

Studia Interkulturowe | Intercultural Studies

Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej

tom 4 | vol. 4

Barbara Kaczyńska

Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka

i jej recepcja w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka

Studia Interkulturowe | Intercultural Studies

Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej

Komitet Redakcyjny

prof. ucz. dr hab. Magdalena Latkowska (przewodnicząca), dr Giulia Cilloni-Gaździńska, dr Patrycja Spytek

Rada Naukowa

prof. Sambor Grucza (przewodniczący), prof. ucz. dr hab. Silvia Bonacchi, dr hab. Krzysztof Fordoński, prof. Elżbieta Jamrozik, prof. Ludmiła Łucewicz, prof. ucz. dr hab. Magdalena Olpińska-Szkiełko, dr hab. Grzegorz Pawłowski, dr hab. Dario Prola, dr hab. Boris Schwencke, prof. ucz. dr hab. Paweł Szerszeń, dr hab. Małgorzata Świderska, prof. Anna Tylusińska-Kowalska, dr hab. Bernadetta Wójtowicz-Huber, prof. Ewa Żebrowska

Studia Interkulturowe | Intercultural Studies
Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej
tom 4 | vol. 4

Barbara Kaczyńska

Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka

i jej recepcja w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018

WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
WUW

Redaktor naukowa serii
Magdalena Latkowska

Recenzenci
Jolanta Ługowska
Ryszard Waksmund

Redaktor prowadząca
Małgorzata M. Przybyszewska

Redakcja
Elwira Wyszyńska

Korekta
Anna Pisarek

Indeks osób
Barbara Kaczyńska, Anna Pisarek

Projekt okładki i stron tytułowych
Anna Gogolewska

Skład i łamanie
Dariusz Górski

W pracy wykorzystano materiały pozyskane podczas kwerendy w Bibliotece Narodowej Francji sfinansowanej ze środków Zintegrowanego Programu Rozwoju ZIP UW

Publikacja dofinansowana ze środków IDUB (Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza) Uniwersytetu Warszawskiego

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY 3.0 PL) (pełna treść wzorca dostępna pod adresem: http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode)

Barbara Kaczyńska, ORCID 0000-0003-0421-9205, Uniwersytet Warszawski

ISBN 978-83-235-6363-1 (druk)
ISBN 978-83-235-6379-2 (e-pub)
ISBN 978-83-235-6371-6 (pdf online)
ISBN 978-83-235-6387-7 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2024

Druk i oprawa
POZKAL

Spis treści

Słowo wstępne od redaktor serii 11

Rozdział 1. Wprowadzenie 15

1.1. Wykorzystane materiały 16
1.1.1. Teksty źródłowe 16
1.1.2. Przekłady polskie 18
1.1.3. Rekonstrukcja kontekstu: peryteksty, dyskurs naukowy i krytyczno-literacki 19
1.2. Układ i metody pracy 19
1.3. Objaśnienia teoretyczne i terminologiczne 22
1.3.1. Literatura dla dzieci czy literatura dziecięca? 22
1.3.2. Definicje baśni 24
1.3.3. Baśń a przekład 31
1.3.3.1. Przekład literatury dla dzieci. Transfer między systemami literackimi 31
1.3.3.2. Przekład literacki baśni dla dzieci 36

Rozdział 2. Francuska baśń literacka jako gatunek literacki i zjawisko społeczno-kulturowe 38

2.1. „Pierwsza moda" (1690–1709) 38
2.1.1. Rys chronologiczny 38
2.1.2. Nazwa gatunku 48
2.1.3. Geneza francuskiej baśni literackiej – źródła, inspiracje, gatunki równoległe 49
2.1.3.1. Tradycja ludowa 50
2.1.3.2. Baśnie włoskie 64
2.1.3.3. Literatura średniowieczna i jej kontynuacje (romans rycerski, renesansowa epika włoska) 69

2.1.3.4. Nawiązania do literatury starożytnej w świetle sporu starożytników z nowożytnikami 73
2.1.3.5. Pod znakiem *galanterie*. Wpływ literatury epoki 77
2.1.4. Poetyka gatunku 86
2.1.4.1. Podtytuł i incipit – zaproszenie do świata baśni 86
2.1.4.2. Konstrukcja świata przedstawionego a główny temat utworów . . 88
2.1.4.3. Morał – powrót do świata empirycznego 94
2.1.4.4. Projektowany odbiór *conte de fées* 97
2.2. Losy baśni francuskiej w XVIII wieku (1710–1789) 100
2.2.1. Baśń orientalna i kontynuacja tradycji *conte de fées* 100
2.2.2. Baśń dydaktyczna. Twórczość Jeanne-Marie Leprince de Beaumont 104
2.3. Francuska baśń literacka a dziecko 112
2.3.1. Dziecko jako odbiorca baśni w czasach „pierwszej mody" 112
2.3.2. Dziecko jako modelowy odbiorca treści moralizatorskich w baśniach 116
2.3.3. Infantylizacja tekstów i infantylizacja odbiorcy 117
2.3.4. Baśń dla dzieci 123
2.4. Baśnie XVII- i XVIII-wieczne w XIX wieku 127
2.5. Baśnie XVII- i XVIII-wieczne w XX i XXI wieku 133
2.6. Podsumowanie 135

Rozdział 3. Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1743–1805. Oświeceniowy sceptycyzm i upodobanie do dydaktyzmu 137

3.1. Baśń w Polsce do końca XVIII wieku 137
3.1.1. Baśń staropolska 137
3.1.2. Poglądy na baśń w oświeceniu 140
3.2. Przekłady d'Aulnoy, Rousseau, Paradis de Moncrifa i innych – rozrywka i dydaktyzm dla dorosłych 147
3.3. Przekłady baśni Fénelona. Dydaktyzm dla wszystkich 153
3.4. Przekład baśni Leprince de Beaumont – „przypowieści dla dzieci" 165
3.5. Krytyka baśni dla dzieci i białe plamy w recepcji 184
3.6. Podsumowanie 188

Rozdział 4. Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1806–1895. Baśnie a kształtująca się literatura dla dzieci. 189

4.1. Długa nieobecność? 189
4.2. „Forma przejściowa" między przekładem dla dorosłych i przekładem dla dzieci. Fénelon dla „płci pięknej" (1825) 190
4.3. Długa droga baśni do polskiej literatury dla dzieci 193
4.3.1. Postoświeceniowy sceptycyzm 193
4.3.2. Romantyczna tęsknota za dzieciństwem 195
4.3.3. Pierwsze baśnie dla dzieci w systemie polskim. Przekłady i kontrowersje . . 201

4.4. Baśniowy „boom" lat siedemdziesiątych i jego skutki 206
4.4.1. Pogłosy Perraulta 206
4.4.2. *Bajki* Fénelona w przekładzie Stanisława Rzewuskiego – „morał częstokroć zawiły" 215
4.4.3. *Czarodziejskie baśnie* Leprince de Beaumont w przekładzie Karoliny Gościmskiej – „świadomość złego" i „wstrętne uczucia" 220
4.5. Podsumowanie 238

Rozdział 5. Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1896–1945. Triumf baśni popularnej 239

5.1. Baśń w okresie Młodej Polski i w okresie międzywojennym 239
5.1.1. Polskie baśnie literackie 239
5.1.2. Baśń a ludowa bajka magiczna, baśń a pedagogika. Badania naukowe i poglądy stereotypowe 243
5.2. Baśnie perraultowskie i baśnie „z Perraulta" 251
5.2.1. Pozycja w systemie polskim – spojrzenie ogólne 251
5.2.2. „Śpiąca królewna" 254
5.2.3. „Sinobrody" 258
5.2.4. „Kot w butach" 264
5.2.5. „Kopciuszek" 270
5.2.6. „Paluszek" 276
5.3. Echa Leprince de Beaumont – wątek „Pięknej i Bestii" 281
5.4. Pośrednia adaptacja baśni Perraulta, d'Aulnoy i Leprince de Beaumont. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci* Janiny Colonny-Walewskiej jako owoc wielostopniowego transferu 287
5.5. Podsumowanie 300

Rozdział 6. Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1946–1989. Wskrzeszenie klasyki 302

6.1. Uwagi wstępne 302
6.2. Cenzura i reakcja. Baśń dla dzieci w systemie polskim w latach 1946–1961 302
6.2.1. Baśń a komunizm – próba wchłonięcia gatunku przez oficjalną ideologię 302
6.2.2. Ludowość i dydaktyzm. 311
6.2.3. Badania naukowe nad baśnią. Próby definicji gatunku 312
6.2.4. Baśń poskromiona 314
6.3. *Bajki Babci Gąski* Charles'a Perraulta w przekładzie Hanny Januszewskiej (1961) – tekst ekscentryczny 316
6.4. Dydaktyzm i optymizm. Baśń dla dzieci w systemie polskim w latach 1962–1971 332
6.4.1. Między udomowioną moralnością a egzotycznym kolorytem 332
6.4.2. Próby definicji gatunku – kontynuacja 334

6.4.3. Baśń i nowe technologie 336
6.5. *Bajki* Charles'a Perraulta w opracowaniu Hanny Januszewskiej (1971). Baśnie oswojone 337
6.6. Niekwestionowany entuzjazm. Baśń dla dzieci w systemie polskim w latach 1972–1989 346
6.6.1. Zróżnicowanie repertuaru 346
6.6.2. Baśnie a współczesność 347
6.6.3. Rozwój badań nad ludową bajką magiczną, baśnią i literaturą dla dzieci 349
6.6.4. *Baśń i dziecko* 350
6.6.5. Rehabilitacja grozy. Recepcja poglądów Bettelheima 352
6.6.6. Pierwsze refleksje nad przekładem baśni w perspektywie historycznej . . . 354
6.7. *Baśnie czarodziejskie* Marie-Catherine d'Aulnoy w przekładzie Roberta Stillera (1987) 355
6.8. Podsumowanie 368

Rozdział 7. Recepcja baśni francuskich w latach 1990–2018. Klęska urodzaju? . . 370

7.1. Przemiany polskiego systemu literatury dla dzieci po roku 1990 370
7.2. Między tradycją a nowością, między ujednoliceniem a dywersyfikacją. Baśń w systemie polskim w latach 1990–2018 371
7.2.1. Prestiż tradycji 371
7.2.2. Baśniowy kanon: disneyfikacja, rozdrobnienie, instytucjonalizacja 373
7.2.3. Bunt przeciwko konwencji 376
7.3. Recepcja baśni Charles'a Perraulta 379
7.3.1. Baśnie perraultowskie. Rozmaitość atrybucji 379
7.3.2. Postać Perraulta-baśniopisarza w dyskursie polskim 381
7.3.3. Panorama wydawnicza – statystyki wydań w latach 1990–2018 384
7.3.4. Analiza przekładów i wybranych adaptacji 391
7.3.4.1. Przekłady 392
7.3.4.1.1. Powrót przekładu Hanny Januszewskiej 392
7.3.4.1.2. Anonimowe przekłady dla wydawnictwa Sara (2002) . . . 395
7.3.4.1.3. *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów* w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej (2010) 398
7.3.4.1.5. *Kopciuszek* w przekładzie Zofii Beszczyńskiej (2015) 404
7.3.4.1.6. *Ośla Skórka* w przekładzie Szczepana Całka 405
7.3.4.2. Adaptacje 406
7.3.4.2.1. Wpływ adaptacji Hanny Januszewskiej 406
7.3.4.2.2. Między przekładem a adaptacją – teksty Aleksandry Michałowskiej i Patrycji Zarawskiej 411
7.3.4.2.3. Adaptacje z języka trzeciego 415
7.3.4.2.4. „Odświeżenie przez ilustracje" 418
7.3.4.3. Baśnie Perraulta jako „lektura z opracowaniem" 419

7.3.5. Schematy fabularne w adaptacjach baśni Perraulta 423
7.3.5.1. „Śpiąca królewna" 424
7.3.5.2. „Czerwony Kapturek" 425
7.3.5.3. „Sinobrody" 428
7.3.5.4. „Kot w butach" 429
7.3.5.5. „Wróżki" 431
7.3.5.6. „Kopciuszek" 432
7.3.5.7. „Knyps z czubkiem" 435
7.3.5.8. „Paluszek" 437
7.3.5.9. „Ośla Skórka" 439
7.3.6. Bilans recepcji baśni Perraulta – autor nierozpoznany 441
7.4. Recepcja baśni Marie-Catherine d'Aulnoy 443
7.4.1. Przekłady *sensu stricto* 443
7.4.2. Adaptacje 451
7.4.3. Bilans recepcji baśni d'Aulnoy. Inspirujące imaginarium 459
7.5. Autorka jednej baśni. Recepcja *Pięknej i Bestii* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont 460
7.6. Podsumowanie 467

Zakończenie. Podsumowanie i wnioski 470

Aneksy 479

Aneks 1. Tabele 480
Tabela A. Pierwsze wydania baśni Marie-Catherine d'Aulnoy 480
Tabela B. Pierwsze wydania baśni i utworów pokrewnych Charles'a Perraulta . . 483
Tabela C. Pierwsze wydania baśni i utworów pokrewnych Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon 485
Tabela D. Pierwsze wydania baśni François Fénelona 486
Tabela E. Pierwsze wydania baśni Jeanne-Marie Leprince de Beaumont 487
Tabela F. Tłumacze i adaptatorzy baśni i utworów pokrewnych przypisywanych Perraultowi wydanych w latach 1990–2018 (z uwzględnieniem wybranych adaptatorów i tłumaczy anonimowych) 489
Aneks 2. Wykresy 495
Wykres 1. Liczba wydań baśni i utworów pokrewnych przypisanych Perraultowi w latach 1990–2018 z podziałem na okresy pięcioletnie 495
Wykres 2. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 1990–2018 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż pięć wydań) 496
Wykres 3. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 1990–1999 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż trzy wydania) 497

Wykres 4. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 2000–2009 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż trzy wydania) 497
Wykres 5. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 2010–2018 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż trzy wydania) 498
Aneks 3. Streszczenia baśni d'Aulnoy, Lhéritier, Perraulta, Fénelona i Leprince de Beaumont 499
1. Streszczenia baśni Marie-Catherine d'Aulnoy 499
2. Streszczenia baśni i utworów pokrewnych Charles'a Perraulta 513
3. Streszczenia baśni i utworów pokrewnych Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon 518
4. Streszczenia baśni François Fénelona 520
5. Streszczenia baśni Jeanne-Marie Leprince de Beaumont 522
Aneks 4. Bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni d'Aulnoy, Lhéritier, Perraulta, Fénelona i Leprince de Beaumont z lat 1743–2018 528
1. Bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni d'Aulnoy 528
2. Bibliografia polskich przekładów baśni Lhéritier de Villandon 530
3. Bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni sygnowanych nazwiskiem Perraulta 530
4. Bibliografia przekładów baśni Fénelona 549
5. Bibliografia przekładów i adaptacji baśni Leprince de Beaumont 550

Bibliografia tekstów cytowanych w pracy 554

Podziękowania 589

Summary 590

Spis ilustracji 593

Indeks nazwisk 594

Słowo wstępne od redaktor serii

Oddajemy do Państwa rąk czwarty z kolei tom „Studiów Interkulturowych", który podobnie jak poprzedni tom „włoski" merytorycznie mieści się w kręgu literatury Europy Południowo-Zachodniej oraz jej recepcji w Polsce. Niniejsza monografia niezwykle szeroko i panoramicznie ujmuje podjęte zagadnienie. Sięgając do tradycji baśni w kulturze francuskiej, nawiązuje także do jej umiejscowienia w kraju recepcji, czyli w Polsce, równolegle omawiając zagadnienia dotyczące specyfiki przekładu literackiego dla dzieci. Trzeba podkreślić, że sztuka przekładu dla najmłodszych, którego domeną są skróty, adaptacje i liczne ingerencje w treść, jest dość skomplikowaną materią, a jego naukowa analiza niełatwym zadaniem. Na tym większe uznanie zasługuje zatem osiągnięcie Autorki, która w swojej analizie zastosowała złożoną metodologię, obejmującą warsztat z takich dyscyplin jak: literaturoznawstwo (zwłaszcza socjologia literatury), translatoryka i kulturoznawstwo.

Tego typu interdyscyplinarne, wieloaspektowe i wielokontekstowe podejście do tekstu literackiego jest w istocie badaniem kulturologicznym. Jeśli za klasykiem kulturologii Leslie White'em kulturę zdefiniować jako „klasę zjawisk, obejmującą obiekty [a więc także wytwory ludzi – ML], działania, idee i postawy, które zależą od użycia symboli"[1], a kulturologię jako naukę o klasach tychże zjawisk, traktującą kulturę jako całość, do której niewątpliwie literatura jako praktyka symboliczna należy, to wynika z tego pewien ważny wniosek. Zgodnie z nim badanie tekstu literackiego odbywa się „holistycznie", a więc przy uwzględnieniu szerokiego kontekstu społeczno-kulturowego, który obejmuje zarówno okoliczności powstania tekstu, jak

[1] Robert L. Carneiro, *Leslie A. White*, w: *Totems and Teachers. Perspectives on the History of Anthropology*, red. Sydel Silvermann, New York: Columbia University Press, 1981, s. 233.

i sposób jego funkcjonowania w rzeczywistości, którą nie tylko odzwierciedla, ale także kształtuje. Nie mniej ważną rolę w kulturologicznym odczytaniu literatury odgrywają ludzie – jako twórcy i odbiorcy wytworów kultury (tekstu), a więc zarówno autor, jak i czytelnik (potencjalny lub/i faktyczny)[2].

Niniejsza monografia wzorcowo wpisuje się w kulturologiczny model analizy. Autorka opisuje i poddaje analizie baśnie francuskie nie tylko pod względem ich przynależności do gatunku literackiego czy pod kątem warstwy estetycznej badanych tekstów, lecz także jako zjawisko społeczno-kulturowe, obecne zarówno w tradycji francuskiej, jak i – w postaci jego recepcji na przestrzeni dziesięcioleci – w polskim systemie literackim. Uwypukla także rolę autora (tekstu oraz przekładu) oraz odbiorcy-czytelnika, traktując wszystkie te czynniki jako równie istotne dla przeprowadzonej analizy oraz wysnutych wniosków.

Jak już wspomniałam, zarówno ostatnia monografia w serii, jak i niniejsza są powiązane tematycznie. Dzieli je jedna zasadnicza kwestia: język narracji, jako że ostatni tom został napisany po włosku, a niniejszy po polsku. Wybór języka do opisu i analizy zagadnień dotyczących literatury obcej nigdy nie jest dla Autora sprawą oczywistą. Za językiem obcym przemawia argument, że autorzy często zwykle sprawniej operują jego idiolektem naukowym, przez co łatwiej jest im wyrazić w nim skomplikowane kwestie literacko-kulturowe. Z drugiej jednak strony, język polski ma tę zaletę, że pozwala mieć nadzieję na dotarcie do grona odbiorców polskojęzycznych.

Wypada się zatem cieszyć, że wybór Autorki tomu padł na mowę ojczystą, co jest tym bardziej cenne, że podjęte zagadnienie jest rozpatrywane nie tylko w kontekście francuskim i polskim, lecz także na tle literatury europejskiej w ogóle. Znajdziemy więc w monografii również liczne nawiązania m.in. do literatury włoskiej, tradycji ludowych oraz literatury średniowiecznej. Warto w tym miejscu podkreślić, że francuska literatura średniowieczna: epika dworska, zwłaszcza zaś romans rycerski, były inspiracją nie tylko dla literatury włoskiej, o czym wielokrotnie mowa w książce, ale także niemieckiej. Do licznych przykładów należy np. epos *Parzival* Wolframa von Eschenbacha, z początku XIII wieku, inspirowany niedokończoną powieścią Chrétiena de Troyes – można by wskazać też wiele innych. Ciekawe byłoby więc w tym kontekście porównanie francuskiej baśni literackiej

[2] Por. Edward Kasperski, *Czym jest kulturologia*, „Załącznik Kulturoznawczy" 2015, nr 2, s. 17, oraz Andrzej Mencwel, *Wstęp*, w: *Kulturologia polska XX wieku*, red. Grzegorz Godlewski [et al.], Warszawa: WUW, 2013, s. 7–24.

z niemiecką – mowa tutaj oczywiście o twórczości braci Grimm. I choć Autorka wyraźnie dystansuje się wobec podkreślania związków baśni literackiej z magiczną bajką ludową, to nie sposób przecież tym inspiracjom zaprzeczyć, nie tylko na gruncie niemieckim, ale także w innych literaturach narodowych. Trzeba też pamiętać, że francuski język, literatura, sztuka, filozofia etc. pozostawały dla królewskich i książęcych dworów europejskich nie tylko inspiracją, ale przede wszystkim wzorem do naśladowania, co najmniej do czasów oświecenia. Także z tego powodu podejmowana tematyka jest tak istotna: pokazując wzorce obowiązujące w literaturze francuskiej, poszerza zarazem wiedzę odbiorcy o literaturze europejskiej w ogóle i skłania do refleksji na temat własnej literatury narodowej.

Wyrażam ogromną satysfakcję, że udało się sfinalizować wydanie niniejszej monografii, którą uważam za cenny wkład w literaturoznawczą refleksję naukową. Mam przy tym nadzieję na publikację kolejnych tomów i zapraszam serdecznie wszystkich zainteresowanych Autorów do współpracy!

Prof. Magdalena Latkowska
Przewodnicząca Komitetu Naukowego
Serii „Studia Interkulturowe”

Rozdział 1

Wprowadzenie

Termin „francuska baśń literacka" u przeciętnego odbiorcy nie budzi żadnych skojarzeń. Nawet nazwisko najpopularniejszego przedstawiciela tego gatunku, Charles'a Perraulta, nie dorównuje rozpoznawalnością braciom Wilhelmowi i Jacobowi Grimm czy Hansowi Christianowi Andersenowi. Wystarczy jednak wymienić Kopciuszka, Kota w butach czy Piękną i Bestię, by w oczach rozmówcy pojawił się błysk rozpoznania. Zanim opowieści o tych bohaterach zadomowiły się w polskiej literaturze dla dzieci, przebyły długą i krętą drogę, która rozpoczęła się właśnie we Francji XVII i XVIII stulecia.

Wkład francuskich baśniopisarek i baśniopisarzy w tradycję literatury dla dzieci, mimo że znany specjalistom, do tej pory nie doczekał się obszerniejszego omówienia w polskiej literaturze przedmiotu. Niniejsza praca stanowi próbę zapełnienia tej luki, podjętą z perspektywy historii przekładu. Przedstawiłam w niej w układzie chronologicznym wydawniczą i krytyczno-literacką recepcję baśni francuskich w literaturze polskiej, w szczególności przeznaczonej dla dzieci. Przyjęta tu perspektywa historyczno-porównawcza koncentruje się na opisie kształtu i roli tekstów powiązanych genologicznie i genealogicznie (baśni francuskich oraz ich tłumaczeń i adaptacji) we francuskim i polskim systemie literackim od XVII do XXI wieku. Analiza różnic w funkcjonowaniu tekstów źródłowych oraz tłumaczeń i adaptacji, z uwzględnieniem wzajemnych wpływów i relacji między tekstami oraz realizowanych strategii pisarskich, przekładowych i wydawniczych, służy określeniu zależności między przekładami francuskich baśni literackich a polską literaturą dla dzieci oraz zmienności tej zależności w czasie.

1.1. Wykorzystane materiały

1.1.1. Teksty źródłowe

Skoncentrowałam się na pięciorgu autorach, których utwory do 2018 roku zostały co najmniej raz przełożone na polski z myślą o dziecięcym odbiorcy[1]. Jest wśród nich troje autorów szczególnie mocno związanych ze społecznością salonową końca XVII wieku: Marie-Catherine d'Aulnoy, pisarka w swoim czasie niezwykle popularna dzięki powieściom i relacjom z podróży; Charles Perrault, wieloletni współpracownik Jeana-Baptiste'a Colberta i jedna z najważniejszych postaci sporu starożytników z nowożytnikami; oraz jego krewniaczka Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, zagorzała piewczyni kobiecych cnót. François Fénelon, współczesny tej trójki, obracał się w nieco innych kręgach jako arcybiskup Cambrais, uczeń kontrowersyjnej mistyczki Madame Guyon oraz wychowawca Ludwika, diuka Burgundii (wnuka Ludwika XIV). Ostatnia z autorek, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, żyła około pół wieku później, a jej baśniowa twórczość – po części inspirowana baśniami z końca XVII wieku – wpisywała się w szerszy kontekst jej dydaktycznej działalności jako guwernantki i edukatorki.

Pełne przedstawienie poetyki i kontekstu baśni wybranej piątki autorów znajduje się w drugim rozdziale pracy, ale już we wstępie należy zaznaczyć, że choć często sięgali oni po te same wątki i motywy, każde z nich odznaczało się indywidualnym stylem i własnym podejściem do takich kwestii jak dydaktyzm czy obraz dziecka i dzieciństwa. Jak zobaczymy w kolejnych rozdziałach, ich teksty spotykały się z różnym przyjęciem w poszczególnych epokach i obszarach geograficznych. I tak, na przykład, baśnie Fénelona i d'Aulnoy cieszyły się przez wiele lat uznaniem i popularnością, zwłaszcza we Francji, lecz w XX wieku zostały na całym świecie zdetronizowane przez Perraulta jako autora takich evergreenów jak *Śpiąca królewna*, *Kopciuszek* i *Paluszek*, choć jego triumf – jak zobaczymy – jest w dużej mierze pozorny.

[1] Wszystkie baśnie i utwory pokrewne wymienionych autorów znajdują się w tabelach A–E w aneksie 1.



1. Ilustracja do baśni *Rosanie* Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon z *Le cabinet des fées. Tome 12*, 1785

1.1.2. Przekłady polskie

Ważnym zadaniem, które należało wykonać jeszcze przed przystąpieniem do analizy, było ustalenie korpusu polskich przekładów, który stanowiłby jej podstawę. Dotychczasowe bibliografie literatury dziecięcej, choć niezwykle pomocne, okazały się niewystarczające, konieczna więc była kwerenda nie tylko w Bibliotece Narodowej, ale także w bibliotekach osiedlowych. Ze względów praktycznych ograniczyłam się do bibliotek warszawskich.

Z opracowywaniem korpusu przekładów wiązały się trudności wielorakiej natury: anonimowość wydań, ich liczba (szczególnie po 1990 roku) oraz efemeryczność (wiele edycji XIX-wiecznych nie zachowało się, a te z końca XX wieku okazują się zaskakująco trudno dostępne). Istotny jest szerszy problem – jak powinno się traktować teksty baśniowe, które często funkcjonują na zasadach bardziej zbliżonych do folkloru niż literatury jako takiej: poszczególne wątki są zwielokrotniane w licznych tekstach z różnymi atrybucjami (a często bez atrybucji), zarazem jednak pozostają rozpoznawalne jako realizacje pojedynczej abstrakcji, którą za Kamilą Kowalczyk (2021) można nazwać wzorcem baśniowym. Dodatkową trudnością jest istnienie adaptacji teatralnych, które ze względu na odmienną specyfikę i konieczność selekcji materiału potraktowano w tej pracy marginalnie[2]. Sytuację jeszcze bardziej komplikuje względnie nowe zjawisko renarracji (określanych często jako „baśnie postmodernistyczne", za Weroniką Kostecką [2014]), zbudowanych na intertekstualnej grze lub nawet polemice z baśnią tradycyjną.

Wpisanie w tę rzeczywistość kategorii przekładu i uchwycenie relacji genealogicznej między tekstami może w związku z tym nastręczać trudności. W przypadku wielu popularnych realizacji baśni nie sposób dociec, na jakim źródle były oparte, a nawet czy jakiekolwiek pojedyncze źródło w ogóle istniało; memetyczne rozpowszechnienie takich wątków jak „Kopciuszek" czy „Kot w butach" sprawia, że autor danej realizacji może tworzyć ją, mówiąc potocznie, „z głowy", bez sięgania do jakichkolwiek istniejących tekstów, szczególnie zaś do tekstów francuskich, które są w niniejszej pracy traktowane jako pierwowzory.

Ostatecznie w bibliografii przekładów znalazły się te teksty, w przypadku których udało się ustalić pośrednią lub bezpośrednią relację genealogiczną. Wyjątkiem są przekłady baśni Perraulta realizujących wątki najbardziej

[2] Temat adaptacji baśni perraultowskich na użytek teatralny podejmują np. Michułka, Waksmund 2014.

popularne, a więc i funkcjonujące w największej liczbie tekstów. Szczególnie na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat wzrosła ona tak radykalnie, że ich wyczerpujące zestawienie nie byłoby ani możliwe, ani sensowne. W tym przypadku zdecydowałam się więc ograniczyć do wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta. W analizach jednak, jako szerszy kontekst, przywołuję także edycje z inną atrybucją albo anonimowe.

Tak opracowana bibliografia i oparty na niej korpus liczą kilkaset pozycji. Przeanalizowanie ich wszystkich byłoby oczywiście niemożliwe. Jeśli w wybranym okresie ukazało się tylko jedno lub dwa wydania przekładu baśni danego autora (jak to często było np. z baśniami d'Aulnoy albo Fénelona), zostały one szczegółowo omówione. W sytuacji jednak, gdy takich wydań były dziesiątki lub setki (przypadek baśni Perraulta po 1990 roku), koncentrowałam się na tych najbardziej reprezentatywnych dla tendencji dominujących w danym okresie i najbardziej interesujących poznawczo.

1.1.3. Rekonstrukcja kontekstu: peryteksty, dyskurs naukowy i krytyczno-literacki

Analiza recepcji baśni francuskich i ich interakcji z polskim systemem literatury dla dzieci wymaga nie tylko zbadania samych tekstów przekładów, ale nade wszystko umieszczenia ich w pierwotnym kontekście historycznym, społecznym i kulturowym. Niezbędne jest uchwycenie tego, jak w poszczególnych okresach rozumiano pojęcie baśni, jej poetykę i funkcję, aby określić, jakie miejsce w ówczesnym systemie literackim mógł zajmować dany przekład. Służy do tego analiza perytekstów baśniowych wydań, recenzji prasowych, tekstów popularyzatorskich oraz artykułów i monografii naukowych na temat baśni. To na ich podstawie udało się zrekonstruować kontekst każdego z omawianych okresów recepcji.

1.2. Układ i metody pracy

Obszerność korpusu, uwzględnienie w analizie kontekstu historycznego oraz zamiar prześledzenia zmian w relacji między francuską baśnią literacką a polską literaturą dla dzieci zdeterminowały układ pracy, który jest w przeważającej mierze chronologiczny. Wyjątek stanowi rozdział pierwszy, czyli

wprowadzenie, które oprócz uwag na temat wykorzystanych materiałów zawiera ogólne objaśnienia metodologiczne i terminologiczne, precyzujące, w jaki sposób rozumiane są w niniejszej pracy kluczowe terminy literaturoznawcze i translatoryczne, takie jak „recepcja", „system literacki", „adaptacja" czy nawet sama „baśń". Zrezygnowano natomiast ze szczegółowego omówienia obecnego stanu badań i dotychczasowej polskiej literatury przedmiotu na temat baśni i ich przekładów ze względu na to, że literatura ta, zgodnie z powyższymi założeniami, sama jest traktowana jako przedmiot analizy. W związku z tym, aby uniknąć powtórzeń, jej przedstawienie odłożono do rozdziałów traktujących o poszczególnych okresach recepcji.

Rozdział drugi, o orientacji *stricte* literaturoznawczej, traktuje o baśni w systemie francuskim. Został opracowany na podstawie analizy francuskich tekstów baśniowych oraz bogatej francusko- i anglojęzycznej literatury przedmiotu, która w Polsce pozostaje w dużej mierze nieznana. Znaczną część rozdziału poświęcono przedstawieniu pierwotnego kontekstu oraz cech gatunkowych XVII- i XVIII-wiecznej francuskiej baśni literackiej, z naciskiem na utwory pięciorga wybranych autorów: Marie-Catherine d'Aulnoy, Charles'a Perraulta, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, François Fénelona i Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. W osobnym podrozdziale omówiono związany z pierwotnymi *contes de fées* obraz dziecka i dzieciństwa, jako że przedstawienie tej kwestii jest niezbędne dla dostrzeżenia i zrozumienia późniejszych przekształceń i różnic w funkcjonowaniu tego gatunku zarówno w systemie polskim, jak i francuskim. Ostatnia część rozdziału jest poświęcona opisowi losów baśni d'Aulnoy, Perraulta, Lhéritier, Fénelona i Leprince de Beaumont we Francji od XIX do XXI wieku.

W przeciwieństwie do historii baśni w systemie francuskim historia baśni w systemie polskim nie jest opisana w jednym rozdziale, lecz podzielona na okresy, co pozwala na dokładniejszą analizę funkcjonowania przekładów w zmiennych kontekstach historycznych i społeczno-kulturowych.

Rozdziały 3–7 dotyczą zatem kolejnych okresów w historii recepcji *contes de fées* w literaturze polskiej, wyznaczonych na podstawie dat przekładów lub przełomowych wydarzeń historycznych, które wywarły znaczący wpływ na kształt polskiego systemu literackiego. Okres początkowy (1743–1805) otwiera pierwszy przekład baśni d'Aulnoy w powieści *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas*, zamyka go natomiast ostatnie, trzecie wydanie *Magazynu dziecinnego* Leprince de Beaumont w tłumaczeniu Eustachego Dębickiego. Okres drugi (1806–1895) obejmuje długą przerwę w recepcji baśni francuskiej po tej edycji *Magazynu* oraz gwałtowny wzrost popularności baśni dla

dzieci w latach siedemdziesiątych XIX wieku, na fali którego podjęto kolejne przekłady utworów Fénelona i Leprince de Beaumont; rok 1895 to data ostatnich recenzji tych tłumaczeń. Okres trzeci (1896–1945), rozpoczynający sie w epoce Młodej Polski, to czas dynamicznego rozwoju gatunku baśni i podsystemu baśni dla dzieci, zakończony drugą wojną światową. Okres czwarty (1946–1989) obejmuje czasy Polski Ludowej, charakteryzujące się przede wszystkim upaństwowieniem wydawnictw, co nie pozostało bez wpływu na kształt systemu literackiego, w tym również podsystemu baśni dla dzieci. Wreszcie ostatni okres, piąty (1990–2018), odpowiada czasom po transformacji ustrojowej, kiedy to w literaturze oraz baśni dla dzieci pojawiło się wiele nowych zjawisk.

Ramy teoretyczne rozdziałów 3–7 wyznaczają teoria (poli)systemów literackich Itamara Evena-Zohara (1990) i Zohar Shavit (1986), zorientowane na tekst docelowy podejście do badań nad przekładem Gideona Toury'ego (1995) z jego rozumieniem transferu i norm przekładowych oraz opracowana przez Götego Klingberga (2008) klasyfikacja strategii wykorzystywanych przy tłumaczeniu dla dzieci. Każdy z rozdziałów otwiera przedstawienie kontekstu historycznego i społeczno-kulturowego, przede wszystkim zaś dominującego w tym czasie „dyskursu okołobaśniowego": poglądów na to, czym baśń powinna być i jaką rolę powinna odgrywać. Na tym tle przeprowadzono analizę tłumaczeń i adaptacji baśni francuskich z danego okresu, z uwzględnieniem poziomów: językowo-składniowego, stylistycznego i socjologiczno-literackiego, inspirując się postulatami Moniki Adamczyk-Garbowskiej (1988, 31–36). Rozdział 7, poświęcony latom 1990–2018, w których recepcja baśni francuskich (zwłaszcza Perraulta) przebiegała wyjątkowo dynamicznie, zawiera dodatkowo analizę z wykorzystaniem metod ilościowych.

Celem rozdziałów 3–7 jest określenie dominant przekładowych, charakteru przesunięć, strategii i wyborów podejmowanych przez twórców[3], a także odpowiedź na pytanie, jakie miejsce zajmowały tłumaczenia i adaptacje *contes de fées* w systemie literatury dla dzieci danego okresu, czy tłumacze i adaptatorzy przekształcali je zgodnie z normami kultury docelowej (a jeśli tak, to w jakim stopniu i w jaki sposób) oraz czy ich decyzje miały wpływ nie tylko na recepcję baśni francuskich, ale też na późniejsze

[3] W pracy przyjmuje się najczęściej założenie, że decydujący wpływ na kształt przekładu lub adaptacji miał tłumacz/adaptator. Należy jednak pamiętać, że w procesie transferu biorą udział również inne osoby, przede wszystkim wydawca, i w praktyce często nie sposób ustalić z całą pewnością, kto stał za konkretną decyzją tłumaczeniową.

postrzeganie baśni w ogóle. Choć zatem praca operuje na ograniczonym korpusie tekstów, podejmuje szersze zagadnienie dwustronnej relacji między jednostkowymi przekładami a polskim systemem literatury dla dzieci.

W aneksach na końcu umieszczono: obszerne tabele pierwszych wydań baśni Marie-Catherine d'Aulnoy, Charles'a Perraulta, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, François Fénelona i Jeanne-Marie Leprince de Beaumont oraz tabelę tłumaczy i adaptatorów baśni oraz utworów pokrewnych przypisywanych Perraultowi wydanych w latach 1990–2018; streszczenia baśni pięciorga omawianych autorów; a także bibliologiczny komponent rozprawy, czyli wspomnianą już bibliografię wydań przekładów i adaptacji baśni omawianych autorów w latach 1743–2018. Listę sporządzono na podstawie istniejących bibliografii oraz zbiorów Biblioteki Narodowej, Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Biblioteki Jagiellońskiej i publicznych bibliotek warszawskich. Włączone do niej teksty nie zostały wymienione w głównej bibliografii na końcu rozprawy, a przypisy do nich mają formę „[nazwisko autora francuskiego]/[nazwisko polskiego tłumacza lub adaptatora] [data wydania]" (np. „Aulnoy/Grzegorzewska 2007").

1.3. Objaśnienia teoretyczne i terminologiczne

1.3.1. Literatura dla dzieci czy literatura dziecięca?

Literatura dla dzieci, zarówno rodzima, jak i przekładowa, jest definiowana przez tożsamość odbiorcy, identyfikowanego poprzez wiek oraz – w domyśle z nim skorelowany – stopień rozwoju intelektualnego i emocjonalnego. Jako świadomie wyodrębniona kategoria ten typ literatury mógł zaistnieć dopiero wtedy, gdy dziecko zaczęto postrzegać jako istotę odmienną od dorosłego, a przez to potrzebującą innych zajęć i rozrywek. Jak wykazał Philippe Ariès (1960/2010), proces rozwoju tej myśli rozpoczął się w XVII wieku, a jego apogeum przypadło na wiek XIX.

„Literatura dla dzieci" i „literatura dziecięca" często funkcjonują w polskiej literaturze przedmiotu jako pojęcia synonimiczne, lecz w rozważaniach formalnych przeważnie się je rozgranicza, idąc za myślą Jerzego Cieślikowskiego (1985) i Ryszarda Waksmunda (2000). „Literatura dla dzieci" to ta, która ma wymiar głównie instrumentalny, pełniąc wyłącznie doraźne funkcje dydaktyczne i wychowawcze oraz służąc edukacji i socjalizacji młodych odbiorców

zgodnie z systemem wartości dorosłych twórców, wydawców i pośredników lektury (Cieślikowski 1985, 9). Natomiast „literatura dziecięca", jako owoc bardziej pajdocentrycznego modelu kultury, miałaby koncentrować się w pierwszej kolejności na potrzebach dziecka, odwołując się do jego sposobu myślenia, odczuwania i wyrażania. Zdaniem Waksmunda można mówić o nieustannej oscylacji między tymi dwiema tendencjami, ale i – do pewnego stopnia – o drodze rozwojowej: wraz z przemianami społeczno-kulturowymi „literatura dziecięca" zaczęła dominować nad „literaturą dla dzieci". Choć zaklasyfikowanie poszczególnych tekstów do jednej z kategorii mogłoby w praktyce okazać się trudne, rozróżnienie to jest użyteczne jako pewien model teoretyczny i próba syntezy historycznej.

Niedopuszczalnym uproszczeniem byłoby przy tym wysnuwanie wniosku, że współczesna literatura dziecięca jest pozbawiona funkcji dydaktycznej: wręcz przeciwnie, w dalszym ciągu przypisuje się jej funkcje edukacyjne, wychowawcze i socjalizacyjne, choć przekazywane treści i stosowane środki mogą się różnić od tych, które odnajdujemy np. w utworach XIX-wiecznych. Co więcej, należy zaznaczyć, że nawet „literatura dziecięca" w rozumieniu Waksmunda pozostaje w jakimś sensie „literaturą dla dzieci", tworzoną, propagowaną i kupowaną przez dorosłych zgodnie z ich przekonaniami o potrzebach i możliwościach dziecięcego odbiorcy. Takim przekonaniem jest wszak również pogląd, że dziecko powinno czytać książki, które nie tyle pouczają je i wskazują właściwy sposób postępowania, co raczej wyrażają jego doświadczenie i wspomagają jego rozwój emocjonalny. Założenia o tym, co stanowi doświadczenie dziecka i jak przebiega jego rozwój emocjonalny, stanowią element obrazu dziecka, jaki funkcjonuje w danej kulturze, w danym miejscu i czasie, a wreszcie w umyśle konkretnego twórcy lub pośrednika lektury. W ten lub inny sposób literatura przeznaczona dla odbiorcy dziecięcego zawsze jest dostosowywana (czy też „adaptowana", jeśli posłużyć się terminologią Götego Klingberga [2008, 12–13][4]) do tego właśnie obrazu. To na jego podstawie dorośli – twórcy, wydawcy, opiekunowie, nauczyciele, bibliotekarze, członkowie jury przyznających nagrody literackie – decydują o tym, co powinny czytać dzieci (Maruszewski 1974; Shavit 1986, 36–37).

[4] Wzorem badaczy skandynawskich i niemieckich działających w latach sześćdziesiątych Klingberg stosuje termin „adaptacja" nie tylko odnośnie do modyfikacji istniejącego tekstu w celu dostosowania go do nowego czytelnika, ale też wobec działań podejmowanych przez twórców oryginalnego tekstu, którzy mają na uwadze konkretny typ odbiorcy.

W związku z tym chciałabym tu zaproponować nieco inne rozróżnienie między „literaturą dla dzieci" a „literaturą dziecięcą", analogiczne do rozróżnienia między tymi tendencjami w badaniach literaturoznawczych, które akcentują rolę nadawcy, a tymi, które koncentrują się na odbiorcy. Pierwszy z tych terminów można mianowicie odnieść do twórczości powstałej z myślą o dziecięcym odbiorcy, drugi natomiast do utworów rzeczywiście czytanych przez dzieci. W tym znaczeniu „literatura dziecięca" byłaby poniekąd starsza od „literatury dla dzieci", ponieważ na długo przed wykształceniem tej ostatniej, które towarzyszyło rozwojowi pedagogiki, młodzi ludzie już czytali utwory, których odbiorcami byli także dorośli[5].

Niezależnie od rozważań nad tym, do jakiego stopnia te dwie kategorie były w różnych okresach tożsame, wiele tekstów można rozpatrywać zarówno jako „literaturę dla dzieci", jak i „literaturę dziecięcą", wychodząc z odmiennych perspektyw badawczych. W pierwszym przypadku uwaga koncentrowałaby się np. na zabiegach użytych w tekście albo strategiach marketingowych podejmowanych przez wydawców z myślą o młodym odbiorcy. W drugim przypadku natomiast kluczowy byłby rzeczywisty odbiór tekstów przez dzieci. Z uwagi na ten niuans w niniejszej pracy częściej stosowane jest wyrażenie „literatura dla dzieci", ponieważ wywód – choć nie pomija zagadnień indywidualnego odbioru – koncentruje się przede wszystkim na zidentyfikowaniu i próbie wyjaśnienia decyzji, które wpłynęły na kształt polskojęzycznych tekstów baśni kierowanych do dzieci.

1.3.2. Definicje baśni

Niejedna praca naukowa na temat baśni zaczyna się od zwrócenia uwagi na trudności z precyzyjnym zdefiniowaniem tego pojęcia (np. Wróblewska 2003, 10–24). Jedną z przyczyn jest mnogość i różnorodność tekstów określanych mianem „baśni", co jest szczególnie widoczne w perspektywie diachronicznej, przyjętej w niniejszej pracy. Gatunek ten wykazywał rozmaite cechy zależnie od czasu i miejsca, zarówno jeśli chodzi o repertuar fabuł i motywów, jak i styl, ideologię czy odbiorców. Jednocześnie w swoim pierwotnym kontekście utwory dzisiaj zaliczane do „baśni" były określane jako powieści, przypowieści, bajki czy klechdy (a mówimy na razie tylko

[5] Takie rozumienie tych terminów, odbiegające od propozycji Cieślikowskiego, jest zainspirowane założeniami Oittinen (2000) na temat *children's literature* i *translating for children*.

o nazwach polskich). Mimo terminologicznej zmienności i różnic dzielących poszczególne teksty, wspólnota i trwałość pewnych cech uzasadnia stosowanie tego samego terminu na określenie XVII-wiecznych marinistycznych tekstów Giambattisty Basilego, XIX-wiecznych utworów Hansa Christiana Andersena łączących liryzm z lekką ironią czy też powstałej w tym samym stuleciu twórczości Józefa Antoniego Glińskiego o wysokim poziomie formuliczności i schematyczności[6].

Drugi istotny problem ze zdefiniowaniem „baśni" jest związany z bliskością znaczeniową, jaka łączy ją z „bajką", terminem o zbliżonej praindoeuropejskiej etymologii (od *bha- 'mówić' – Walczak 2014, 22). Z jednej strony, normatywne definicje teoretyków literatury rozgraniczają te dwa zjawiska: baśń to „niewielkich rozmiarów utwór o treści fantastycznej, nasyconej cudownością związaną z wierzeniami magicznymi, ukazujący dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych", bajka natomiast to „krótka powiastka wierszem lub prozą, której bohaterami są zwierzęta, ludzie, rzadziej rośliny lub przedmioty, zawierająca moralne pouczenie", a jej zasadniczym celem jest „pouczyć o szkodliwości czy pożyteczności pewnych zachowań, przekazać jakąś zasadę etyczną lub wskazówkę postępowania" (*Słownik terminów literackich* 2008, 55–56, 61–62).

Z drugiej strony, to rozróżnienie terminologiczne jest do pewnego stopnia arbitralne i nie odpowiada uzusowi nie tylko laików, ale także niektórych badaczy. W dyskursie niespecjalistycznym „bajka" i „baśń" są synonimami; dodatkowo nazwą „bajka" obejmuje się nieraz w ogóle wszystkie teksty przeznaczone dla dzieci, zarówno literackie, jak i np. filmowe (Konderak 2012; Piwowar 2011). Następstwem tego uzusu jest zbliżenie bajki do baśni w pracach literaturoznawczych, np. Jolanta Ługowska (1988, 10–11) „bajką" nazywa wszystkie utwory zbudowane według reguł „transformujących rzeczywistość i decydujących o niepodobieństwie wykreowanego świata bajki do poznawalnego empirycznie obrazu rzeczywistości"; ta obszerna kategoria obejmuje bajeczki, bajki wierszem, bajki ludowe w opracowaniu artystycznym i wreszcie baśnie literackie[7]. Drugą przyczyną tego zbliżenia może być wpływ folklorystyki, w której dawno już przyjęło się określenie „bajka ludowa" na opowieści funkcjonujące w obiegu ustnym i realizujące obiegowe wątki sklasyfikowane w międzynarodowym indeksie Aarnego–Thompsona–Uthera

[6] Na temat trwałości pewnych cech baśni zob. też: Lüthi 1953/1973, 291; 1975/1987, 159.
[7] Zob. podobną klasyfikację w: Skrobiszewska 1971, 120.

(ATU)[8]. Oprócz bajek zwierzęcych, legend, kawałów i anegdot czy bajek łańcuszkowych indeks ten obejmuje tzw. bajki magiczne (ang. *tales of magic*). Właśnie ta kategoria w polskiej literaturze przedmiotu często albo stanowi synonim baśni (Krzyżanowski 1947/1962, 31), albo – w przypadku tych badaczy, dla których termin „baśń" odnosi się jedynie do utworów pisanych – jest traktowana jako surowiec, który bezpośrednio przyczynił się do powstania baśni literackiej[9]. Jednocześnie jednak nie sposób nie zauważyć, że baśń literacka nie musi wcale stanowić opracowania wątków funkcjonujących w tradycji ustnej, a definiowanie tego gatunku jedynie przez pryzmat związków z ludową bajką magiczną byłoby nazbyt restryktywne[10]. Co więcej, sugerowałoby – niezgodnie z prawdą – jednostronny wpływ folkloru na literaturę[11].

Z uwagi na utrwalony uzus nieuniknione wydaje się stosowanie w niniejszej pracy wyrazu „bajka" w dwóch znaczeniach. Pierwsze z nich to bajka ezopowa, czyli apolog, którego definicja według *Słownika terminów literackich* została już przytoczona. W znaczeniu drugim „bajka" odnosić się będzie do bajki ludowej i najczęściej pojawiać się będzie jako część wyrażenia „ludowa bajka magiczna", które oznacza ustne opowieści realizujące wątki sklasyfikowane pod numerami 300–749 w międzynarodowym indeksie ATU. Natomiast termin „baśń" zastrzeżony będzie dla twórczości literackiej, która ma własną, odrębną specyfikę, aczkolwiek na poziomie struktury i tematyki wykazuje pewne cechy wspólne z ludową bajką magiczną.

---

[8] Najnowsza wersja indeksu, będąca udoskonaleniem prac Anttiego Aarnego i Stitha Thompsona, jest dziełem Hansa-Jörga Uthera (2004). Na podstawie prac Aarnego i Thompsona powstały również katalogi bajek ludowych dla poszczególnych języków, np.: Krzyżanowski 1947/1962; Delarue, Ténèze 1957.

[9] „Baśń literacka to zapisana ludowa ustna bajka magiczna" (Konieczna 2005, 22); „niezwykle popularny, jeśli chodzi o dziecięcego czytelnika gatunek literacki, czyli baśń. Forma ta, definiowana jako bajka magiczna, jest odmianą bajki ludowej" (Sławińska 2011, 87). Zob. też Wasilewska 2012, 17.

[10] „O ile na gruncie folkloru baśń (*Volksmärchen*) cechuje się względnie jednolitą i trwałą koncepcją stylistyczną, nastawioną na ekonomię środków wyrazu, podporządkowaną głównie informacji o zdarzeniach, to przy transkrypcji literackiej wchodzą w grę różnorakie tendencje i maniery pisarskie, będące przejawem indywidualnego odczytania kodu folklorystycznego, wprzęgnięcia go w służbę nowych idei i estetyk. A przecież baśń literacka (*Kunstmärchen*) to nie tylko mniej lub bardziej dowolne przetworzenie wzorca ludowego, to również indywidualne pomysły autorskie, wykraczające poza tradycyjną topikę folkloru i zmieniające funkcję tekstu" (Waksmund 2000, 187).

[11] Temat relacji między ludową bajką magiczną a baśnią literacką rozwinięty został dalej – zob. rozdział 2, pkt 2.1.3.1.

Niniejsza praca koncentruje się niemal wyłącznie na tekstach pisanych, sporadycznie omawiając wytwory kultury oralnej i niemal całkowicie pomijając twórczość audiowizualną.

Ponieważ w kolejnych rozdziałach będzie mowa o transferze tekstów i modeli między różnymi systemami literackimi, pojawia się jeszcze trzeci problem terminologiczny. Jak łatwo przewidzieć, nazewnictwo polskie i francuskie nie zawsze się pokrywają, a znalezienie stuprocentowych ekwiwalentów jest utrudnione, jeśli nie niemożliwe. Najdobitniejszy przykład stanowi sam wyraz *conte*, który można różnie tłumaczyć w zależności od towarzyszącej mu przydawki. *Conte populaire* albo *folklorique* to „bajka ludowa", a *conte pour enfants* – „bajka dla dzieci". *Conte de fées* najczęściej przekłada się jako „baśń", tak samo jak *conte merveilleux*, którego odpowiednikiem może być jednak również „bajka magiczna". *Conte philosophique* w języku polskim nazywa się natomiast „powiastką filozoficzną", *conte moral* zaś – „powiastką moralną". W przypadku *conte oriental* można spotkać się zarówno z „baśnią", jak i „powiastką orientalną". *Conte fantastique* to przeważnie „opowiadanie niesamowite" lub „fantastyczne". Odpowiednikiem bajki ezopowej jest z kolei *fable*. Obecnie słowo to nie jest już stosowane synonimicznie z *conte*, ale uzus dawniejszych epok był pod tym względem znacznie mniej precyzyjny. Ponadto również współcześnie zwraca się uwagę na podobieństwo *conte* do *nouvelle* (noweli) i dosyć płynną granicę między tymi dwoma gatunkami (Larousse b.d., hasło „conte").

Próbę wypracowania spójnej terminologii poprzedzić musi odpowiedź na pytanie, co łączy, a co różni *conte*, baśń, ludową bajkę magiczną oraz *fable* – bajkę ezopową. Cechą wspólną wszystkich tych gatunków są stosunkowo niewielkie rozmiary[12], które sygnalizuje również drugi z polskich odpowiedników *conte*, czyli powiastka.

Drugą, bardziej istotną właściwością wspólną wszystkim rozpatrywanym tu gatunkom jest brak pretensji do mimetycznego (w sensie werystycznym)

[12] Kryterium to jest z konieczności nieostre i subiektywne. W XVII i XVIII wieku zwięzłość *contes* była odczuwalna przez porównanie z obszernymi, wielotomowymi powieściami-rzekami, szczególnie popularnymi w okresie poprzedzającym modę na baśnie. Niektóre z ówczesnych tekstów obecnie wydają się dosyć długie – na przykład *La Belle et la Bête* Gabrielle-Suzanne de Villeneuve lub *Kandyd* Voltaire'a objętością zbliżają się do małych powieści. Również w późniejszych okresach i w innych systemach literackich powstawały dłuższe baśnie, szczególnie gdy baśniowe konwencje i motywy łączono z poetyką innych gatunków, np. powieści (klasycznym przykładem takiej polskiej baśni synkretycznej jest *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Marii Konopnickiej). Nie zmienia to faktu, że większość baśni pod względem długości przypomina raczej opowiadanie.

ukazania rzeczywistości empirycznej. Nie budzi to jakichkolwiek wątpliwości w przypadku bajki ezopowej (*fable*), w której występują zantropomorfizowane zwierzęta, rośliny i przedmioty. Oczywiste wydaje się to również w odniesieniu do baśni i ludowej bajki magicznej, dla tych gatunków kluczowa jest bowiem kategoria cudowności (*merveilleux*), oznaczająca obecność pierwiastków nadprzyrodzonych, które w obrębie świata przedstawionego nie wymagają jakiejkolwiek motywacji, nie budzą zdziwienia ani lęku, a przed odbiorcą stawiają zadanie tzw. zawieszenia niewiary, czyli chwilowej akceptacji odmienności zasad panujących w rzeczywistości baśniowej (Caillois 1962/1967, 32–33; Todorov 1970, 60; Tolkien 1947/1998, 41)[13]. Mniej oczywiste jest odejście od bezpośredniego mimetyzmu w szerokiej kategorii *conte*, gdyż należące do niej utwory nie zawsze zawierają elementy nadprzyrodzone. Nawet jednak utwory ich pozbawione, jak *contes philosophiques* Voltaire'a albo *contes moraux* Marmontela, nie są bynajmniej realistyczne. Świat przedstawiony, choćby zawierał odniesienia do rzeczywistości empirycznej (nazwy miejsc, wydarzenia historyczne), jest odrealniony i umowny (Veysman 2007). Postaci są schematyczne, a ich działania podporządkowane nie tyle prawdopodobieństwu psychologicznemu[14], co wyrazistej fabule, zbudowanej na nieprzerwanym ciągu wydarzeń i zmierzającej niepowstrzymanie do zakończenia, często łatwego do przewidzenia, a czasem nawet zapowiedzianego w podtytule, perytekście lub pierwszych zdaniach utworu.

To właśnie nacisk na zdarzeniowość odróżnia *conte*, baśń i ludową bajkę magiczną od *fable*. Dominantą bajki ezopowej jest bowiem dydaktyczne przesłanie, wyrażone w zwięzłym przedstawieniu losów postaci ilustrujących konkretne ludzkie postawy i zachowania. W pozostałych omawianych tu gatunkach najważniejsza jest przygoda i dzianie się – bardziej nawet niż działanie, ponieważ postaci, pozbawione głębi psychologicznej, często odnoszą sukces nie dzięki własnym wysiłkom, ale wskutek określonej konstrukcji świata przedstawionego. André Jolles pisze o ludowej bajce magicznej i o baśni:

---

[13] Należy jednak zauważyć, że ta „naturalność nadnaturalności", przeważnie rzeczywiście obecna w ludowej bajce magicznej, nie zawsze obowiązuje w baśniach literackich, w których narrator czasem żartobliwie podkreśla nieprawdopodobieństwo opisywanych wydarzeń. Przywołany tutaj Tolkien (1947/1998, 19, 71) bardzo ostro krytykował francuskie baśnie XVII- i XVIII-wieczne właśnie za tę tendencję, którą uważał za przejaw powierzchowności i frywolności, dalekiej od natchnienia właściwego najlepszym baśniom.

[14] Czy nawet prawdopodobieństwu fizycznemu – wystarczy wspomnieć absurdalną niemal mnogość nieszczęść, jakie spadają na bohaterów *Kandyda*.

> Jeśli za Kantem powiemy, że etyka odpowiada na pytanie: „co powinienem czynić?" i że w następstwie tego nasz sąd etyczny zawiera ocenę ludzkiego postępowania – to baśń nie ma z tym nic wspólnego. Jeżeli natomiast powiemy, że istnieje ponadto etyka, która odpowiada na pytanie: „jak się powinno dziać w życiu?" i sąd etyczny wymierzony nie w postępowanie, a w dzianie się – stwierdzimy, że sąd ten zostaje ujęty przez mowę właśnie w formie baśni. […] mamy w niej do czynienia z formą, w której dzianie się, bieg rzeczy, są uporządkowane tak, by w pełni odpowiadały wymaganiom naiwnego morału, a więc wedle naszego absolutnego sądu uczuciowego były „dobre" i „sprawiedliwe".
> Z istoty swej pozostaje więc baśń w najostrzejszej sprzeczności z tym, co jako faktyczne dzianie się przywykliśmy obserwować w życiu (1930/1965, 77).

O braku realizmu baśni nie decyduje zatem sama cudowność i obecność takich (w gruncie rzeczy powierzchownych) elementów jak mówiące zwierzęta czy czarodziejskie przedmioty. Te ostatnie są w istocie środkiem do celu, jakim jest realizacja „lepszego porządku rzeczy". Wynika to z samej zasady organizacji świata przedstawionego, „przedustawnej harmonii wszelkich spełnień" (Lem 1970/1989, 93), umowności i antylogiczności, która gwarantuje bohaterowi zwycięstwo za pomocą środków nieraz niewytłumaczonych i niewymagających wytłumaczenia (Krzyżanowski 1980a, 49; Lüthi 1975/1987, 40–44, 68; Trzynadlowski 1955, 15, 24)[15]. Te same spostrzeżenia odnieść można również do *conte*.

Uchwyciwszy najważniejsze cechy wspólne, należy teraz pochylić się nad tym, co odróżnia ludową bajkę magiczną od baśni oraz w jakim stopniu nie pokrywają się ze sobą zakresy znaczeniowe baśni i *conte*.

Jak wspomniano już wyżej, baśń i ludowa bajka magiczna wykazują wiele podobieństw i można stwierdzić, że pod pewnymi względami pierwsza wyrasta z drugiej. Ta właśnie wspólnota niektórych cech pozwala stosować do baśni narzędzia i pojęcia wypracowane w badaniach nad ludową bajką magiczną, jak cytowane już spostrzeżenia Jollesa, Lüthiego i Krzyżanowskiego, czy też terminologię wprowadzoną przez Władimira Proppa (1928/2011) w celu opisania modelowego „organizmu bajkowego" (typy postaci, schemat trzydziestu jeden funkcji). W przeciwieństwie jednak do ludowej bajki

[15] Warto przytoczyć tu również uwagi Szymona Wróbla (który termin „bajka" stosuje zamiennie z „baśnią"): „Bajka wszystko ujmuje parabolicznie, a zatem przesadnie, redukcyjnie, analogicznie, przykładowo, by nie rzec migawkowo. Stąd bajka jest klasyczną narracją nie tyle edukacyjną, ile identyfikacyjną […]. Nic nie jest takie, na jakie wygląda, nikt nie jest tym, za kogo się podaje. Oto prawdziwe królestwo obiektywności pozoru. […] bajka niczego nie ukrywa, jak i niczego nie ujawnia, nie jest ani kłamstwem, ani wyznaniem, jest parabolicznym i paradygmatycznym zniekształceniem" (2014, 28, 33).

magicznej, która funkcjonuje w obiegu ustnym i „staje się" na nowo przy każdym opowiadaniu w obecności grona słuchaczy, baśń literacka jest dostępna jako zobiektywizowany tekst-artefakt, mający swoją formę ostateczną i realizujący konwencje literatury pisanej (Bogatyriew, Jakobson, 1975, 173; Ługowska 1981, 25).

Zmienność tych konwencji i inwencja autorów powodują, że baśń literacka pod względem fabuły, narracji, języka i ideologii może różnić się znacząco od ludowej bajki magicznej (Wróblewska 1997). Co więcej, baśń przenika łatwo do innych gatunków literackich albo przejmuje ich cechy: w XVII-wiecznej Francji bliska była konwencji *nouvelle galante*[16], współcześnie często wchłaniana jest przez powieść fantastyczną. Ten synkretyzm sprawia, że baśń przestaje być czasami traktowana jako gatunek, a staje się „rezerwuarem motywów", „bajkosferą" (Waksmund 1977). Tym samym w zakres badań nad baśniami wchodzą nie tylko polemiczne renarracje (zob. dalej), ale i mniej lub bardziej odosobnione nawiązania (Leszczyński 2006a, 305; Waksmund 1977). Te ostatnie mogą mieć źródła zarówno w cudownym sztafażu baśni (np. wróżki, zaklęcia, magiczne przemiany), jak i w jej optymistycznej antylogiczności, przeszczepionej na grunt „realistyczny" (a przynajmniej niefantastyczny) w gatunkach takich jak romans czy utwór propagandowy (Galant 2014; Lathey 2010, 80; Martuszewska 1998). Dla niniejszych rozważań to szerokie pojmowanie baśni ma znaczenie o tyle, o ile pozwala odpowiedzieć na pytanie, co w danym czasie i miejscu uważano za „baśniowe" i które elementy z baśniowego repertuaru wykorzystywano najchętniej. Ustalenie tego może bowiem rzucić dodatkowe światło na transfer XVII- i XVIII-wiecznych baśni francuskich do polskiej literatury dla dzieci.

Jeśli chodzi o paralelę baśń – *conte*, łatwo zauważyć, że drugie z tych określeń obejmuje znacznie szerszą kategorię, niemającą w języku polskim właściwego odpowiednika. Stąd też konieczne jest przyjęcie rozwiązania, które niestety zaciera genologiczne związki między podgatunkami *conte*. W zależności od kontekstu termin ten będzie w niniejszej pracy tłumaczony jako „baśń", „bajka" albo „powiastka". Czasami konieczne będzie stosowanie terminu „baśń i utwory pokrewne" w odniesieniu do utworów omawianych baśniopisarzy, które we francuskiej tradycji są określane wspólnym mianem *conte*. Przyjęte w pracy odpowiedniki terminologiczne przedstawiono w tabeli 1.

[16] Zob. rozdział 2, pkt 2.1.3.5.

Tabela 1. Zestawienie terminologii francuskiej i polskiej[17]

Termin francuski	**Termin polski**
fable	bajka ezopowa / apolog
conte	powiastka / baśń / bajka
conte populaire / folklorique	bajka ludowa
conte merveilleux	(ludowa) bajka magiczna / baśń
conte de fées	(XVII- i XVIII-wieczna) francuska baśń literacka / baśń
conte oriental	baśń orientalna / powiastka orientalna
conte parodique	baśń parodystyczna
conte licencieux	powiastka swawolna
conte moral	powiastka moralna
conte philosophique	powiastka filozoficzna
conte fantastique	opowiadanie niesamowite

1.3.3. Baśń a przekład

1.3.3.1. Przekład literatury dla dzieci. Transfer między systemami literackimi

Zgodnie z koncepcją Itamara Evena-Zohara (1990), rozwiniętą przez Zohar Shavit (1986)[18], system literacki można określić jako otwartą, dynamiczną sieć stosunków i zależności między obserwowalnymi zjawiskami literackimi[19]. Zarówno w obrębie poszczególnych języków i kultur, jak i pomiędzy nimi zachodzi transfer zjawisk literackich (w tym tekstów), czyli całość operacji – przede wszystkim tłumaczeniowych i edytorskich, ale także czytelniczych – które skutkują przeniesieniem tekstu albo z jednego systemu do drugiego, albo wewnątrz jednego systemu, np. z centrum na peryferia.

[17] O ile nie podano inaczej, dane przedstawione w tabelach bazują na ustaleniach własnych autorki.

[18] Even-Zohar stosuje termin „polisystem", który uważa za adekwatniejszy niż „system", jednak w późniejszej literaturze podejmującej jego refleksje częściej pojawia się prostszy termin „system" i on też będzie stosowany w dalszej części niniejszej pracy. Zob. Even-Zohar 1990 oraz Shavit 1986.

[19] Koncepcja ta spotkała się z krytyką m.in. Anthony'ego Pyma (1998). W swojej książce *Method in Translation History* zwrócił on uwagę na tautologię ukrytą w definicji Evena-Zohara, którą sprowadzić można do stwierdzenia, że „system literacki to zespół zjawisk połączonych relacjami systemowymi" (1998, 14–15). Mimo zastrzeżeń Pyma teoria (poli)systemów jest nadal użyteczna do celów konceptualizacyjnych i eksplikacyjnych.

Obydwa rodzaje transferu odegrały kluczową rolę w powstaniu literatury dla dzieci w wielu kulturach. Z jednej strony weszły do niej adaptacje utworów przeznaczonych pierwotnie dla dorosłych, jak *Robinson Crusoe* czy *Guliwer*, które w obrębie literatury anglojęzycznej stanowiły przekład wewnątrzjęzykowy (Lathey 2010, 48), z drugiej zaś początki np. polskiej literatury dla dzieci wiązały się z czerpaniem z tekstów i modeli zachodnich. W polskiej refleksji naukowej dostrzegano to od dawna, odnotowując jednak ten fakt z niechęcią, jako wstydliwy okres niemowlęctwa przed pojawieniem się twórczości rodzimej (Karpowicz, Szycówna 1904, 49, 52)[20]. Także w późniejszych badaniach przez długi czas koncentrowano się na utworach oryginalnych: warto zaznaczyć, że w serii historycznych syntez wydawanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przekładom najwięcej miejsca poświęciła Izabela Kaniowska-Lewańska w tomie dotyczącym najwcześniejszego okresu, do roku 1864 (Białek 1987; Frycie 1978; Kaniowska-Lewańska 1973; Kuliczkowska 1981).

Systematyczne, opisowe badania nad przekładem literatury dla dzieci rozwijają się w Polsce stosunkowo od niedawna. Za przełomową uważa się często książkę Moniki Adamczyk-Garbowskiej *Polskie tłumaczenia literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu* (1988). Od początku XXI wieku powstało wiele prac z zakresu historii przekładu, koncentrujących się na przemianach norm przekładowych oraz kontekstów społeczno-kulturowych, w których funkcjonowały tłumaczenia[21]. W ten właśnie nurt wpisuje się niniejsza rozprawa.

Jak zaznacza Even-Zohar (1990, 20), transfer jest skorelowany z transformacją. Przeniesienie zjawiska w czasie i przestrzeni wiąże się ze zmianą języka, rejestru, znaczenia, sposobu odczytywania itd. Choć każdy przekład jest zawsze tekstem stworzonym dla nowego odbiorcy, innego niż odbiorca tekstu źródłowego, różnica adresu wydaje się mieć szczególne znaczenie, gdy chodzi o literaturę dla dzieci. W przypadku systemu, który z samej definicji ma być dostosowany do konkretnego typu odbiorcy, użyteczne wydaje się odwołanie do koncepcji translatorycznych Gideona Toury'ego (1995), które szczególną uwagę zwracają na relację między powstawaniem

[20] Podejście Szycówny łatwo zrozumieć, gdy pamięta się, że pisała w warunkach braku polskiej państwowości, kiedy literatura odgrywała wyjątkową rolę dla zachowania kultury i świadomości narodowej.

[21] Z prac wpisujących się w diachroniczną perspektywę badań nad historią przekładu literatury dziecięcej wymienić należy: Biernacka-Licznar 2016; Paprocka 2018a; Rogoż 2013; Staniów 2000; Teodorowicz-Hellman 2004; Woźniak, Biernacka-Licznar, Staniów 2014.

i funkcjonowaniem tłumaczeń a normami kultury docelowej, w tym normami przekładowymi. Te ostatnie stanowią kulturowe założenia decydujące o tym, co w danym kontekście historycznym i społecznym jest uznawane za typowe, akceptowalne albo wręcz pożądane w przekładzie. Są one związane z tym, jakiego typu teksty są tłumaczone, na jakiej podstawie i w jaki sposób. Nie stanowią przy tym zapisanych, skodyfikowanych zasad, lecz niewidoczny fundament i wzorzec dla większości przekładów powstających w danym miejscu i czasie. Jako takie mogą zatem zostać jedynie wydedukowane z samych przekładów, z kontekstu, w jakim te przekłady powstały i funkcjonowały, oraz z tego, jakie reakcje wzbudziły.

W określeniu ogólnych norm przekładowych typowych dla danego okresu i miejsca pomocne jest ustalenie dominanty translatorskiej, rozumianej za Anną Bednarczyk (2008) jako element, na którym postanawia się skoncentrować tłumacz przy przekładaniu tekstu, wynikający z jego motywacji i zamierzonego celu albo miejsca przekładu w kulturze docelowej. Może to być na przykład pragnienie jak największej filologicznej bliskości z tekstem źródłowym, zaznaczenie obcości i pierwotnego kontekstu kulturowego albo wyzyskanie wątków baśniowych do celów ludycznych lub dydaktycznych.

Ze względu na peryferyjne miejsce literatury dla dzieci w szerszym systemie literackim, w przekładach z jej zakresu spodziewać się można raczej skłonności do udomowienia niż do egzotyzacji (Toury 1995, 272). Niezależnie od swoich oficjalnych deklaracji, tłumacze literatury dla dzieci mają tendencję do powielania modeli, które już istnieją w kulturze docelowej, nie zaś do wprowadzania modeli nowych. Mimo że współcześnie przekłady literatury dla dzieci mają w powszechnym przekonaniu poszerzać wiedzę młodych odbiorców o innych kulturach, to – jak zauważa Emer O'Sullivan (2005, 64) – w praktyce elementy najbardziej nacechowane kulturowo są z nich często rugowane pod pretekstem, że byłyby niezrozumiałe.

Należy przy tym zauważyć, że orientacja przekładu na kulturę docelową i związane z tym swobodne podejście do skracania, wydłużania czy innego znaczącego przekształcania tekstu źródłowego (Lathey 2016, 113) były niegdyś normą w tłumaczeniach dla dorosłych należących do głównego nurtu produkcji literackiej. Według rozwiniętej przez Shavit koncepcji Evena-Zohara normy i modele, które wyszły z użycia w centrum systemu, trwają nadal na jego peryferiach: tam można się spodziewać epigoństwa i powielania starszych wzorców. Fakt, że w systemie literatury dla dzieci kontynuowana jest dawna tradycja przekładu udomawiającego, można zatem tłumaczyć jego peryferyjną pozycją (Shavit 1986, 112–113), jednak nie bez

znaczenia wydaje się sama natura tego typu piśmiennictwa, nierozerwalnie związana z wyobrażeniem, jakie o dziecku ma dorosły. Mimo zmian, jakie przez lata zachodziły w postrzeganiu młodego odbiorcy, powszechnie (i nie całkiem bezpodstawnie) zakłada się, że dysponuje on słabszymi możliwościami poznawczymi i potrzebuje przewodnictwa dorosłego. Przekonanie to sprzyja dostosowywaniu tekstów do norm kultury docelowej.

Wyobrażenia na temat dziecięcego odbiorcy mogą prowadzić do bardzo istotnych przesunięć na poziomie treści, formy czy ideologii utworu – i to zarówno wtedy, gdy tekst źródłowy adresowany był do dorosłych, jak i wtedy, gdy stanowił utwór dla dzieci, postrzeganych jednak inaczej niż zakładał to twórca przekładu (O'Sullivan 2003). Zabiegi stosowane najczęściej przez tłumaczy lub wydawców sprowadzić można do trzech ogólnych kategorii zdefiniowanych przez Klingberga (2008, 12–16). Są to adaptacja (*adaptation*, dostosowanie do domniemanych możliwości poznawczych dziecka), dydaktyzacja (*didactization*, dostosowanie do domniemanych potrzeb rozwojowych dziecka) oraz puryfikacja (*purification*, dostosowanie do domniemanych wartości wyznawanych przez dorosłych pośredników lektury).

Opis historycznej i geograficznej zmienności norm związanych z tymi zabiegami pozwala uszczegółowić konstatację o historycznej i geograficznej zmienności ogólnych norm przekładowych. Te ostatnie mogą być w poszczególnych kulturach tak różne, że Gideon Toury (1995, 32) zamiast jednej definicji tłumaczenia wolał wprowadzić termin „przekład domniemany" (*assumed translation*), oznaczający tekst, który w kulturze docelowej jest traktowany jak przekład, nieważne na jakiej podstawie. Dzięki temu w obszar refleksji przekładoznawczej włączono pseudoprzekłady, czyli teksty powołujące się na nieistniejący tekst źródłowy, to zaś z kolei pozwoliło Toury'emu zwrócić uwagę na istnienie norm typowych dla literatury przekładowej w danej kulturze docelowej, niekoniecznie identycznych z normami obowiązującymi w literaturze oryginalnej. W przypadku literatury dla dzieci (a szczególnie – jak zostanie to pokazane w niniejszej pracy – baśni) można jednak mówić o sytuacji odwrotnej do pseudoprzekładu, tj. o tłumaczeniach, które funkcjonują jak oryginały. Stopień niewidzialności tłumacza (zob. Venuti 2008) w tej literaturze jest bardzo wysoki, co wynika nie tylko z istniejącej po dziś dzień praktyki pomijania atrybucji, ale też z sytuacji odbiorczej: dzieci często nie uświadamiają sobie, że obcują z przekładem, ponieważ samo to pojęcie może być dla nich jeszcze nieznane, stąd też po latach, już jako dorośli, nadal mogą nie zdawać sobie sprawy z tego, że czytane dawniej teksty wywodziły się z innego języka i innej kultury.

Dodatkowy czynnik stanowi mnogość istniejących wersji o tym samym tytule i podobnej, ale nieidentycznej treści, co sprawia, że nie tylko nie są one traktowane jak literatura tłumaczona, ale przestają w ogóle być literaturą i stają się „pisemnym folklorem"[22] (O'Sullivan 2005, 123; Socha 2002). W niniejszej pracy teksty takie będą jednak traktowane jako przekłady lub adaptacje na podstawie udowodnionego lub domniemanego (i nie zawsze bezpośredniego) związku z francuskim tekstem źródłowym.

Doprecyzowania wymaga jeszcze fraza „przekłady lub adaptacje" użyta w poprzednim zdaniu. Niezależnie od Klingbergowskiego rozumienia tego terminu, „adaptacja" jest definiowana przeważnie jako strategia „tłumaczenia wolnego, niedosłownego, która narusza ekwiwalencję tekstu wyjściowego i tekstu docelowego. […] strategia zorientowana na tekst docelowy i jego odbiorcę" (Dąmbska-Prokop 2000, 27). Niektórzy badacze literatury dla dzieci kwestionują sensowność wyodrębniania adaptacji jako zjawiska odmiennego od tłumaczenia (Oittinen 2000; zob. też Lathey 2016, 114), w niniejszej pracy jednak zachowano to rozróżnienie, szczególnie że w przypadku baśni „adaptacja" stanowi termin niezwykle wygodny, a nawet nieodzowny (Woźniak 2012, 26–27). Określenia „tłumaczenie" czy „przekład" w ścisłym znaczeniu będą zatem stosowane do tekstów o wysokim stopniu ekwiwalencji, w których relacja z tekstem źródłowym jest silna. „Adaptacja" rozumiana jest natomiast jako rodzaj przekładu w szerokim sensie; termin ten stosowany będzie do wolnych tłumaczeń, zachowujących nieraz jedynie ogólny rys fabularny i czasem – choć nie zawsze – możliwych do zidentyfikowania dzięki wskazówkom perytekstualnym, takim jak np. „opracowano na podstawie" (Kuliczkowska 1970, 94; Lathey 2016, 115). Zaklasyfikowanie tekstu jako tłumaczenia lub adaptacji nie ma tu charakteru wartościującego i nie sugeruje, że którakolwiek z opcji jest automatycznie „lepsza" lub bardziej pożądana. Rozróżnienie to utrzymano przede wszystkim dlatego, że ułatwia wstępną identyfikację norm, którymi kierował się twórca danego przekładu/adaptacji, a przy zestawieniu większej liczby tekstów pozwala na rozpoznanie rozwiązań preferowanych w wybranym okresie historycznym.

Na marginesie należy odnotować jeszcze istnienie takich pojęć i zjawisk jak *rewriting*, *retelling* czy renarracja. O ile w angielskiej literaturze przedmiotu bywają one traktowane jako synonim adaptacji-wolnego przekładu (Lathey 2016, 113), o tyle w dyskursie polskim terminy te odnoszone są

[22] Termin ten stosuję za propozycją O'Sullivan (2005), choć zdaję sobie sprawę, że może budzić kontrowersje wśród polskich badaczy folkloru.

przeważnie do utworów tzw. postmodernistycznych, w których dawniejsze i najczęściej powszechnie znane wątki i motywy zostają świadomie i celowo przekształcone, często w duchu polemiki z hipotekstem (Bednarek 2019, 159; zob. też: Kostecka 2014; Kowalczyk 2016; Skowera 2016). Renarracja w tym znaczeniu wymaga od odbiorcy dostrzeżenia i zrozumienia intertekstualności, która w tego rodzaju utworach stanowi nieraz dominantę. Roboczo można przyjąć, że celem adaptacji jest przekazanie tradycyjnej fabuły w formie zasadniczo niezmienionej (przynajmniej deklaratywnie), natomiast renarracja dąży do jej przekształcenia w nową jakość i akcentuje intertekstualne napięcie między hipotekstem a hipertekstem. Granica między tymi dwiema kategoriami jest oczywiście płynna, ale warto zauważyć, że peryteksty adaptacji bardziej eksponują nazwisko autora pierwotnego hipotekstu niż adaptatora, natomiast w przypadku renarracji zachodzi sytuacja odwrotna: to „prze-pisywacz" zostaje wymieniony na poczesnym miejscu, na okładce i stronie tytułowej. Choć w kilku miejscach w dalszej części wywodu konieczne będzie odwołanie się do zjawiska renarracji, zasadniczo jednak wykracza ono poza zakres niniejszej pracy, która koncentruje się na przekładach *sensu stricto* oraz adaptacjach.

1.3.3.2. Przekład literacki baśni dla dzieci

Tytuł tego podrozdziału zainspirowany jest rozróżnieniem Toury'ego (1995, 166–175) między „przekładem literatury" a „przekładem literackim": podczas gdy pierwszy z tych terminów akcentuje procesy, którym podczas tłumaczenia poddawany jest tekst źródłowy postrzegany jako literacki w pierwotnym kontekście odbiorczym, drugi każe zwrócić uwagę na sposób, w jaki teksty przekładane są tak, by zostały uznane za literackie w kulturze docelowej. Również fraza „dla dzieci" odwołuje się do zorientowania przekładu na docelowego odbiorcę (a przynajmniej na wyobrażenie, jakie mają o tym odbiorcy twórcy przekładu).

Ze względu na to, że przynależność gatunku baśni do literatury dla dzieci jest współcześnie w zasadzie niekwestionowana, przekład tego typu tekstów jest badany najczęściej w szerszym kontekście przekładów literatury dziecięcej (np. Lathey 2010)[23]. Wiele zjawisk opisanych na tym obszerniejszym

[23] Warto zauważyć, że numer 22–23 czasopisma „Przekładaniec" z 2010 roku, zatytułowany „Baśń w przekładzie", zawierał również artykuły poświęcone innym gatunkom literatury dla dzieci.

polu badawczym występuje także w węższej dziedzinie przekładu baśni, czasem nawet z wyjątkową intensywnością.

W szczególności dotyczy to powszechności, a zarazem niewidoczności przekładów. Istnienie międzynarodowego kanonu baśni, do którego weszły fabuły ukształtowane przez twórców francuskich (przede wszystkim Charles'a Perraulta), niemieckich (Wilhelma i Jacoba Grimmów), duńskich (Hansa Christiana Andersena) i amerykańskich (wytwórnię Walta Disneya), dowodzi, jak istotną rolę odegrały w światowej kulturze przekłady baśni na różne języki. Jednocześnie przeciętny odbiorca nie postrzega baśni jako przekładów, a w wielu przypadkach nie wiąże ich z konkretnym okresem historycznym czy kulturą. Nawet jeśli znane mu są takie nazwiska jak Perrault czy Grimm, drukowane często na okładkach zbiorów, czytelnik nie jest świadom różnic między pierwotnym tekstem napisanym przez wskazanych w ten sposób autorów a tekstem, z którym on sam ma styczność, będącym najczęściej swobodną adaptacją (Zipes 2006, 198).

W istocie baśń nie tylko nie jest postrzegana jako przekład, ale nawet nie jest traktowana jako tekst-artefakt. Funkcjonuje jako bezcielesna „forma prosta" (Jolles 1930/1965) – pewien układ fabularny utrwalony w powszechnej świadomości, odtwarzany w licznych wersjach uważanych przeważnie za równorzędne, mimo dzielących je różnic, które często nie są nawet dostrzegane (Kowalczyk 2017a). Zjawisko to rządzi się prawami bardziej przypominającymi bajkę ludową niż baśń literacką, stąd użyte wcześniej określenie „folklor pisemny".

Wbrew obiegowym przekonaniom baśnie funkcjonujące w polskim obiegu czytelniczym będą w niniejszej pracy traktowane jak przekłady i rozpatrywane na współczesnym im tle społeczno-kulturowym, co pozwoli prześledzić nie tylko procesy, jakim poddawane były poszczególne teksty składające się na tradycję danego wątku baśniowego, ale przede wszystkim zmienne normy, którym podlegały przekłady baśni dla dzieci.

Rozdział 2

Francuska baśń literacka jako gatunek literacki i zjawisko społeczno-kulturowe

2.1. „Pierwsza moda" (1690–1709)[24]

Klasyczna *conte de fées* narodziła się na przełomie XVII i XVIII wieku, a ukształtowane wtedy cechy i zjawiska były punktem wyjścia dla późniejszych, XVIII-wiecznych przemian francuskiej baśni literackiej oraz utrwalenia jej pozycji we francuskim systemie literackim od XIX do XXI wieku. Dlatego też opis gatunku literackiego najlepiej rozpocząć od dokładnego przedstawienia jego początków: chronologii pierwszych wydań, źródeł, poetyki i kontekstu społeczno-kulturowego.

2.1.1. Rys chronologiczny

Na przełomie XVII i XVIII wieku baśń stała się wśród francuskich elit społecznych gatunkiem modnym (Storer 1928). Liczba utworów wpisujących się w ten gatunek i powstałych w latach 1690–1709 przekracza setkę; były one wydawane drukiem, krążyły w rękopisach, a także stawały się inspiracją dla sztuk teatralnych. Ich zawrotna popularność nie uszła uwagi współczesnych, o czym świadczy z jednej strony podtytuł drugiego zbioru Marie-Catherine d'Aulnoy – *Les Fées à la Mode*, czyli „Modne wróżki" (1698), z drugiej zaś krytyczne słowa Pierre'a de Villiers o „tej mnogości baśni o wróżkach, którymi

[24] Określenia „pierwsza i druga moda" lub „fala" są często stosowane w literaturze przedmiotu (zob. np. Raynard 2002, 57, 82). W niniejszej pracy przyjęto cezurę czasową zastosowaną w serii wydań krytycznych *La Bibliothèque des génies et des fées* (Aulnoy 2004, 13).

od roku czy dwóch jesteśmy zadręczani" (Villiers 1699/2007, 385–386)[25]. U schyłku życia Anne Claude de Caylus (zm. 1765) wspominał: „Baśnie od dawna były w modzie; za czasów mojej młodości w towarzystwie nie czytało się prawie niczego innego" (Caylus 1775/2005, 591).

Zanim jeszcze baśnie wdarły się szturmem do francuskiego piśmiennictwa, towarzyską rozrywką wyższych warstw społecznych były opowieści ustne. Wiadomo, że Jean-Baptiste Colbert, minister Ludwika XIV, zatrudniał ludzi, którzy w wolnych chwilach opowiadali mu „bajki przypominające historię o Oślej Skórce" (Rouger 1991, XXII)[26]. Również pani de Sévigné w liście z 6 sierpnia 1677 roku pisze o damach z Wersalu, które zabawiają się fantastycznymi historiami, i jako przykład podaje opowiedzianą przez panią de Coulanges baśń o zielonej wyspie, księżniczce piękniejszej od poranka, chuchających na nią wróżkach, cudownym księciu i zstępującej z nieba kryształowej kuli (Ariès 1960/2010, 139; Storer 1928, 20). Zwyczaj opowiadania – lub odczytywania – baśni w towarzystwie istniał jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XVII wieku, o czym w metanarracyjnym komentarzu zaświadcza Lhéritier (1695/2005b, 43–44), a także d'Aulnoy (1697/2004, 379–382) i Henriette-Julie de Murat (1699/2005, 355–356) (w opowieściach ramowych, w które włączone są ich baśnie).

To **Marie-Catherine Le Jumel de Barneville d'Aulnoy** (ok. 1650–1705)[27] jest uznawana za pionierkę mody na *contes de fées*. Życiorys pisarki, potomkini normandzkiej szlachty, budził czasem większe zainteresowanie niż jej pisarstwo (Böhm 2003, 130; Defrance 1998, 13; Verdier 1997, 397). W wieku ok. 15 lat została wydana za czterdziestokilkuletniego François de la Motte'a, świeżo uszlachconego barona d'Aulnoy[28], i w ciągu trzech lat urodziła kilkoro dzieci. Para borykała się z problemami finansowymi i małżeńskimi: baron d'Aulnoy miał opinię rozrzutnika i sodomity, o rozrzutność oskarżano również jego żonę. Z pomocą markizy de Gudanes (matki pani

[25] Wszystkie tłumaczenia z języków obcych na polski są dziełem autorki, chyba że podano inaczej.

[26] Należy zaznaczyć, że w XVII-wiecznej francuszczyźnie wyrażenie „baśń o Oślej Skórce" (*conte de Peau d'Âne*) – podobnie jak polska „bajka o żelaznym wilku" – nie musiało oznaczać konkretnej fabuły, lecz stanowiło ogólne określenie bajki magicznej lub, szerzej, nieprawdopodobnej historii.

[27] Życiorys d'Aulnoy przedstawiono na podstawie: Jasmin 2012; Roche-Mazon 1968, 95–150; Storer 1928, 18–41; Tucker Mitchell 1978, 126–127; Verdier 1997.

[28] Komplikacje związane z tytułem François de la Motte'a oraz kontrowersje, które towarzyszyły zwyczajowemu tytułowaniu jego żony (hrabina d'Aulnoy, pani d'Aulnoy), opisuje Volker Schröder (2021).

d'Aulnoy), jej kochanka – markiza de Courboyer oraz dwóch zwerbowanych wspólników zawiązano spisek, mający na celu sprowokowanie porywczego barona do popełnienia obrazy majestatu, za co groziła kara śmierci. Prowokacja nie powiodła się jednak, a chociaż wskutek sfabrykowanego donosu d'Aulnoy trafił na jakiś czas do więzienia, ostatecznie spisek wyszedł na jaw i zakończył się egzekucją dwóch z jego uczestników, w tym markiza de Courboyer. Markiza de Gudanes wyjechała do Hiszpanii, gdzie pełniła później funkcję szpiega na usługach monarchii hiszpańskiej i francuskiej. Losy jej córki przez kolejnych dwadzieścia lat pozostają natomiast przedmiotem domysłów: przez krótki czas miała być więziona w Conciergerie, później natomiast prawdopodobnie przebywała w klasztorze oraz podróżowała do Flandrii, Hiszpanii i Anglii.

Około roku 1690 przebywała ponownie w Paryżu. Wtedy to, oprócz krążących w rękopisach utworów dewocyjnych, które być może pomogły jej odzyskać pozycję w kręgach dworskich i towarzyskich, ukazała się drukiem jej powieść *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas* (Historia Hipolita, hrabiego Duglas). W perypetie rozdzielonych kochanków włączony jest utwór, który zdaniem badaczy zainaugurował baśniową modę: historia o Wyspie Szczęśliwości (*L'Île de la Félicité*[29]), opowiedziana przez bohatera przeoryszy znudzonej pozowaniem do portretu.

Histoire d'Hypolite była dla d'Aulnoy początkiem olśniewającej kariery literackiej i towarzyskiej. Baronowa bywała u markizy de Lambert, gdzie zetknęła się z François Fénelonem oraz pisarkami: Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force i Henriette-Julie de Murat. Sama również prowadziła salon, w którym przyjmowała znakomitych gości. Na przestrzeni trzynastu lat dała się poznać jako autorka powieści, nowel, wspomnień[30], dewocyjnych rozważań oraz baśni, przedstawionych w tabeli A (Aneks 1). W 1698 roku została członkinią padewskiej Accademia dei Ricovrati, zyskując przydomki „Klio" i „Elokwentnej". Jej utwory cieszyły się popularnością również w Anglii, gdzie określano ją pochlebnym mianem „Celebrated Wit of France" (Błyskotliwej Sławy Francji). O rozmiarach jej sukcesu świadczy fakt, że wydawcy przypisywali jej teksty innych autorów w nadziei, że jej

[29] Jest to tytuł przyjęty przez literaturoznawców; w powieści d'Aulnoy baśń nie ma odrębnego tytułu.

[30] Raymond Foulché-Debosc zakwestionował autentyczność wspomnień z podróży po Hiszpanii i Anglii, stwierdzając, że d'Aulnoy prawdopodobnie nigdy nie odwiedziła tych krajów i dopuściła się plagiatu wcześniejszych źródeł; Verdier (1997, 400) zwraca jednak uwagę, że autentyczność wspomnień lub jej brak nie mają wpływu na literacką wartość utworów.

nazwisko (lub łatwy do podrobienia pseudonim „Madame D***") przyciągnie czytelników. D'Aulnoy kilkakrotnie protestowała przeciwko tej praktyce, sporządzając listy utworów, do których się przyznawała; co ciekawe, na żadnej z tych list nie było baśni. Jej książki czytywano jeszcze długo po śmierci autorki: baśnie d'Aulnoy miały w XVIII wieku więcej reedycji niż baśnie Perraulta, a powieść *Histoire d'Hypolite*, wspomnienia *Mémoires de la Cour d'Espagne* (Wspomnienia z dworu hiszpańskiego) i epistolarna *Relation du voyage d'Espagne* (Relacja z podróży po Hiszpanii) cieszyły się popularnością aż do XIX wieku.

Cztery lata po sukcesie *Histoire d'Hypolite* i włączonej doń *Wyspy Szczęśliwości* **Charles Perrault** (1628–1703)[31] wydał wierszowaną *Peau d'Âne* (Oślą Skórkę) w jednym zbiorze[32] z publikowaną już wcześniej nowelą *Grisélidis*[33] oraz bajką-*fabliau Les Souhaits ridicules* (Niemądre życzenia)[34]. W chwili gdy Perrault publikował swoją pierwszą baśń pod tytułem, który w ówczesnej Francji stanowił synonim bajki magicznej w ogóle, miał już za sobą długą karierę literacką.

Urodzony w zamożnej rodzinie mieszczańskiej ukończył studia prawnicze, jednak profesja ta nie wzbudziła jego entuzjazmu. Kariera Perraulta ograniczyła się do dwóch zaledwie spraw, jakie poprowadził w latach 1652 i 1653. W tym samym okresie próbował swoich sił w modnej wówczas burlesce, wraz z przyjacielem Beaurainem oraz braćmi Nicolasem i Claude'em trawestując w prześmiewczy sposób utwory Wergiliusza i Owidiusza. Efektem ich współpracy były wydane w 1653 roku *Les Murs de Troie, ou l'origine du burlesque* (Mury Troi, czyli narodziny burleski). Perrault pisał także utwory typowo salonowe, takie jak alegoryczny dialog Miłości i Przyjaźni, wraz z przedmową przedstawiającą ich genealogię (*Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*, 1660), czy też komentująca modę na literackie portrety powiastka *Miroir ou la métamorphose d'Orante* (Zwierciadło, czyli przemiana Oranta, 1661).

---

[31] Życiorys Perraulta przedstawiono na podstawie: Bouchenot-Déchin 2018; Escola 2005, 155–195; Storer 1928, 76–108.

[32] Trzy utwory zawarte w tym zbiorze – wydawanym w Paryżu czterokrotnie w latach 1694–1695 i przedrukowanym przez holenderskiego wydawcę Adriana Moëtjensa w 1694 roku – określane są często w literaturze przedmiotu jako *contes en vers* – „baśnie / powiastki wierszem". Tylko *Peau d'Âne* jest baśnią *sensu stricto* (*conte de fées*).

[33] *Grisélidis* ukazała się po raz pierwszy w 1691 roku. Utwór spokrewniony jest z *Gryzeldą* Boccaccia, ostatnią nowelą w *Dekameronie*, jednak bezpośrednim źródłem dla Perraulta był druk jarmarczny (*papier bleu*) (Perrault 1694/2005b, 143).

[34] Utwór po raz pierwszy ukazał się w czasopiśmie „Mercure galant" w listopadzie 1693 roku.

Tworzył również teksty okolicznościowe, opiewające pokój pirenejski (1659), ślub Ludwika XIV z Marią Teresą (1660), narodziny delfina (1662) czy kupno Dunkierki (1663). Ten ostatni utwór zwrócił uwagę Colberta, który szukał ludzi do nowo utworzonej Akademii Inskrypcji i Medali, nazywanej „małą Akademią" (dla odróżnienia od „wielkiej" Akademii Francuskiej powstałej z inicjatywy kardynała Richelieu w 1634 roku)[35]. Do zadań „małej Akademii" należało układanie dewiz umieszczanych na pomnikach i medalach upamiętniających czyny Ludwika XIV oraz projektowanie zdobnictwa królewskich rezydencji i oprawy uroczystości. Jako sekretarz tej instytucji i bliski współpracownik Colberta Perrault był częścią propagandowej machiny kreującej wizerunek Króla Słońce i odgrywał istotną rolę w ówczesnej polityce kulturalnej. Przyczynił się np. do odrzucenia projektu wschodniej fasady Luwru autorstwa Berniniego; zamiast tego wybrano pomysł, którego współautorem był Claude Perrault, brat Charles'a. Od 1665 roku pisarz brał udział w posiedzeniach Akademii Malarstwa i Rzeźby, pełniąc funkcję łącznika między artystami a Colbertem. W 1671 roku został przyjęty do Akademii Francuskiej, natomiast w 1672 roku otrzymał stanowisko kontrolera generalnego budowli. U szczytu swojej kariery publicznej, jako czterdziestopięciolatek, poślubił dziewiętnastoletnią Marie Guichon, która urodziła mu czworo dzieci i zmarła po sześciu latach małżeństwa.

Pod koniec dekady stosunki między Perraultem a Colbertem uległy ochłodzeniu, a minister powierzył stanowisko kontrolera generalnego budowli własnemu synowi. Sytuacji nie poprawił spadek znaczenia Colberta m.in. wskutek intryg markiza de Louvois. To ten ostatni w 1682 roku odsunął Perraulta od prac „małej Akademii". Fakt ten zaważył na decyzji pisarza, by zakończyć służbę publiczną i – jak sam oświadczył w swoich wspomnieniach – poświęcić się wychowaniu dzieci. W latach osiemdziesiątych powrócił do zaniedbanej kariery literackiej i podjął próbę stworzenia eposu chrześcijańskiego o świętym Paulinie (1686). Utwór spotkał się jednak z bardzo chłodnym przyjęciem.

Rok później zamieszanie wzbudził poemat *Le Siècle de Louis le Grand* (Wiek Ludwika Wielkiego), w którym Perrault przyznawał pierwszeństwo francuskiej współczesności nad wzorcami grecko-rzymskimi, łącząc wyraz swoich przekonań estetycznych i etycznych z panegirykiem na cześć władcy. Tym samym wskrzesił sięgający XVI wieku spór starożytników

[35] W 1716 roku Akademia Inskrypcji i Medali została przemianowana na Akademię Inskrypcji i Literatury Pięknej (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

z nowożytnikami[36] i spróbował nakłonić króla, by rozstrzygnął go na korzyść tych drugich (Fumaroli 2001, 182). Polemizując przede wszystkim z Nicolasem Boileau, Perrault dalej bronił sprawy nowożytników w utworach takich jak czterotomowy *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Porównanie starożytnych i nowożytnych, 1688–1697), *Apologie des femmes* (Pochwała kobiet, 1694)[37] czy przekład apologów XVI-wiecznego włoskiego pisarza Gabrielego Faerna (*Traduction des Fables de Faërne*, 1699). Tłumaczenie to było ostatnim utworem Perraulta wydanym przed jego śmiercią w 1703 roku. Do tego samego nurtu polemicznego należały także baśnie (zob. Aneks 1, tabela B), gatunek pozbawiony antycznych korzeni, a zatem nowożytny *par excellence*.

Niedługo po opublikowaniu *Oślej Skórki* zaczęły powstawać prozatorskie baśnie Perraulta. Na 1695 rok datowany jest iluminowany rękopis zawierający pięć z nich, opatrzony dedykacją dla Elżbiety Karoliny Orleańskiej, bratanicy Ludwika XIV[38]. W tym samym roku Lhéritier wydała zbiór *Œuvres meslées*[39] (Utwory rozmaite), który obok innych tekstów zawiera dwie baśnie oraz pokrewną im nowelę *Marmoisan* o dziewczynie w męskim przebraniu, dedykowaną córce Perraulta, Marie-Madeleine.

Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon (1664–1734)[40] była córką Nicolasa Lhéritiera, szlachcica o normandzkich korzeniach, erudyty i królewskiego historiografa. Bardzo aktywnie uczestniczyła w kulturze salonowej, tworząc głównie drobne teksty wierszowane w ramach towarzyskich gier literackich (przede wszystkim sonety *bouts-rimés*). Pisała także utwory okolicznościowe, takie jak pośmiertne panegiryki na cześć delfina (*La Pompe Dauphine*, 1711 [Pompa delfina]) oraz swoich przyjaciółek i koleżanek po piórze, Antoinette Deshoulières (*Le Triomphe de Madame Deshoulières reçue dixième muse du Parnasse*, 1694 [Triumf pani Deshoulières, przyjętej na Parnas jako dziesiąta muza]) i Madeleine de Scudéry (*L'Apothéose de Mademoiselle de Scudéry*, 1702 [Apoteoza panny de Scudéry]). Jej utwory, chętnie drukowane w czasopiśmie „Mercure galant", spotykały się z uznaniem towarzystw literackich: Académie des Palinods w Caen oraz Académie des Lanternistes w Tuluzie przyznawały za nie nagrody, a tuluzańska Akademia Igrzysk Kwietnych

[36] Zob. pkt 2.1.3.4.

[37] *Apologie* powstała jako odpowiedź na *Satyrę X* z 1692 roku, w której Boileau przedstawia bardzo krytyczny i karykaturalny obraz kobiet.

[38] Spory co do autorstwa przedmowy i całego zbioru – zob. pkt 2.3.3.

[39] Wkrótce w Holandii ukazał się przedruk tego zbioru pt. *Bigarrures ingénieuses*.

[40] Życiorys Lhéritier przedstawiono na podstawie: Robert 2005a; Seifert 2012a; Storer 1928, 42–60.

i padewska Accademia dei Ricovrati przyjęły Lhéritier do swego grona (odpowiednio w 1696 i 1697 roku). Mimo trudnej sytuacji materialnej pisarka dwa razy w tygodniu przyjmowała u siebie gości, aby dyskutować z nimi o literaturze.

Podobnie jak Perrault, z którym łączyło ją pokrewieństwo (najprawdopodobniej była jego kuzynką albo córką jego kuzynki)[41], opowiadała się za nowożytnikami. Znacznie gorliwiej niż on broniła również kobiet, wielokrotnie podkreślając ich wartość i możliwości. Oba te nurty jej twórczości pojawiają się w baśniach z 1695 roku. Należy przy tym zaznaczyć, że choć baśniopisarski dorobek Lhéritier jest stosunkowo skromny (zob. Aneks 1, tabela C), była ona jednak najbardziej elokwentną teoretyczką nowo powstającego gatunku i w perytekstach swoich utworów często podejmowała refleksję historyczno-literacką na jego temat. O erudycyjnych dążeniach i zainteresowaniu kwestią kobiecą świadczy również jej ostatnie dzieło: tłumaczenie *Heroid* Owidiusza (1732). Kiedy dwa lata później zmarła, w czasopismach „Mercure galant" i „Journal des Savants" ukazały się upamiętniające ją pochwalne epitafia.

W roku 1696 ukazały się dwie kolejne baśnie, włączone do powieści *Inès de Cordoue* (Inez z Kordoby) Catherine Bernard[42]. Równolegle „Mercure galant" opublikował po raz pierwszy *La Belle au bois dormant* (Śpiącą królewnę) Perraulta.

Do tej pory baśnie ukazywały się z niewielką częstotliwością, która nie przekraczała trzech utworów rocznie. W latach 1697–1698 moda osiągnęła jednak apogeum, a liczba publikacji wzrosła lawinowo. W tym właśnie okresie większość swoich baśni wydali d'Aulnoy i Perrault[43], a także inni arystokraci i arystokratki parający się piórem: Charlotte-Rose Caumont de La Force[44]

---

[41] Na podstawie tego pokrewieństwa oraz faktu, że pewne wątki powtarzają się w baśniach Lhéritier i Perraulta (*Les Enchantements de l'Éloquence* i *Les Fées*, *Ricdin-Ricdon* i *Riquet à la houppe*), niektórzy badacze wysuwali hipotezę o bliskiej współpracy obojga pisarzy, przy czym Lhéritier miałaby pełnić funkcję łączniczki Perraulta z ludowymi bajarzami i mniej uzdolnionej naśladowczyni (Roche-Mazon 1968, 162–166; Rouger 1991, XXVIII). Są to jednak zaledwie domysły, pozbawione dowodów i dosyć krzywdzące dla Lhéritier.

[42] Catherine Bernard (1663?–1712), urodzona w protestanckiej rodzinie mieszczańskiej, w 1685 roku przeszła na katolicyzm. Karierę literacką rozpoczęła w 1680 roku. Była autorką romansów, cieszących się powodzeniem dramatów i nagradzanych wierszy, a także członkinią Accademia dei Ricovrati (Robert 2005b).

[43] Zob. Aneks 1, tabele A i B; kontrowersje wokół autorstwa baśni Perraulta – zob. pkt 2.3.3.

[44] Charlotte-Rose Caumont de La Force (1650–1724), potomkini starego arystokratycznego rodu, dama dworu królowej Marii Teresy, a później diuszesy de Guise. W 1685 roku



2. Frontyspis pierwszego wydania *Histoires ou contes du temps passé*, 1697

(*Les Contes des contes*, 1698 [Baśnie nad baśniami]), Henriette-Julie de Murat[45] (*Contes de fées* i *Les Nouveaux Contes des fées*, 1698 [Baśnie o wróżkach;

przeszła na katolicyzm. Jej małżeństwo z Charles'em Briou (1687–1689) zostało unieważnione w atmosferze skandalu z inicjatywy ojca pana młodego. W 1697 roku, oskarżona o autorstwo satyrycznych piosenek, pod groźbą utraty królewskiej pensji musiała udać się na wygnanie do klasztoru w Gercy, w którym spędziła 16 lat. La Force była autorką licznych wierszy dedykacyjnych oraz modnych powieści pseudohistorycznych (gatunek ten nazywano *histoires secrètes*, być może na wzór pierwszej powieści La Force *Histoire secrète de Bourgogne* z 1694 roku). Należała do Accademia dei Ricovrati. Zob. Seifert 2012b; Trinquet 2010.

[45] Henriette-Julie de Castelnau (ok. 1670–1716), od 1691 roku żona hrabiego de Murat. W 1697 roku wydała *La Défense des Dames, ou les Mémoires* (Obrona dam, czyli Wspomnienia),

Nowe baśnie o wróżkach]), Louis de Mailly[46] (*Les Illustres fées, contes galants*, 1698 [Znamienite wróżki, *contes galants*[47]]) i Jean de Préchac[48] (*Contes moins contes que les autres*, 1698 [Baśnie mniej baśniowe od innych]).

Wtedy też – albo nieco wcześniej[49] – swoje dydaktyczne baśnie pisał **François de Salignac de La Mothe-Fénelon** (1651–1715)[50]. Od 1678 roku był on przełożonym Nouvelles Catholiques (domu Nowych Katoliczek), instytucji, która miała na celu nakłaniać młode protestantki do zmiany wyznania. W latach osiemdziesiątych Fénelon wielokrotnie wygłaszał dla nich kazania. Problematyką wychowania zajął się szerzej w traktacie *De l'Éducation des filles* (O wychowaniu dziewcząt, 1687), gdzie postulował przygotowywanie dziewcząt do roli pań domu, żon i matek. Dzięki znajomości z Jacques'em-Bénigne'em Bossuetem, biskupem Meaux, oraz z Françoise d'Aubigné, markizą de Maintenon, morganatyczną małżonką króla, w 1689 roku został nauczycielem

---

w których broniła reputacji kobiet na podstawie własnego życiorysu, przedstawionego w bardzo pochlebnych barwach. Autorka nowel i baśni, członkini Accademia dei Ricovrati. Oskarżana o deprawację (w tym m.in. o zachowania homoseksualne), od 1702 roku przebywała w więzieniach lub na wygnaniu. Zob. Patard 2006.

[46] Louis de Mailly (1657–1724), naturalny syn Antoine'a de Mailly-l'Épine'a, pozbawiony dziedzictwa przysługującego mu na mocy ojcowskiego testamentu przez swojego przyrodniego brata z prawego łoża. Wojskowy i literat, autor nowel, listów i powieści pseudohistorycznych. Dominująca w jego twórczości estetyka *galanterie* – zasygnalizowana również w tytule jego zbioru baśni – z jednej strony wiązała się z ideałem wytwornych obyczajów, wydoskonalonych pod wpływem kobiet, z drugiej zaś graniczyła z libertynizmem. Zob. Gheeraert 2005c.

[47] Z uwagi na brak właściwego odpowiednika w języku polskim termin ten pozostawiono w oryginale.

[48] Jean de Préchac (ok. 1647–1720), dworzanin Filipa Orleańskiego oraz królowej Hiszpanii Marii Ludwiki Orleańskiej, członek parlamentu nawarskiego. Autor licznych panegiryków, utworów okolicznościowych i dedykacyjnych. Również jego baśnie stanowią alegoryczny panegiryk na cześć Ludwika XIV i jego rodziny. Zob. Gheeraert 2005d.

[49] Trudności z datowaniem wynikają z faktu, że wybór tych tekstów ukazał się drukiem dopiero w 1718 roku, już po śmierci Fénelona. Za ich powstaniem ok. 1697 roku przemawiałby incipit *Histoire de la jeune princesse* (Historii o młodej księżniczce), który sprawia wrażenie parodii *Śpiącej królewny*. Diuk Burgundii, uczeń Fénelona, skończył już wówczas 15 lat, dlatego niektórzy badacze argumentują za wcześniejszą datą powstania baśni, przekonani, że musiały one służyć jako pouczająca lektura dla młodszego dziecka, które dopiero co pożegnało się z opowieściami piastunek (Gheeraert 2005b, 343–344; Loskoutoff 1987, 154). Nie jest jednak wykluczone, że baśnie powstały dopiero wtedy, gdy młody Ludwik podrósł i był już zdolny docenić ironię i grę z konwencją, od których nie stroni Fénelon. Możliwe wreszcie, że poszczególne teksty powstawały w różnych okresach. Z pewnością niesłuszna jest natomiast teza Anny Nikliborc (1975, 21), motywowana zapewne datą wydania baśni Fénelona drukiem, jakoby powstały one już po wygaśnięciu mody salonowej.

[50] Życiorys Fénelona opracowano na podstawie: Le Brun 1983.

wnuka Ludwika XIV. Właśnie dla młodego Ludwika, diuka Burgundii, Fénelon napisał swoje bezsprzecznie najsłynniejsze dzieło, czyli *Les Aventures de Télémaque* (Przygody Telemaka[51], 1699), które aż do XIX wieku stanowiły popularną lekturę dziecięcą. Celom dydaktycznym służyły również inspirowane dziełem Bernarda de Fontenelle'a dialogi zmarłych (*Dialogues des morts anciens et modernes*, 1718) oraz prozatorskie bajki-apologi. Także baśnie Fénelona (Aneks 1, tabela D) z racji swojej prostej struktury i jednoznacznej wymowy moralizatorskiej bliskie były poetyce apologu.

Fénelon był ponadto autorem dzieł teologicznych i dewocyjnych, a od 1688 roku pozostawał pod wpływem Jeanne-Marie Bouvier de la Mothe-Guyon, mistyczki i propagatorki kwietyzmu, potępionego przez papieża jako herezja. Uparta obrona prawowierności poglądów Guyon była jednym z powodów, dla których w 1697 roku Fénelon został oddalony z dworu i musiał udać się do swojej diecezji w Cambrais, której arcybiskupem został dwa lata wcześniej. *Les Aventures de Télemaque* ukazały się drukiem w 1699 roku, co – ze względu na zawartą w książce krytykę absolutyzmu – przypieczętowało zerwanie z dworem królewskim. Aż do śmierci w 1715 roku Fénelon pilnie wypełniał obowiązki duszpasterskie w swojej diecezji.

Pisząc baśnie do prywatnego użytku diuka Burgundii, Fénelon pozostawał poza głównym nurtem salonowej mody. Ta zaś rychło dotarła również na prowincję (*Le Portrait qui parle* [Mówiący portret] 2005; *Le Prince Michel* [Książę Michał] 2005), przygasając jednocześnie w środowisku paryskim. W roku 1699 wyszły jeszcze kolejne utwory de Murat (*Histoires sublimes et allégoriques* [Historie wzniosłe i alegoryczne] i *Voyage de campagne* [Podróż na wieś]), a także de Mailly'ego (*Recueil de contes galants*). Wtedy też na polu *contes de fées* zadebiutowała Catherine Durand[52]. Ostatnie baśnie Lhéritier ukazały się dopiero w 1705 roku, w zbiorze *La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais* (Mroczna wieża i świetliste dni, baśnie angielskie). Wyraźnym sygnałem schyłku mody jest zbiór Louise d'Auneuil[53] z 1702 roku:

---

[51] W języku polskim postać z mitologii greckiej określana jest jako „Telemach", jednak w przypadku bohatera utworu Fénelona utrwaliła się forma „Telemak", utworzona przez spolszczenie formy francuskiej.

[52] Catherine Durand, po mężu Bédacier (zm. 1736), autorka licznych komedii i powieści pseudohistorycznych. Jej pierwsza baśń, *La Fée Lubantine*, pojawia się w powieści *La Comtesse de Mortane*. Kolejne ukazały się w zbiorze z 1702 roku: *Le Petits Soupers de l'année 1699* (Kolacyjki roku 1699). Zob. Robert 2005c.

[53] Życiorys Louise de Bossigny d'Auneuil pozostaje bardzo słabo zbadany (Robert 2005d). Oprócz baśni w 1709 roku ukazał się jej szkatułkowy romans rycerski *Les Chevaliers errants* (Błędni rycerze).

La Tyrannie des fées détruite (Tyrania wróżek obalona), chociaż mimo obrazoburczego tytułu zawiera on bardzo konwencjonalne utwory. Formuła *conte de fées* z wolna wyczerpywała się w epigońskich pseudoajtiologicznych baśniach tej samej autorki, opowiadających o powstaniu lancknechta (gry karcianej) czy ozdoby stroju zwanej *prétintailles*[54].

Charakterystycznymi cechami pierwszej baśniowej mody były intensywność i krótkotrwałość. Uczestniczyli w niej pisarze i – znacznie częściej – pisarki należący do sfer salonowo-dworskich, cieszący się powodzeniem zdobytym już wcześniej dzięki innym utworom: powieściom, nowelom, wspomnieniom lub poezji. Jedynym wyjątkiem w tym gronie jest Fénelon, którego baśnie zresztą nie ukazały się w tym okresie drukiem. To właśnie *contes de fées* salonowych autorów „złotego wieku" stały się wzorem i punktem odniesienia dla późniejszych baśniopisarzy.

2.1.2. Nazwa gatunku

W okresie „pierwszej mody" wykrystalizowała się stosowana do dzisiaj nazwa gatunku *conte de fées*. Nie był to jednak proces prosty ani szybki. W *Histoire d'Hypolite* mowa jest o „baśni zbliżonej do tych mówiących o wróżkach"[55], a w *Oślej Skórce* Perrault wspomina „baśnie o ogrze i wróżce"[56]. W tytule pierwszego zbioru d'Aulnoy (*Les Contes des Fées*) pojawiał się jeszcze rodzajnik ściągnięty *des*. Jego stopniowe zastąpienie przez *de* nadało frazie wyraźnych znamion nazwy gatunkowej (raczej „baśń wróżkowa" – czarodziejska niż „baśń o wróżkach"[57]). Po raz pierwszy wyrażenie w tym kształcie pojawia się w zbiorze *Contes de fées* de Murat, aczkolwiek Charlotte Trinquet (2012, 13) dowodzi, że był to skutek błędu drukarskiego (co jest o tyle prawdopodobne, że drugi zbiór de Murat nosi tytuł *Les Nouveaux Contes des fées*). W anonimowym[58] zbiorze *Le Gage touché* (Podjęty fant)

[54] *Nouvelles du temps*, 1702, wydawnictwo seryjne. Autorstwo tych drobnych utworów przypisywano również Catherine Durand.

[55] „[…] conte approchant de ceux des fées" (Aulnoy 1690/2004, 129).

[56] „[…] contes d'ogre et de fée" (Perrault 1694/2005c, 147). *Ogre* – jak sam Perrault zaznaczył w przypisie – był „dzikim człowiekiem, który zjadał małe dzieci".

[57] Należy zaznaczyć jednak, że formę z rodzajnikiem ściągniętym *des* spotykamy jeszcze w antologii Charles'a-Josepha de Mayera z lat 1785–1789: *Le Cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées*.

[58] W dawniejszej literaturze przedmiotu jako autor zbioru był podawany Eustache Le Noble.

z 1698 roku występuje architekstualny podtytuł w jeszcze innej, choć podobnej formie: *conte de fée* (*Le Gage touché* 1698/2005, 437).

Nie ma natomiast wątpliwości co do użycia nazwy gatunkowej w krytycznym wobec baśniowej mody tekście Pierre'a de Villiers z 1699 roku, zatytułowanym *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût* (Rozmowy o baśniach oraz niektórych innych współczesnych utworach, służące jako ochrona przed złym gustem; Villiers 1699/2007). Również w wydanym w 1702 roku zbiorze *La Tyrannie des fées détruite* d'Auneuil nadaje swoim baśniom architekstualny podtytuł *Nouveau conte de fées*. Należy jednak zaznaczyć, że w perytekstach w tym okresie panowała poza tym duża dowolność terminologiczna (Eichelt-Lojkine 2013, 41–42; Sinko 1982, 27–28), a baśniopisarze i baśniopisarki stosowali określenia takie jak nowela (*nouvelle*)[59], bajka galijska (*fable gauloise*)[60], bajka gotycka (*fable gothique*)[61], romanca (*romance*)[62], historia alegoryczna (*histoire allégorique*)[63] czy baśń (albo powiastka) z dawnych czasów (*conte du temps passé*)[64].

2.1.3. Geneza francuskiej baśni literackiej – źródła, inspiracje, gatunki równoległe

Francuska baśń z okresu „pierwszej mody" była kształtowana przez różnorodne źródła – dawne i współczesne, ludowe i literackie. Jak pisze Jean Mainil, „francuska baśń literacka [*conte de fées*] może zapożyczać motywy z utworów wskazywanych wprost lub w domyśle, o różnym rodowodzie gatunkowym, takich jak bajka [*fable*], powiastka [*conte*] lub powieść [*roman*]" (2001, 120). W każdym przypadku teksty służące jako inspiracja były przetwarzane w zgodzie z ogólną poetyką *conte de fées*[65] i indywidualnym imaginarium autora.

---

[59] *Les Enchantements de l'éloquence* i *L'Adroite Princesse* Lhéritier mają architekstualny podtytuł *Nouvelle*.

[60] „Pragnie Pani zatem, piękna Diuszeso, przerwać na parę chwil swoje poważne i uczone zajęcia, by wysłuchać jednej z tych galijskich bajek […]" (Lhéritier de Villandon 1695/2005c, 69).

[61] Lhéritier de Villandon 1695/2005a, 39.

[62] Tak nazywają baśnie postaci w jednej z opowieści ramowych towarzyszących baśniom d'Aulnoy, osadzonej w Hiszpanii (Aulnoy 1697/2004, 406).

[63] Zob. tytuł zbioru baśni de Murat z 1699 roku.

[64] Zob. tytuł zbioru baśni Perraulta z 1697 roku.

[65] Zob. pkt 2.1.4.

2.1.3.1. Tradycja ludowa

Źródłem *contes de fées*, któremu dawniej poświęcano najwięcej uwagi, jest ludowa bajka magiczna, przekazywana ustnie w środowiskach wiejskich[66]. Mniej więcej połowa tekstów z okresu „pierwszej mody" realizuje obiegowe wątki sklasyfikowane w międzynarodowym indeksie Aarnego–Thompsona–Uthera i francuskim katalogu Delarue–Tenèze (Robert 1981: 303). Podobieństwo do fabuł ludowych wykazuje większość baśni d'Aulnoy i Perraulta oraz około połowa baśni Lhéritier (zob. Aneks 1, tabele A–C). Nie należy jednak pochopnie zakładać, że pisarze ci opracowywali zasłyszane baśnie ludowe – a takie stwierdzenia znaleźć można w literaturze przedmiotu od XIX wieku.

Pokłosiem romantycznej idealizacji ludu oraz fascynacji folklorem było nie tylko powstanie etnografii i zapoczątkowanie badań nad literaturą oralną, ale również ocenianie stworzonych wcześniej baśni literackich na podstawie kryterium zgodności z domniemanym pierwowzorem ludowym. Ze względu na zwięzłość, zwodniczo prosty styl i plebejskich bohaterów (Czerwony Kapturek, młynarczyk, Paluszek) pierwszeństwo przyznawano baśniom Perraulta, natomiast dłuższe, bardziej skomplikowane i niestroniące od ozdobników baśnie kobiece, opowiadające niemal wyłącznie o księżniczkach i królewiczach, krytykowano jako przeładowane i niesmaczne wypaczenia pierwotnych opowieści, skażone sztucznością i blichtrem kultury salonowo-dworskiej[67]. Jak komentowała Raymonde Robert (1981, 88): „Jest zupełnie tak, jakby folklor uznawano za jedyne i autentyczne źródło zdolne wydać z siebie udaną baśń".

Powstał nawet mit Perraulta jako folklorysty *avant la lettre*, który „schodzi do kuchni, by słuchać opowieści, po czym wraca do gabinetu, aby przepisać

---

[66] Np. „Mimo upiększeń, które spotkały [baśnie], kiedy modna fantazja i kaprys gustu wprowadziły je na dwór i kiedy przerobiono je na modłę wykwintniś [*Précieuses*], wciąż zachowały w sobie chropawy odcisk sękatego kciuka, który jako pierwszy ukształtował tę glinę, oraz niezatartą woń polnej gleby […]. Baśnie to kwiaty polne, chropawe arcydzieła wiejskiej wyobraźni" (Lescure [wyd.] 1883, II–III); „[…] wydaje się, że baśń ma swoje korzenie w wiejskim folklorze i paplaninie piastunek" (Niderst 1991, 147); „W odróżnieniu od pani d'Aulnoy, pani de Murat i innych czołowych przedstawicieli mody na bajki w czasach Ludwika XIV, Perrault nie zmieniał oryginalnej fabuły i nie psuł prostoty i przyziemności ustnego przekazu upiększonymi detalami" (Darnton 1984/2012, 82).

[67] Np. „kilka wykwintniś, wykarmionych na zbyt sentymentalnych romansach i ziewających nad mapą Krainy Czułości, dla odmiany zajęło się baśniami" (Nikliborc 1975, 18). Zob. też: Deulin 1878, 35; Storer 1928.

je po swojemu" (Lemirre 2000, XIV). Rzekomo był on pokornym zbieraczem ludowych baśni, które słyszał „na pewno opowiadane przez rozmaitych starych ludzi" (Wortman 1958, 50) i które „zaczerpnął z wielkiego, wspólnego zbioru, stąd właśnie, skąd docierały one do niego z całą swą świeżością i naiwnością, a mianowicie wprost z tradycji ustnej, z przemawiających ust piastunek i matek. Pił z samego źródła, czerpiąc wodę dłonią. To wszystko, czego żądamy" (Sainte-Beuve 1861). Domniemana wierność tradycji ludowej zachęcała badaczy takich jak Pierre Saintyves (1923/1990) do tego, by w baśniach Perraulta doszukiwać się reliktów dawnych mitów i opowieści rytualnych[68]. Mit Perraulta-folklorysty nie mógł jednak wytrzymać konfrontacji z ustaleniami etnografów (Verdier 1978), wskutek czego Perraultowi zaczęto z kolei zarzucać „piractwo" (Malarte-Feldman 1991, 236) i wypaczanie opowieści ludowych w duchu ideologii mieszczańskiej i patriarchalnego dydaktyzmu (Zipes 2006, 45).

Ocena literackiego „przerabiania" ludowej bajki magicznej pod względem etycznym wykracza poza niniejsze rozważania, tym bardziej że sam fakt takiej działalności jest trudniejszy do prześledzenia (a zdaniem niektórych badaczy – nawet do udowodnienia), niż się to może wydawać. Podstawowa trudność polega na tym, że najstarsze znane nam warianty ludowe pochodzą z XIX-wiecznych zbiorów folklorystów, są zatem znacznie późniejsze niż XVII-wieczne *contes de fées* (Gicquel 1998; Schenda 2007, 129; Zuber 1997, 265). Niedorzecznością byłoby automatyczne zakładanie, że opowieść ustną przekazywano od wieków w niezmienionym kształcie i w związku z tym wersja zapisana w wieku XIX czy XX jest identyczna z tą znaną trzysta lat wcześniej, a zatem musi być starsza i bardziej „pierwotna" niż tekst literacki (Velay-Vallantin 1998). Tradycyjna, oralna kultura ludowa nie stanowiła zawieszonego w próżni monolitu, lecz podlegała zmianom historycznym (Krzyżanowski 1980a, 158; Velay-Vallantin 1992), a także wpływom piśmiennictwa, chociażby za pośrednictwem *Bibliothèque bleue*, czyli druków jarmarcznych, w których nierzadko przedrukowywano baśnie Perraulta czy d'Aulnoy, szczególnie w drugiej połowie XVIII i w XIX wieku (Andriès 1989, 112–113; Leclerc 1998; Trinquet 2012, 115, 132; Vallantin 1989)[69]. Dobrym przykładem oddziaływania baśni literackiej na ludową są

[68] Mitologiczną orientację badań nad *contes de fées* kontynuują w sposób bardziej zniuansowany: Saupé 1997; Walter 2017; Warner 1994/2015.

[69] Dotyczy to w szczególności baśni d'Aulnoy, które miały 34 straganowe wydania. Baśnie Perraulta ukazały się w tej formie 12 razy (Mainil 2001, 19).

francuskie realizacje wątku ATU 402: w większości wersji znanych z innych krajów głównemu bohaterowi pomaga księżniczka w postaci żabki, natomiast we Francji najczęściej jest to biała kotka, której rodowód sięga niewątpliwie tytułowej bohaterki baśni *La Chatte blanche* d'Aulnoy. Z kolei „Śpiąca królewna" (ATU 410) jest dobrze reprezentowana w utworach literackich, z których najstarszy jest XIV-wieczny romans rycerski *Perceforest*, niewiele jest natomiast wersji ludowych, szczególnie takich, które byłyby niezależne od baśni Perraulta (*La Belle au bois dormant*) i braci Grimm (*Dörnroschen*)[70]. Również wątek „Piękna i Bestia" (ATU 425C) ma korzenie w literackiej *conte de fées* (Swahn 1989, 24).

Z tego powodu można się spotkać z tezą, lansowaną przede wszystkim przez Ruth B. Bottigheimer (2009), że ludowa bajka magiczna jako taka w ogóle nie istniała przed XIX wiekiem, wtedy zaś pojawiła się w przekazie ustnym pod wpływem popularyzacji wcześniejszych tekstów literackich, których korzenie sięgają nie dalej niż do XVI-wiecznego zbioru Giovanfrancesca Straparoli[71]. Tak kategoryczne zaprzeczenie istnieniu ludowych bajek magicznych możliwe jest tylko przy bardzo wąskim i skrajnie pozytywistycznym spojrzeniu na baśń i bajkę magiczną (Zipes 2012, 236–259). Nie popadając ani w przesadny entuzjazm, ani w negacjonizm, należy zadać pytanie, jaki był stosunek XVII-wiecznych baśniopisarek i baśniopisarzy do tego, co później zyskało nazwę folkloru.

Należy zaznaczyć, że uczestnicy „pierwszej mody" sami wskazywali na pewne związki między ich twórczością a tradycją ludową. Ich stosunek do tej ostatniej daleki był jednak od nabożnego podziwu romantyków. Samo pojęcie „kultury ludowej" stanowiłoby dla pisarzy XVII-wiecznych nonsensowny oksymoron (Thirard 1998a, 396), nikomu też nie zależało na jakiejkolwiek „wierności" wobec folkloru (Sermain 2005, 64). Wręcz przeciwnie:

---

[70] Próbując dowieść ludowego rodowodu „Śpiącej królewny", Marc Soriano (1968, 128–130) był zmuszony do formułowania mało przekonujących hipotez o zaniku tego wątku w folklorze ze względów religijnych. Zarówno w romansie *Perceforest*, jak i w baśni *Sole, Luna e Talia* Giambattisty Basilego pogrążona we śnie bohaterka zachodzi w ciążę za sprawą pożądliwego gościa, co – zdaniem Soriana – mogło zostać uznane za kpinę z dziewiczego poczęcia Jezusa.

[71] Bottigheimer nie neguje istnienia narracyjnej twórczości ludowej, jest jednak zdania, że obejmowała ona realistyczne gawędy, anegdoty, kpiarskie opowieści i żarty, nigdy zaś baśnie *sensu stricto*, które według niej realizują tylko dwa schematy narracyjne: odzyskanie utraconej królewskiej pozycji przez księcia lub księżniczkę za pomocą magicznych środków (*restoration fairy tales*) albo zdobycie królewskiej pozycji lub bogactwa przez ubogiego bohatera, również dzięki magicznym środkom (*rise fairy tales*).

„arystokratyczne uprzedzenia" (*préjugé nobiliaire* – Robert 1981, 113) nie pozwalały traktować ludu inaczej niż z lekceważeniem czy wręcz pogardą. W przeważającej większości baśni próżno szukać protagonistów, którzy nie mogliby się poszczycić królewskim albo przynajmniej szlacheckim pochodzeniem, nawet jeśli nie od razu jest ono znane. Znamienne jest zakończenie baśni *Fortunio* de Mailly'ego, gdzie wielką radość budzi odkrycie, że „bohater, który dzięki swej waleczności zasłużył na rękę księżniczki, zasługuje na nią również swoim urodzeniem" (Mailly 1698/2005c, 545). Choćby bohaterka dorastała w chłopskiej chacie, jak Rosanie w *Ricdin-Ricdon* Lhéritier czy Fortunée u d'Aulnoy, jej uroda, wdzięk i takt wynoszą ją ponad jej stan, a w zakończeniu niezmiennie okazuje się, że jest zaginionym dzieckiem królewskim (Aulnoy 1697/2004, 475–485; Lhéritier de Villandon 1705/2005f).

Niektóre księżniczki przywdziewają na pewien czas wieśniaczy strój, aby umknąć prześladowcom, i szukają schronienia wśród pasterzy, co zawsze prowadzi do miłosnych perypetii. Brillante (*Le Rameau d'or* – Aulnoy 1697/2004, 301–334) i Carpillon (*La Princesse Carpillon* – Aulnoy 1698/2004, 617–662) zakochują się w młodzieńcach, których uważają za niższych stanem, i dręczą się wyrzutami sumienia, nie wiedząc, że ich wybrankowie to również książęta w przebraniu. W przypadku Carpillon mistyfikacja ma nawet szerszy zakres, bohaterka trafia bowiem do domostwa zamieszkanego przez całą rodzinę królewską, którą okoliczności zmusiły do pasterskiego życia i filozoficznej wzgardy dla ziemskich zaszczytów (przynajmniej dopóki w finale baśni nie pojawi się możliwość odzyskania utraconego tronu). Z kolei księżniczka Constantine (*Le Pigeon et la colombe* – Aulnoy 1698/2004, 849–889) pada ofiarą zakusów królowej-matki, która nie życzy sobie, aby jej syn darzył uczuciem rzekomą pasterkę – ale natychmiast zmienia zdanie, gdy poznaje prawdę o pochodzeniu królewny.

Nobilitacja bohaterów nieraz wymaga dosyć skomplikowanych zabiegów, jak w *La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri* (Aulnoy 1698/2004, 897–946). Baśń ta realizuje wątek ATU 707, w którym w większości wariantów zawiązanie akcji wymaga, aby król poślubił ubogą dziewczynę (np. córkę piekarza albo szwaczkę) ze względu na obietnicę, że urodzi mu ona dzieci o cudownych cechach (najczęściej: z gwiazdami na czole). U d'Aulnoy matką bohaterki jest jednak zubożała dama z królewskiego rodu, która po dojrzałym namyśle postanawia wraz z córkami żyć skromnie na prowincji, po czym, pozbawiona resztek majątku w napadzie rabunkowym, zmuszona jest zarabiać na życie gotowaniem znakomitych potraw w garnkach ze złota. Podobnie jest w baśni *Le Dauphin* (Aulnoy 1698/2004, 1007–1037): podczas

gdy w ludowych i wcześniejszych literackich realizacjach wątku ATU 675 protagonista to leniwy i przygłupi plebejusz, u d'Aulnoy w tej roli pojawia się książę. Jest on wprawdzie brzydki i przez część historii szalony z rozpaczy, ale jego rodowód nie budzi zastrzeżeń. Ten sam wątek wykorzystała w jednej ze swoich baśni de Murat; tu z kolei półgłówek Mirou niedługo po zawiązaniu akcji po prostu znika, a jego miejsce u boku bohaterki zajmuje królewicz bez skazy (Murat 1699/2006, 303–350).

Pochodzenie społeczne protagonistów to oczywiście tylko jeden z wyznaczników stosunku autorów do ludowych bajek magicznych i do ludu w ogóle, być może nawet nie najważniejszy. Chociaż wieśniacze pochodzenie niektórych bohaterów baśni Perraulta wskazywano jako argument za ich ludowym rodowodem, nikt nie wysuwał podobnych hipotez w wypadku baśni Fénelona. W tekstach tych krzepka Péronelle zamienia się miejscami z władczynią, piękna wieśniaczka Florise zostaje królewską małżonką, a plebejusz Rosimond dzięki magicznemu pierścieniowi zajmuje miejsce księcia, ale po przykrych doświadczeniach i pouczeniach wróżek każde z nich wraca do pierwotnego stanu (Fénelon 1718/2005a; 1718/2005d; 1718/2005f). Moralizatorska perspektywa Fénelona każe mu z jednej strony bronić ustalonej hierarchii społecznej, a z drugiej – podkreślać zalety prostego i skromnego życia. Jego utwory nie tylko nie realizują żadnego z wątków znanych z folkloru, ale także całkowicie zaprzeczają etosowi ludowej bajki magicznej, która pozwala najbiedniejszemu wieśniakowi sięgnąć po rękę księżniczki i pół królestwa. Pod tym względem Perrault okazuje się bardziej liberalny: biedna, ale złotousta bohaterka *Wróżek* wychodzi za księcia, a młynarczyk dzięki obrotności i sprytowi kota w butach zostaje królewskim zięciem, chociaż wierszowany morał zdaje się zawierać dosyć cierpką ocenę takiego „karierowiczostwa" (Perrault 1697/2005i; 1697/2005j).

Chwaląc proste życie, Fénelon nierzadko przedstawia bohaterów z ludu jako pozytywne modele zachowań. Wzorcem męskim jest Rosimond, który po uratowaniu księcia z niewoli zrzeka się magicznego pierścienia, by uniknąć pokusy jego używania (Fénelon 1718/2005f, 403). Ideałem kobiety jest natomiast wieśniaczka Clariphile, której uroda i skromność podbijają serce rozczarowanego życiem króla, choć nie są w stanie jej uchronić przed jego niesprawiedliwą zazdrością (Fénelon 1718/2005e). Takie portrety bohaterów z ludu to perspektywa wyjątkowa, która odróżnia Fénelona nie tylko od tradycji ludowej, lecz także od pozostałych uczestników salonowej „baśniowej mody". Wprawdzie również u d'Aulnoy sporadycznie wspomina się o przyjemnościach skromnego życia, ale jest ono zawsze przedstawione

w sielankowej konwencji literatury pastoralnej[72], a jego wartość wynika m.in. z faktu, że nie chodzi o prawdziwych wieśniaków i pasterzy, lecz przebrane wróżki, księżniczki i królewiczów.

Zgodnie ze światopoglądem większości uczestników „baśniowej mody" niskie urodzenie musi wiązać się z niskością uczuć i grubiaństwem w mowie. Doskonałym przykładem jest samolubny i złośliwy Bedou, któremu dopiero interwencja wróżki pozwala poczuć wdzięczność i szacunek (Aulnoy 1697/2004, 484). Moralna i społeczna ułomność charakteryzuje nie tylko chłopów, ale i mieszczan: Lhéritier z lubością przeciwstawia czarującą elokwencję młodej szlachcianki Blanche prostackiemu językowi jej przybranej siostry Alix, córki bankiera i równie ordynarnej matki (Lhéritier de Villandon 1695/2005c). Warto zaznaczyć, że sama Lhéritier nie była szlachcianką, ale stale obracała się w arystokratycznych kręgach salonowych, a poza tym przejmowała „nastroje ówczesnego społeczeństwa, wrogo nastawionego do arogancji bankierów i być może bardziej przywiązanego do mitu szlachectwa krwi niż sama szlachta" (Fumaroli 1982, 173). U de Murat nawet synowie arystokraty tracą szanse na rękę księżniczki z chwilą, gdy skalają się rzemiosłem, i muszą ustąpić miejsca księciu, którego autorka wprowadza do akcji wyłącznie po to, by zapewnić bohaterce godnego partnera (Murat 1699/2006, 356–367). Robert (1981, 131) wskazuje, że zarówno d'Aulnoy, jak i de Murat postępują z materiałem folklorystycznym jak z „ciałem obcym", które należy „zneutralizować". Pierwsza całkowicie przekształca temat tak, by odpowiadał gustom kultury salonowej, druga natomiast snuje wokół niego osobną historię, która rozrasta się tak, że margines pochłania jądro opowieści.

To właśnie de Murat wyraża się o nisko urodzonych z wyjątkową zjadliwością. Dedykując swoje baśnie koleżankom po piórze, mianuje je „współczesnymi wróżkami" i dowodzi:

> Dawne wróżki, wasze poprzedniczki, uchodzą już przy was za byle głuptaski. Zajmowały się rzeczami podłymi i dziecinnymi, jedyną ich rozrywką były służące i piastunki. Troszczyły się tylko o to, żeby dobrze zamieść dom, postawić garnek na ogniu, zrobić pranie, przewinąć dzieci i ułożyć je do snu, wydoić krowy, ubić masło i załatwić jeszcze tysiąc innych sprawek tego rodzaju; najznaczniejsze skutki ich sztuki ograniczały się do tego, że ktoś zaczynał płakać perłami i diamentami, wydmuchiwać z nosa szmaragdy i pluć rubinami. Zabawiały się tańcami przy świetle księżyca oraz przemianami w staruchy, koty, małpy i straszydła, żeby budzić trwogę

[72] Zob. pkt 2.1.3.2 i 2.1.3.5.

> dzieci i słabych na umyśle. Dlatego po ich czynach i dziejach pozostały tylko bajki Matki Gęsi [*contes de ma Mère l'Oie*][73]. Były one niemal zawsze stare i brzydkie, nędzne miały odzienie i siedziby; z wyjątkiem Meluzyny i kilku jej podobnych cała reszta to żebraczki. Wy jednak, moje panie, obrałyście inną drogę: zajmujecie się tylko rzeczami wielkimi, z których najmniejszą jest obdarzanie błyskotliwością umysłu [*esprit*] tych, którym jej brakuje, urodą – szpetnych, elokwencją – ignorantów, bogactwem – ubogich, a blaskiem – spraw pogrążonych w najgłębszym mroku. Wszystkie jesteście piękne, młode, przystojne, stroje i siedziby macie eleganckie i bogate, a mieszkacie tylko na dworze królewskim albo w zaczarowanych pałacach (Murat 1699/2006, 199).

Trudno o bardziej radykalne odcięcie się od tradycji ludowej. Pod piórem de Murat wróżki to nie tylko postaci występujące w baśniach; stają się jednocześnie figurą kobiet, które te baśnie tworzą. Estetyczna wartość tekstu wiąże się ściśle z pozycją społeczną i trybem życia jego autorki. Trywialność codziennych prac (przewijanie dzieci, dojenie krów) zostaje odzwierciedlona w niewybrednej cudowności ludowych bajań: dary „dawnych wróżek" są co prawda bogate, ale de Murat aż nadto podkreśla ich wulgarną materialność i fizjologiczną proweniencję. Najbłahszy nawet temat zyskuje jednak niepomiernie, gdy zajmie się nim znakomita dama z najwyższych sfer. Midasowy dotyk autorek – oraz baśniowych wróżek, które są ich *alter ego* – przemienia sprawy „pogrążone w najgłębszym mroku", a ich dary, nawet jeśli nie są całkowicie duchowe, zostają opisane w słowach na tyle abstrakcyjnych, by nie burzyć obrazu wyrafinowania i dobrego smaku.

Dedykacja de Murat „współczesnym wróżkom" mogła stanowić reakcję na poglądy, którym niedługo przedtem[74] dał wyraz de Villiers we wspomnianych już *Entretiens sur les contes de fées*, czyli dialogu między Prowincjuszem, który polega przede wszystkim na zdrowym rozsądku, a równie trzeźwym, lecz bardziej oczytanym Paryżaninem. Podczas gdy ten drugi podkreśla, że pierwotnym celem baśni – podobnie jak bajki ezopowej – było „rozwinięcie i unaocznienie jakiegoś ważnego morału" (Villiers 1699/2007, 387), o czym współcześni modni autorzy zapomnieli, Prowincjusz jak mantrę powtarza, że gatunek ten wynalazły „piastunki i staruchy", aby „straszyć albo zabawiać małe dzieci", „i do tego stopnia postrzegano go jako rzecz

---

[73] Ogólne określenie bajek magicznych lub niestworzonych historii w ogóle, jeden z synonimów *conte de Peau d'Âne*.

[74] Przywilej drukarski dotyczący *Histoires sublimes et allégoriques*, z których pochodzi cytowana dedykacja, wystawiono w styczniu 1699 roku, natomiast przywilej na książkę de Villiersa – w maju poprzedniego roku.

kobiecą, że to wyłącznie kobiety pisały te baśnie, które ukazały się ostatnio w tak wielkiej liczbie" (Villiers 1699/2007, 387–388). Postawienie twórczości bywalczyń salonów w jednym rzędzie z opowieściami prostych służących musiało wywołać oburzenie de Murat, co tłumaczy agresywną pogardę, z jaką dystansuje się ona od tradycji ludowej i podkreśla nową jakość literackiej *conte de fées*[75].

De Murat wypowiada się wyjątkowo ostro, ale nie jest bynajmniej odosobniona w swoich poglądach. Warto tu zwrócić uwagę na anonimowy zbiór z 1698 roku, w którym – zgodnie z wcześniejszymi wzorcami – kolejne nowele są opowiadane przez członków doborowego towarzystwa przebywającego na prowincji. Zawiera on dwie baśnie, obydwie opowiadane przez dziewczęta. Tylko starsza z nich, czternastoletnia Agnès, twierdzi, że nauczyła się opowieści od swojej piastunki, a narrator cierpko zaznacza, iż „miała poczciwy wygląd, który pozwalał powątpiewać w jej inteligencję" (*Le Gage touché* 1698/2005, 437).

Lhéritier także odnotowuje istnienie bajki ludowej, a w metanarracyjnych komentarzach do własnych tekstów tak często powołuje się na świadectwo swojej piastunki[76], że zasługuje to wręcz na miano „tiku literackiego" (Robert 1981, 95). Bajarce, o której mówi Lhéritier, daleko jednak do prostej kobiety ze wsi; w innym miejscu pisarka twierdzi, że pierwowzór swojej baśni usłyszała w dzieciństwie od „damy bardzo uczonej w starożytnościach greckich i rzymskich, a jeszcze lepiej obeznanej ze starożytnościami galijskimi" (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 70). To, czy erudytka ta rzeczywiście istniała[77], jest mniej istotne niż wyraźne pragnienie Lhéritier, by podkreślić, że ona sama czerpie z kobiecej tradycji intelektualnej znacznie szacowniejszej niż gawędy niepiśmiennych chłopów (Raynard 2017, 59). Kiedy zaś przedstawia genealogię baśniowego gatunku, stwierdza, że plebs jest jedynie nieświadomym i bardzo niedoskonałym przekazicielem starszej tradycji zapoczątkowanej przez znakomitych literatów – trubadurów:

> największe zdziwienie, jak mi się zdaje, budzić może fakt, że te bajki gotyckie, stworzone po to tylko, by prowadzić ku dobrym obyczajom, mimo tego są bardzo

[75] Być może również z tego powodu w tytule jej zbioru z 1699 roku nie pojawia się w ogóle słowo *conte*, lecz „historie wzniosłe i alegoryczne".

[76] Np. „Sto razy moja piastunka lub bona [*mie*] / Opowiadały mi tę piękną historię wieczorem przy ogniu" (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 65); „Sto i więcej razy moja guwernantka / Zamiast bajek zwierzęcych / Opowiadała mi moralne zdarzenia / Tej zaskakującej historii" (Lhéritier de Villandon 1695/2005d, 113).

[77] Tego rodzaju pozytywistyczne rozważania podejmuje Roche-Mazon (1968).

często pełne gorszących przygód. […] Aby i w tej sprawie wyrazić moje zdanie, sądzę, że baśnie te zanieczyściły się, przechodząc przez usta pospólstwa [*petit peuple*]; podobnie jak czysta woda zawsze wypełnia się śmieciem, płynąc przez brudny kanał. Lud jest wprawdzie prosty, ale i grubiański; nie wie, co to obyczajność [*bienséance*] (Lhéritier de Villandon 1695/2005a, 39).

W tej perspektywie *conte de fées* staje się więc powrotem do dawnego ideału, który należy oczyścić z ludowych naleciałości. W swoim ostatnim zbiorze baśni z 1705 roku Lhéritier twierdzi nawet, że sięga bezpośrednio do „gotyckich" pierwocin gatunku i jako źródło własnych utworów podaje rękopis Jehana de Sorels, zawierający dzieła zebrane Ryszarda Lwie Serce, w tym „różne powiastki [*contes*] i historyjki [*historiettes galantes*], które w tamtych czasach nazywano *Fabliaux*" (Lhéritier de Villandon 1705/2005e, 116).

Po długim czasie powiastki te tak się rozprzestrzeniły, że trafiły na usta najpospolitszych nawet ludzi, a piastunki i wychowawczynie opowiadały je, poskracane, małym dzieciom, aby je zabawić. Czytając rękopis Jehana de Sorels, rozpoznałam w nim oryginały nie tylko wielu powiastek, okrutnie zdeformowanych w drukach jarmarcznych [*livres en papier bleu*], ale też powiastek, które opowiadano mi, gdy byłam dzieckiem. Kilka z nich pewne utalentowane pióra przelały w ostatnich latach na papier (Lhéritier de Villandon 1705/2005e, 123).

Podobnie jak w przypadku znawczyni starożytności klasycznych i „galijskich", trudno rozstrzygnąć, czy manuskrypt, na który powołuje się Lhéritier, istniał rzeczywiście, a jeśli tak, to czy był autentyczny i co właściwie zawierał. Istotny jest jednak fakt, że to w średniowiecznej literaturze dworskiej pisarka upatruje źródeł *contes de fées*, ludową bajkę magiczną traktuje natomiast jak zło konieczne, dzięki któremu dawne fabuły co prawda przetrwały wieki, ale utraciły pierwotny artyzm i moralną czystość.

Echo jej poglądów dostrzec można w słowach anonimowego krytyka *Peau d'Âne* Perraulta. Narzeka on na niejasną i niespójną fabułę i proponuje własną, zracjonalizowaną rekonstrukcję, komentując:

Bardzo możliwe, że w ten właśnie sposób brzmiała i dawała się rozumieć bajka u swoich początków; jednak ponieważ jest bardzo stara, a tradycję o niej przez stulecia przekazywał sobie bezrozumny lud piastunek i małych dzieci, nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby dziś brakowało powiastce któregoś z najważniejszych szczegółów, zdolnych oświetlić całą resztę. Można było jednak oczekiwać, że autor równie utalentowany jak ten [tj. Perrault – BK] użyczy bajce nieco własnej błyskotliwości, a nie opowie ją czytelnikom w postaci równie niejasnej i zagmatwanej jak ta, w której niegdyś opowiadała mu ją do snu piastunka (*Lettres sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne* 1694/2005a, 297).

Ponieważ autor tej krytyki przed lekturą najwyraźniej nie znał fabuły o dziewczynie przebranej w oślą skórę, przypuszczać można, że opierał się po pierwsze na obiegowych skojarzeniach, łączących *conte de Peau d'Âne* z postacią piastunki, a po drugie na słowach samego Perraulta, który w przedmowie do tomu zawierającego tę baśń pisze, że „co dzień opowiadają ją dzieciom guwernantki i babki" (Perrault 1694/2005a, 104)[78]. W dedykacji otwierającej wydany trzy lata później prozatorski zbiór *Histoires ou contes du temps passé* (Historie lub baśnie z dawnych czasów) czytamy natomiast, że

> dają nam one obraz tego, co dzieje się w najprostszych rodzinach, które z godną pochwały niecierpliwością chcąc pouczyć dzieci, wymyślają historie wyzbyte z rozumu, aby dostosować się do tych właśnie dzieci, które jeszcze go nie mają; komu jednak bardziej przystoi poznanie, jak żyje lud, jeśli nie osobom, które z woli Niebios mają nim kierować? To pragnienie poznania popychało herosów, w tym nawet herosów z Pani[79] rodu, aby zstąpili aż do chat i chałup i tam z bliska zobaczyli na własne oczy, co się tam szczególnego dzieje, jako że wiedza ta wydała im się konieczna do wydoskonalenia własnego wykształcenia (Perrault 1697/2005e).

W przychylnej nocie o *Histoires ou contes du temps passé*, która ukazała się w czasopiśmie „Mercure galant", także podkreśla się dawność baśniowej tradycji:

> Autorzy tego rodzaju dzieł zwykle cieszyliby się, gdyby sądzono, że sami je wymyślili. On [autor] pragnie natomiast, aby wiedziano, że przekazał je tylko w ten sam naturalny sposób [*naïvement*], w jaki opowiadano mu je w dzieciństwie. Znawcy twierdzą, że czyni je to tym godniejszymi poważania i że za ich autorów uważać należy nieskończoną liczbę ojców, matek, babek, guwernantek i piastunek, którzy być może od tysiąca lat z górą nieustannie je wzbogacali, dodając coraz więcej

[78] Bottigheimer (2017), lansując tezę o całkowicie literackiej tradycji baśniowej przed XIX wiekiem, twierdzi, że określenie *conte de Peau d'Âne* miało wyłącznie ogólne znaczenie „niestworzonej historii". Według niej dopiero Perrault nadał mu konkretny sens, wykorzystując je jako tytuł utworu powstałego z połączenia kilku wątków zaczerpniętych z włoskich baśni Straparoli i Basilego. Prawdą jest, że jedyny wcześniejszy znany tekst pod tym tytułem (*D'une jeune fille surnommée Peau d'Asne* [O dziewczynie zwanej Oślą Skórką] – Des Périers 1558) ma zupełnie inną fabułę niż wierszowana baśń z 1694 roku, wydaje się jednak, że Bottigheimer raz jeszcze postępuje zbyt radykalnie, negując istnienie „Oślej Skórki" w przekazie ustnym przed Perraultem. Kontekst, w którym Perrault przywołuje baśń o Oślej Skórce opowiadaną przez „guwernantki", jasno wskazuje, że ma na myśli konkretną fabułę, którą porównuje z historią Amora i Psyche w *Metamorfozach* Apulejusza.

[79] Dedykacja skierowana jest do Elżbiety Karoliny Orleańskiej (1676–1744), bratanicy Ludwika XIV i późniejszej księżnej lotaryńskiej.

przyjemnych szczegółów, które się ostały, podczas gdy wszystko, co było źle pomyślane, popadło w zapomnienie („Mercure galant" 1697 [1], 250–252).

Na uwagę zasługuje wreszcie frontyspisowa ilustracja, która otwiera tom *Histoires ou contes du temps passé* (il. 2). Przedstawia ona starszą kobietę i troje młodych słuchaczy. Kobieta ma na sobie czepek, koszulę, prosty gorset i spódnicę oraz fartuch. Zajęta jest przędzeniem, a otwarte usta zdradzają, że o czymś opowiada. Lewa dłoń, którą wysnuwa przędzę z kądzieli, wydaje się wzniesiona w retorycznym geście. Ubiór słuchaczy wskazuje na ich wyższą pozycję społeczną: dziewczyna ma modną fryzurę z fontaziem, a chłopcy – kapelusze z piórami. Starszy z nich prezentuje nogę w pończosze. Cała trójka słucha z uwagą; najmłodszy z przejęciem opiera ręce na kolanach prządki. Grupa ta przedstawiona jest w intymnej przestrzeni domowej: po prawej stronie widać zamknięte drzwi z wyraźnie zaznaczoną dziurką od klucza, po lewej zaś kominek, przy którym wygrzewa się kot. Na gzymsie stoi świeca, a okalająca ją aureola światła na tle ciemnej ściany sugeruje, że scena rozgrywa się wieczorem.

W ilustracji tej dopatrywano się czasem przedstawienia faktycznej sytuacji lub wręcz portretu trojga dzieci Perraulta oraz anonimowej, lecz jak najbardziej rzeczywistej służącej, gwarantki autentyczności baśni zawartych w zbiorze (Nikliborc 1975, 20). Patricia Eichelt-Lojkine zachowuje znacznie większy sceptycyzm, stwierdzając, że postać starej piastunki w Perraultowskich perytekstach „wydaje się dorównywać wiarygodnością wymuskanym pasterzom z komedii, których autorzy zadowalają się nadaniem im rustykalnej powierzchowności" (2013, 85).

Niewątpliwie frontyspis odwołuje się do pewnej konwencji: wskazuje na to tablica z hasłem „CONTES / DE MA / MERE LOYE" (bajki Matki Gęsi) umieszczona na drzwiach nad głową prządki-bajarki. Podobnie jak *conte de Peau d'Âne*, wyrażenie *conte de ma Mère l'Oye* oznaczało w XVII-wiecznej francuszczyźnie „bajędy starych bab" (*contes de vieille*)[80]. Pochodzenie i tożsamość Matki Gęsi spędzały sen z powiek wielu badaczom. Nieraz wiązano tę postać z matką Karola Wielkiego, Bertą o Wielkiej (gęsiej?) Stopie, która

[80] „Bajką starego wilka [*conte au vieux loup*], bajką staruchy [*conte de vieille*], bajką matki gęsi [*conte de ma mere l'oye*], bajką o bocianie lub bocianią [*conte de la cicogne, à la cicogne*], bajką o oślej skórze [*conte de peau d'asne*], bajką do spania na stojąco [*conte à dormir debout*], bajką żółtą, niebieską, fioletową [*conte jaune, bleu, violet*], bajką jednooką [*conte borgne*] plebs nazywa niedorzeczne bajki, jak te, które starzy ludzie opowiadają dzieciom i którymi je zabawiają" (*Le Dictionnaire de l'Académie françoise* 1694, 239).

według legend padła ofiarą knowań swojej służki, podobnie jak protagonistki rozlicznych baśni realizujących wątek ATU 403 o fałszywej narzeczonej (Warner 1994/2015, 2506–2507, 2537). Postać Matki Gęsi wyrosła niewątpliwie z archetypu gadatliwej staruchy, groteskowej i często sprośnej depozytariuszki kobiecej wiedzy, która nie mieściła się w oficjalnym porządku społecznym[81]. Już w XVII wieku, m.in. pod wpływem kultu św. Anny, matki Maryi, wizerunek ten zaczął ulegać złagodzeniu, udomowieniu i nobilitacji, aby ostatecznie przerodzić się w XIX wieku w postać dobrej niani lub szacownej „babuni" (Warner 1994/2015, 1935).

Proces ten rozpoczął się już w czasach Perraulta, ale w 1697 roku „bajki Matki Gęsi" miały nadal pejoratywne konotacje. Lekceważący czy wręcz pogardliwy wydźwięk tego określenia doskonale widać w cytowanej wcześniej dedykacji de Murat. Można odczytywać ją jako przytyk zarówno do ludowej bajki magicznej, jak i do zbioru Perraulta. W przeciwieństwie do współczesnych mu baśniopisarek nie próbował on odcinać się od tradycyjnego obrazu prostej bajarki – być może dlatego, że już sama jego płeć i pozycja jako członka Akademii Francuskiej ustanawiała między nim a Matką Gęsią dostateczny dystans, dzięki któremu nie groziło mu, że zostanie z nią utożsamiony. Dlatego też mógł wykorzystać postać prządki-bajarki jako swego rodzaju maskę (Warner 1994/2015, 3552) lub ramę (Jolles 1930/1965, 71), która legitymizowała jego postulaty estetyczne: dziecięcą naiwność i prostotę, moralny sens oraz rodzime źródła baśni.

Figurę Matki Gęsi u Perraulta skontrastować można z ilustracjami frontyspisowymi w zbiorach d'Aulnoy. W pierwszym wydaniu pierwszego tomu *Les Contes des fées* z 1697 roku widzimy surową nauczycielkę, która pokazuje swoim uczennicom księgę. W trzecim tomie *Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode* z 1711 roku pokazana jest – podobnie jak u Perraulta – stara kobieta oraz dwie zasłuchane w jej słowa dziewczęta; „bajarka" znów jednak posiłkuje się księgą, na nosie ma okulary, a na głowie zawój przywodzący na myśl *Sybillę Kumańską* Michała Anioła. Jest to czytelne odwołanie do przeszłości, nie tyle jednak do wieśniaczych opowieści, co do tradycji profetycznej i literackiej (Schröder 2018; Smith 2010; Verdier 1993).

[81] Jednym z niezliczonych przykładów są chociażby postacie piastunek Poppei i Ottavii w operze Claudia Monteverdiego *Koronacja Poppei* na podstawie libretta Giovanniego Francesca Busenella, wystawionej po raz pierwszy w 1643 roku. Obie „wyuzdane mamki" (tradycyjnie zresztą grane przez mężczyzn) nie szczędzą swoim podopiecznym cynicznych ostrzeżeń, a piastunka zdradzanej przez Nerona Ottavii gorliwie namawia ją, by z zemsty sama spróbowała rozkoszy cudzołóstwa (Kamiński 2009).

Nietrudno zauważyć, że większość cytowanych nawiązań do bajki ludowej wiąże ją nierozerwalnie z postacią piastunki i jej młodych słuchaczy: lud, kobieta i dziecko tworzą jedną kategorię „prostaczków" (Hafstein 2015, 23). Kwestia dzieci jako odbiorców baśni zostanie szczegółowo omówiona w osobnym rozdziale; w tym miejscu warto zasygnalizować jedynie, że piastunka jest jednym z nielicznych wcieleń ludu, jakie pojawiają się w całej twórczości Perraulta. Drugim są wieśniacy, w swojej grubiańskiej nieraz prostocie obyczajów podobni do starożytnych Greków i Rzymian[82]. Porównanie to deprecjonuje i jednych, i drugich jako „historyczne dzieci", niedoskonałe pierwociny człowieczeństwa (Trinquet 2012, 68). Dziecinnie – niedojrzale i nieroztropnie – postępują również bohaterowie baśni Perraulta, jak żona drwala w *Paluszku*, która już po porzuceniu dzieci w lesie za niespodziewanie zdobyte pieniądze kupuje trzy razy więcej mięsa niż potrzeba dla niej i męża (Perrault 1697/2005m, 242). Jest zatem pewne, że cokolwiek kierowało Perraultem podczas pisania baśni, nie był to sentyment do ludu.

Z ludem pod koniec XVII wieku kojarzono wprawdzie estetyczny ideał naiwności czy naturalności (*naïveté*), ale wartość tego ostatniego polegała na tym, że był on śladem dawnych czasów, w których panowała większa czystość moralna, szczerość i prawość[83]. Zwięzłość i pozorna prostota baśni Perraulta nie były skutkiem notowania ustnych opowieści niepiśmiennych bajarzy, ale efektem starannej stylizacji, co dostrzegł cytowany już de Villiers, który o jego zbiorze pisał, że „trzeba zręczności, by udatnie naśladować prostotę ignorancji [piastunek]" (1699/2007, 400). Ta „zręczność w naśladownictwie" stanowi nawet dla krytyka argument za tym, że to rzeczywiście Perrault jest autorem baśni, nie zaś jego syn, którego nazwiskiem

[82] Np.: „*Opat:* […] Zapytany przez Minerwę, czy sądzi, że naprawdę jest synem Ulissesa, Telemach odpowiada, że nikt nie może z całą pewnością wskazać swego ojca; matka jednak mu mówiła, że jego ojcem jest Ulisses. *Kawaler:* Nasi wieśniacy co dzień mówią to samo, tyle że ze śmiechem i dla zabawy. Czy to możliwe, by Homer mógł był powiedzieć to na poważnie?" (Perrault 1692, 73–74).

[83] „Mierzi mnie gust dzisiejszy i nasi ojcowie, / Choć prości, więcej smaku mieli w swojej mowie. / Niejedno, co dziś z takim chwalicie zapałem, / Niewarte starej piosnki, którą gdzieś słyszałem" (Molière 1666/1923, 30). Godny uwagi jest przypis polskiego tłumacza do tego fragmentu: „Cała twórczość Moliera jest nawiązaniem do krzepkich i zdrowych tradycji literatury francuskiej. Piosenka czy farsa **ludowa** są mu stokroć bliższe i milsze niż salonowe wydwarzania" (podkr. BK). Piosenka zacytowana w *Mizantropie* po powyższym fragmencie (opuszczona w przekładzie Boya) została przywołana przez Lhéritier jako przykład naiwnej prostoty – nie tyle jednak wieśniaków, co trubadurów i autorów dawnych romansów (Lhéritier de Villandon 1695/2005a, 38).

podpisana jest dedykacja dla Elżbiety Karoliny Orleańskiej. Paradoksalnie to, co romantyków przekonywało później o ludowości utworów Perraulta, najlepiej świadczy o ich literackości.

W XX wieku nawet zwolennicy tezy o ludowym rodowodzie tych baśni dostrzegali stylistyczny kunszt pisarza[84]. Marc Soriano pisze, że zawierają one „raczej odtworzenie języka ludowego niż język ludowy jako taki" (1968, 111). „Opowiadanie ludowego bajarza mogło wejść do literackiego utworu jedynie pod warunkiem zmiany języka" – stwierdza Jean-Paul Sermain i dodaje: „«Naturalność» nie stanowi właściwości bajki ustnej, lecz cechę, której nabiera ludowa werwa i styl prymitywnej bajki widzianej z zewnątrz, przez kogoś, komu jest obca. […] Baśń nie naśladuje bajki ludowej, nie odtwarza jej, lecz ją stwarza, a raczej stwarza jej obraz lub fantom" (2005, 41).

Baśnie Perraulta, szczególnie w odbiorze XIX-wiecznym, stały się zatem symulakrum ludowej bajki magicznej. Ani jego samego, ani innych uczestników baśniowej mody nie interesowała jednak dokładność etnograficznego zapisu i stylizacji gwarowej, lecz najwyżej wytworzenie wrażenia naiwności, prostoty, ustnej gawędy w intymnym gronie (Warner 1994/2015, 733–734). Ustnej, ale niekoniecznie ludowej, gdyż chłopską chatę zastępuje albo salon, albo miejsce przy kominku, gdzie obok służącej siedzą dzieci z wyższych sfer[85]. Odwołania do ludu – ograniczonego do postaci piastunki – są w istocie odwołaniami do ambiwalentnej przeszłości (Mainil 2001, 45), która „retrospektywnie legitymizuje" nowo powstały gatunek (Sermain 2005, 21). Przeszłość ta może oznaczać prostactwo „dawnych wróżek", szlachetne tradycje trubadurów lub prorokiń albo lata dzieciństwa.

---

[84] Np.: „Każdy, kto zna prawdziwe, o surowej formie baśnie ludowe, czytając te pisane ładnym językiem, wykwintne utwory, pozna, że są to baśnie opracowane" (Wortman 1958, 50).

[85] W tym kontekście na zniuansowanie zasługują uwagi Soriana na temat komentarza, który pojawia się w rękopiśmiennej wersji *Czerwonego Kapturka* Perraulta, datowanej na 1695 rok. Przy końcowej wypowiedzi wilka („Żeby cię zjeść") widnieje przypis „Te słowa wypowiada się donośnym głosem, żeby przestraszyć dziecko, tak jakby to ono miało zostać zjedzone przez wilka" (Perrault 2005n, 311). Zdaniem Soriana „Nie oznacza to oczywiście, że rękopis z 1695 r. ukazuje nam te baśnie takimi, jakimi zostały spisane z ustnej opowieści ludowej bajarki. […] Jednak autor, na tym etapie opracowywania *Contes*, postrzega je jeszcze jako transkrypcje […] zapis etnograficzny" (1968, 80). Warto zauważyć, że sam fakt opowiadania nie musi jeszcze oznaczać obecności „ludowej bajarki" – wzmianka w liście Jeana-Baptiste'a Dubosa z 1696 roku o tym, że będące właśnie w druku *Histoires ou contes du temps passé* zawierają „bagatelki, którymi kiedyś zabawiał się [Perrault], żeby rozerwać swoje dzieci" (Soriano 1968, 31), wskazywałaby na coś wręcz przeciwnego.

Nie jest przy tym wykluczone, że piastunki rzeczywiście grały rolę pośredniczek między stanem trzecim a społeczną elitą, która ochoczo wykorzystywała cudowność zapamiętaną z ich opowieści do „ozdabiania własnych tekstów" (Robert 1981, 110). Materiał folklorystyczny stanowiłby jednak w takim przypadku jedynie surowiec, który każdy z baśniopisarzy głęboko przekształcał na własną modłę. Należy tu poczynić jeszcze jedno zastrzeżenie: nawet przy założeniu, że wątki magiczne istniały w obiegu ludowym przed XVII-wieczną modą literacką, nie jest bynajmniej pewne, czy to właśnie stamtąd zaczerpnęli je nasi pisarze. W niektórych przypadkach mieli już bowiem do dyspozycji wcześniejsze teksty literackie: włoskie zbiory Straparoli i Basilego.

2.1.3.2. Baśnie włoskie

> Pragnę uprzedzić czytelnika o dwóch rzeczach. Po pierwsze, pomysły na kilka z tych baśni wzięłam z książki pewnego dawnego autora zatytułowanej *Les Facétieuses nuits* pana Straparoli, wydrukowanej po raz szesnasty w 1615 r. Baśnie były najwyraźniej bardzo modne w ubiegłym wieku, skoro tylekroć wydawano tę książkę. Z tego samego źródła czerpała co najmniej większość dam, które dotychczas pisały utwory w tym gatunku. Druga rzecz, o której chcę powiedzieć, jest następująca: chociaż podjęłam kilka tych samych tematów co jedna z tych dam, nie miałam innego wzorca poza oryginałem, co łatwo udowodnią różnice między wyborami, jakich dokonałyśmy (Murat 1699/2006, 200).

Powyższy cytat ze zbioru de Murat stanowi najmocniejszy argument za silnym wpływem, jaki na *contes de fées* wywarły włoskie teksty Giovanfrancesca Straparoli. O autorze tym nie wiadomo nic oprócz tego, że miał się urodzić w Caravaggio. Nawet jego nazwisko, znaczące tyle co „Gaduła", może być pseudonimem. Pierwsza część jego zbioru *Le Piacevoli notti* (Ucieszne noce) ukazała się w Wenecji w roku 1551, część druga – dwa lata później (Bottigheimer 2012). Straparola wykorzystuje schemat kojarzony przeważnie z *Dekameronem* Giovanniego Boccaccia: doborowe towarzystwo zabawia się przez szereg dni opowieściami, z dala od kłopotów zewnętrznego świata. W tym przypadku jest to świta Ottaviana Marii Sforzy i jego córki Lucrezii, którzy uciekają od politycznych niepokojów, by schronić się w pałacu na weneckiej wyspie Murano. Tam w trakcie karnawału zajmują się tańcami, muzyką oraz historyjkami i zagadkami opowiadanymi przez panny ze świty Lucrezii. Nie tylko w opowieści ramowej, ale i w poszczególnych opowiadaniach – określanych jako *favole* – Straparola kontynuuje dawniejszą włoską tradycję nowelistyczną, wykorzystując obiegowe wątki

i motywy. W kilkunastu tekstach pojawiają się elementy fantastyczne i motywy baśniowe: Doralice niczym Ośla Skórka ucieka przed kazirodczymi zapędami ojca; królewskie dzieci ze złotymi gwiazdami na czołach wyprawiają się po tańczącą wodę, śpiewające jabłko i mówiącego ptaka; Costantino zyskuje królewską władzę dzięki fortelom swojej kotki (Straparola 1551–1553/1927, 49–60, 213–230, 497–502).

Pierwszą część zbioru Straparoli przetłumaczył na francuski Jean Louveau już w 1560 roku. Przekład ten został dokończony, uzupełniony i poprawiony w latach 1576–1585 przez Pierre'a de Larivey. Do 1615 roku *Les facétieuses nuits* miały we Francji co najmniej trzynaście wydań[86] i mogły krążyć nawet w 10–20 tys. egzemplarzy (Bottigheimer 2005, 24, 26; Eichelt-Lojkine 2013, 131–142). Brak wznowień między rokiem 1615 a 1725 wynika z umieszczenia książki na indeksie. Dla uczestników „pierwszej mody" były to więc rzeczywiście „historie z przeszłości" i „opowieści babek" (Trinquet 2012, 78).

Aż dwanaście z czternastu baśniowych nowel Straparoli wykazuje mniejsze lub większe podobieństwo do francuskich *contes de fées* (Trinquet 2012, 94). W niektórych przypadkach bezpośrednie zapożyczenia od Straparoli są oczywiste. Daleko idące podobieństwa można dostrzec między wspomnianym już *Costantino fortunato* a *Le Chat botté* Perraulta. Do czerpania ze Straparoli otwarcie przyznaje się de Murat, wskazując jednocześnie, że podobnie działała d'Aulnoy. Obydwie napisały utwory nawiązujące do baśni *Pietro pazzo* (Głupi Pietro), *Il Re Porco* (Król Wieprz) i *Costanza-Costanzo*[87] Straparoli. W przypadku de Murat są to *Le Turbot* (Turbot), *Le Roi Porc* (Król Wieprz) i *Le Sauvage* (Dzikus), w przypadku d'Aulnoy – *Le Dauphin*, *Prince Marcassin* oraz *Belle-Belle ou le chevalier Fortuné*. Inspirację włoskim zbiorem dostrzec można również w *La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri* (Aulnoy 1698/2004, 897–946), do tego stopnia, że John Dunlop określił ten utwór i „wszystkie najlepsze baśnie [d'Aulnoy], jak również większość pozostałych" jako „zaledwie tłumaczenia ze Straparoli" (Dunlop 1876, 270, za: Tucker Mitchell 1978, 33).

[86] Taką liczbę da się udokumentować obecnie na podstawie istniejących źródeł. De Murat mówi o szesnastu wydaniach.

[87] Są to zwyczajowe tytuły stosowane w literaturze przedmiotu, odnoszące się przeważnie do imienia głównego bohatera; w zbiorze Straparoli poszczególne utwory nie mają tytułów, lecz tylko numer i krótkie streszczenie (np. „Opowieść I. Królowi Anglii imieniem Galeotto rodzi się syn w postaci wieprza, który trzykrotnie się żeni; później zaś, zrzuciwszy świńską skórę i stawszy się przepięknym młodzieńcem, zwany jest królem wieprzem"; Straparola, 1551–1553/1927, 75).

Tak kategoryczny osąd jest oczywiście przesadzony, szczególnie w przypadku autorki, która z wyjątkową werwą i zręcznością łączy i przekształca różne baśniowe wątki, grając z rozmaitymi konwencjami literackimi i stylistykami, tak że trudno czasem dokładnie wyśledzić źródła, z których korzystała (Eichelt-Lojkine 2013, 341–358; Jasmin 2002, 31). Nawet bardzo zwięzłe utwory de Mailly'ego, wyraźnie inspirowane tekstami Straparoli, noszą niewątpliwe piętno francuskiego autora, który ruguje z nich brutalność i trywialność, wprowadzając zamiast tego elegancję i wytworność. Na przykład we włoskiej baśni *Biancabella* wąż wpełza do łona markizy, dzięki czemu wkrótce wydaje ona na świat córkę, ta zaś w dorosłym wieku zostaje okaleczona i oślepiona wskutek knowań teściowej (Straparola 1551–1553/1927, 154–167); tymczasem *Blanche Belle* de Mailly'ego opowiada o czarującym spotkaniu, jakie markiza odbywa we śnie z sylfem, a najgorsze, co musi ścierpieć urodzona dziewięć miesięcy po tym zdarzeniu bohaterka, to niewola u wróżki, w bardzo komfortowych zresztą warunkach (Mailly 1698/2005a).

Kolejnym źródłem literackim, które najprawdopodobniej wywarło wpływ na rozwój *conte de fées*, jest zbiór *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (Baśń nad baśniami, czyli rozrywka najmłodszych), znany również jako *Pentamerone*. Jego autor, Giambattista Basile (1566?–1632), zrobił karierę w wojsku i na włoskich dworach, obracając się w środowisku literatów i erudytów. Pisał sztuki teatralne, ody, madrygały i utwory okolicznościowe, jednak jego najsłynniejszym dziełem, które przetrwało próbę czasu, jest właśnie *Pentamerone*, wydany pośmiertnie w latach 1634–1636 staraniem siostry Basilego, śpiewaczki Adriany (Rak 2003, VII–XI). Również ten zbiór kontynuuje nowelistyczną konwencję opowieści ramowej, ale w tym przypadku stanowi ona osobną baśń o księżniczce Zozie, której brzydka niewolnica podstępem odbiera przeznaczonego jej księcia Taddea. Pozostawiona z niczym Zoza za pomocą magicznych podarków od wróżek doprowadza do sytuacji, w której jej rywalka domaga się, by opowiadano jej baśnie. Pragnieniu temu przez pięć dni czyni zadość dziesięć groteskowych staruch. Na samym końcu swoje dzieje opowiada Zoza, demaskując w ten sposób niewolnicę i odzyskując Taddea.

Pentamerone zwraca uwagę przede wszystkim marinistycznym, a zarazem rubasznym stylem, widocznym szczególnie w licznych opisach wschodów i zachodów słońca[88] oraz wyjątkowo obfitych i kwiecistych obelgach,

[88] Np. „gdy Jutrzenka wychodzi, by przez okno Wschodu opróżnić nocnik swojego starego, po brzegi pełny czerwonego piasku" (Basile 1634–1636/2013, 39).

których nie szczędzą sobie postaci. Basile nie stroni od obsceny i skatologii[89], łącząc karnawałową groteskę z wytworną tradycją literacką w dziele, które jest nie tylko „najbardziej znaczącym włoskim przykładem barokowej techniki scalania gatunków kanonicznych i niekanonicznych w nadzwyczaj oryginalną syntezę" i „laboratorium eksperymentowania z formą" (Canepa, Ansani 1997, 19), ale też „sceną dla polemicznych dramatów społecznych" (Canepa 1997, 69).

Ponieważ zbiór Basilego jest napisany w dialekcie neapolitańskim, niektórzy badacze powątpiewali, by mógł być zrozumiały poza wąskim kręgiem odbiorców w południowych Włoszech, a tym samym – by mógł zainspirować francuskich autorów *contes de fées* (Soriano 1968, 76; Storer 1928, 245). Pod koniec XVII wieku Paryż i Neapol łączyły jednak ożywione kontakty kulturalne i literackie, a tekst w dialekcie neapolitańskim nie byłby całkowicie niejasny dla kogoś, kto znał inne języki romańskie (Eichelt-Lojkine 2013, 164–166; Trinquet 2012, 105–106). D'Aulnoy znała prawdopodobnie hiszpański, a Perrault niewątpliwie biegle władał łaciną. Można też przypuszczać, że nie był mu obcy język włoski – jego starszy brat Pierre znał ten język na tyle dobrze, by przetłumaczyć epos heroikomiczny Alessandra Tassoniego i docenić zastosowanie różnych dialektów we włoskim tekście[90].

Siedemnaście *contes de fées* z okresu „pierwszej mody" wykazuje podobieństwa do utworów Basilego (Trinquet 2012, 108). Te ostatnie mogły okazać się atrakcyjne dla francuskich autorów nie tylko ze względu na fantastyczne fabuły, ale też towarzysko-dworski kontekst, przypominający ich własne środowisko. Zapożyczeń można domyślać się przede wszystkim w baśniach d'Aulnoy, Perraulta i Lhéritier (zob. Aneks 1, tabele A–C), przy czym u dwojga ostatnich są one bardziej widoczne – o łatwości, z jaką pierwsza z autorek łączy różne źródła i tym samym „myli tropy", była już mowa powyżej. Prawdą jest jednak, że – inaczej niż w przypadku Straparoli – żaden z uczestników baśniowej „mody" nie przyznał się otwarcie do inspiracji *Pentamerone*. Nie zrobiła tego nawet de La Force, mimo że wydała zbiór pod tytułem *Les Contes des contes*, bardzo podobnym do Basilowskiego

[89] Np. w opowieści ramowej posępna Zoza zostaje doprowadzona do śmiechu widokiem staruchy, która obnaża się podczas ulicznej awantury; w baśni *Lo scarafone, lo sorece e lo grillo* (Karaluch, mysz i świerszcz) trójka zwierzątek wywołuje u męża księżniczki gwałtowną – i kwieciście opisaną – biegunkę (Basile 1634–1636/2013, 13, 537–555).

[90] „W oryginale wiele jest fragmentów w różnych włoskich dialektach […], co dodaje dużo wdzięku temu dziełu i wzmaga jego burleskowość; w tłumaczeniu nie dało się jednak oddać tego powabu" (Perrault 1678, b.n.s.).

Lo cunto de li cunti. Jej baśń *Persinette* – o długowłosej dziewczynie oddanej przez matkę w zamian za pietruszkę i trzymanej w niedostępnej wieży – realizuje ten sam wątek co włoska *Petrosinella*, choć teksty te różnią się wyraźnie, przede wszystkim jeśli chodzi o kwestie obyczajowe: podczas gdy Petrosinella radośnie i w pełni świadomie wdaje się w romans z księciem, Persinette naiwnością przewyższa Molierowską Agnès i zgadza się na mało ortodoksyjne „zaślubiny", nie wiedząc właściwie, o co w nich chodzi (Basile 1634–1636/2013, 285–295; La Force 1697/2005b). Tego rodzaju zabiegi, łagodzące nieprzystojność neapolitańskiego pisarza, są charakterystyczne dla wszystkich *contes de fées*, przy których możliwa była inspiracja *Pentamerone*. Przypadek de La Force jest jednak o tyle ciekawy, że nie wspominając ani słowem o Basilem, wskazuje na źródło innego tekstu w swoim zbiorze: w nocie przed baśnią *L'Enchanteur* (Czarownik) przyznaje, że oparła ją na historii zaczerpniętej ze „starej książki gotyckiej", twierdzi jednak, że wszystkie pozostałe utwory zostały w całości wymyślone przez nią (La Force 2005b, 339). Tak kategoryczne zapewnienie może budzić pewne wątpliwości, chociaż należy zaznaczyć, że rozbieżności fabularne między *Persinette* a *Petrosinellą* są rzeczywiście większe niż między *L'Enchanteur* a średniowiecznym tekstem wskazanym przez de La Force.

Również utwory Lhéritier wykazują bardzo wyraźne podobieństwa z tekstami Basilego. Dotyczy to przede wszystkim baśni *L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette*, która realizuje ten sam wątek co *Sapia Licarda*, bardzo rzadko spotykany w ustnej tradycji ludowej, do tego stopnia, że indeks ATU w ogóle go nie uwzględnia (Basile 1634–1636/2013, 523–535; Lhéritier de Villandon 1695/2005d). Jako źródło własnego utworu autorka wskazuje jednakże nie włoską książkę, lecz opowieści guwernantki. Można interpretować to jako całkowitą mistyfikację ze strony Lhéritier, która pragnie dowieść istnienia kobiecej tradycji ustnej, sięgającej sztuki trubadurów i niezależnej od męskiej kultury kolegiów, opartej na dziełach klasycznej starożytności. Można również uznać, że Lhéritier słuchała baśni opowiadanych np. przez kogoś, kto znał *Pentamerone*, a wreszcie założyć, że wątki obecne w zbiorze Basilego w ciągu sześćdziesięciu lat dzielących jego wydanie od „pierwszej mody" przeniknęły do tradycji ustnej albo nawet funkcjonowały w niej niezależnie (Cocchiara 1971, 52), choć na poparcie takiej tezy brakuje jakichkolwiek dowodów (Eichelt-Lojkine 2013, 164).

2.1.3.3. Literatura średniowieczna i jej kontynuacje (romans rycerski, renesansowa epika włoska)

O średniowiecznych źródłach *contes de fées* była już mowa kilkakrotnie. O ile powątpiewać można o autentyczności (czy nawet o istnieniu) rękopisu Jehana de Sorels, na który powołuje się Lhéritier, o tyle „stara książka gotycka pod tytułem *Perseval*", z której de La Force zaczerpnęła fabułę baśni *L'Enchanteur*, jest stosunkowo łatwa do zidentyfikowania. Chodzi tu o wydrukowaną w 1530 roku prozatorską adaptację romansu Chrétiena de Troyes (*Perceval ou le Conte du Graal*, ok. 1180–1190) i jego kontynuacji. To właśnie w pierwszej z tych kontynuacji, ułożonej pierwotnie na przełomie XII i XIII wieku, pojawiła się przedstawiona przez de La Force historia młodego rycerza, który pada ofiarą okrutnej zemsty ze strony grzesznej matki, a ocalony zostaje przez wierną ukochaną (*Tresplaisante et recreative hystoire*, 1530). Zgodnie z zapowiedzią daną w nocie do czytelnika, de La Force dostosowała średniowieczną opowieść do współczesnych gustów i do własnych poglądów na prawo kobiet do miłości[91].

Wiele wątków i motywów sklasyfikowanych później jako baśniowe pojawiło się już w literaturze średniowiecznej – w poezji narracyjnej (np. *lais* Marie de France), romansach rycerskich, legendach genealogicznych i hagiograficznych, exemplach, budujących opowieściach i kronikach – choć miały wówczas inną funkcję i znaczenie niż w czasach późniejszych (Berlioz, Bremond, Velay-Vallantin 1989; Storer 1928, 234–238; Zink, Ravier 1987, 1–9). Najczęściej służyły dydaktyzmowi moralnemu lub (szczególnie w legendach genealogicznych) apologii rodu, nie zaś celom ludycznym (Eichelt-Lojkine 2013, 78–85). Można rzecz jasna powątpiewać w to, jak dobrze uczestnicy „pierwszej mody" znali literaturę średniowieczną, i wskazywać raczej na wspólne źródła (przede wszystkim ustną tradycję ludową) niż na bezpośrednie zapożyczenia (Storer 1928, 235), chociaż w niektórych przypadkach te ostatnie nie są nieprawdopodobne. Skoro de La Force znała *Percevala* z 1530 roku, to Perrault mógł zetknąć się z XIV-wiecznym, wydrukowanym w latach 1531–1532 romansem *Perceforest* (*La treselegante delicieuse melliflue et tresplaisante hystoire*, 1532), w którym pojawia się najstarsza znana wersja „Śpiącej królewny": historia Zelandyny, pogrążonej we śnie po tym, jak ukłuła się podczas przędzenia. Ciekawą tezę wysuwa

[91] Szczegółowa analiza baśni de La Force w porównaniu z jej tekstem źródłowym – zob. Kaczyńska 2019a; 2020.

w tym kontekście Patricia Eichelt-Lojkine (2013, 84), która – nie negując ludowych korzeni baśni – stwierdza, że przekształcenie wątków magicznych przez literaturę średniowieczną pod wpływem ideologii dworskich stanowiło niezbędny etap pośredni, który umożliwił ich wykorzystanie późniejszym pisarzom – najpierw Basilemu, a po nim autorom francuskim.

Średniowiecze oferowało uczestnikom „baśniowej mody" nie tylko elementy fabularne, ale też atrakcyjną scenografię (Robert 1981, 173–177). Widać to szczególnie wyraźnie w dwóch baśniach d'Aulnoy, dla której średniowieczna stylizacja stanowi jeden z wielu składników decydujących o barwności i różnorodności jej tekstów (Jasmin 2002, 103–121). W *Le Rameau d'or* bohaterowie spędzają pewien czas w dwustuletniej wieży, pełnej starych sprzętów, iluminowanych ksiąg w niezrozumiałym języku, olśniewających witraży i ukrytych komnat; ta gotycka atmosfera wzmaga poczucie tajemnicy, na którym oparta jest cała pierwsza część baśni (Aulnoy 1697/2004, 304–314). Natomiast w *L'Oranger et l'abeille* średniowieczna stylizacja pojawia się w kontekście bardziej humorystycznym jako zabawa z językiem: uciekając przed olbrzymem, bohaterka dla niepoznaki przemienia siebie w karła, a swojego ukochanego w portret damy, gdy zaś prześladowca ich dogania, opowiada o turnieju ku czci „Merlusine", tworząc brawurowy pastisz dawnej francuszczyzny (Aulnoy 1697/2004, 345–355). Scena mogłaby być niemal żywcem wyjęta ze średniowiecznego romansu, w baśni d'Aulnoy ma jednak wydźwięk komiczny.

Także Lhéritier wprost umieszcza akcję *Adroite Princesse* w czasach wypraw krzyżowych i tłumaczy swoją decyzję w przedmowie:

> Proszę się nie dziwić, że przedstawiłam *Finette* w tak nieodległej epoce jak okres krucjat. Domyśla się pani, iż wiem dobrze, że zaczęły się one dopiero pod koniec jedenastego stulecia; mam jednak po swojej stronie nie tylko tradycję, która umieszcza Historię Finette w czasie wypraw krzyżowych, ale również przykład Tassa, który wprowadził czarowników do swojej *Jerozolimy wyzwolonej*; a także ojca le Moine, który dopuszcza czary w swym poemacie o Świętym Ludwiku[92], mimo że ten wielki król żył ponad wiek po Godfrydzie de Bouillon. Nie ma zresztą nic niezwykłego w mówieniu o wróżkach w jedenastym stuleciu, skoro aż do dzisiaj zdarzają się ludzie dość nieroztropni, by wierzyć w takie majaczenia (Lhéritier de Villandon 1695/2005a, 39).

W tym fragmencie Lhéritier raz jeszcze nawiązuje do swego przekonania o dawnym, trubadurskim rodowodzie baśni, ale wzmianka o poemacie

[92] Chodzi o poemat epicki *Saint Louis, ou le héros chrétien* Pierre'a Le Moyne'a, wydany w 1653 roku.

Torquata Tassa z 1581 roku kieruje nas ku nieco późniejszym źródłom *contes de fées*, a mianowicie renesansowej epice włoskiej, której najważniejszymi dziełami obok *La Gerusalemme liberata* były *Orlando innamorato* Mattea Marii Boiarda (1483) i *Orlando furioso* Ludovica Ariosta (1516). Gatunek ten był jednym ze spadkobierców średniowiecznych romansów rycerskich (Robert 1981, 174). Przetrwały w nim postaci wróżek, które w literaturze francuskiej zanikły w XIV wieku[93], by powrócić dwieście lat później właśnie za pośrednictwem dzieł włoskich (Trinquet 2012, 75). Organizując królewskie uczty i uroczystości na początku panowania Ludwika XIV (Mainil 2001, 52; Scanno 1975, 14), czerpano natchnienie bezpośrednio z fantastycznych przygód opisywanych przez Ariosta i Tassa. Słynne *Plaisirs de l'Île Enchantée* (Rozkosze zaklętej wyspy) były trwającym od 7 do 13 maja 1664 roku cyklem zabaw, uroczystości i rozrywek inspirowanych miłosną niewolą Ruggiera u czarodziejki Alciny (Ariosto 1532/1905), a opera *Armide* została napisana przez nadwornego kompozytora Jeana-Baptiste'a Lully'ego w 1686 roku na podstawie historii krzyżowca Rinalda i czarodziejki Armidy (Tasso 1581/1902). Olśniewające dekoracje czy bogate stroje, których nie brakowało podczas królewskich *fêtes* w latach młodości Króla Słońce, powróciły pod koniec wieku w *contes de fées* (Robert 1981, 228)[94].

Najprawdopodobniej to właśnie z epiki włoskiej uczestnicy „pierwszej mody" zaczerpnęli potężne wróżki, miłosne przygody, obfitość znakomitego jedzenia, a nawet specyficzne nastawienie do cudownych wydarzeń, które C. S. Lewis określa jako „połączenie parodii i szczerego zachwytu" (1936/2017, 416). Wskazać można także bardziej bezpośrednie nawiązania, chociażby w pierwszej baśni d'Aulnoy: bohater, dowiedziawszy się, że już od trzystu lat bawi u czarującej księżniczki Szczęśliwości, opłakuje swoją utraconą chwałę i sam siebie porównuje do Rinalda w ramionach Armidy (Aulnoy 1690/2004, 142). O ile w tym przypadku „miłosna niewola" przedstawiona jest w przyjemnych barwach, a zakończenie baśni

[93] W słowniku Antoine'a Furetière'a (1690) wyraz „wróżka" (*fée*) kojarzony jest ze „starymi romansami", odnosi się do kobiet obdarzonych niezwykłymi umiejętnościami i traktowany jest jako eufemistyczny pseudonim czarownicy lub czarodziejki (*sorcières ou enchanteresses*). Dopiero w XIX-wiecznych słownikach Akademii Francuskiej wróżki zostają powiązane z baśniami. Zob. Harf-Lancner 1984, 14.

[94] Mainil (2001, 49) neguje wpływ scenografii *fêtes* na baśnie, twierdząc, że to Ludwik XIV czerpał z imaginarium feerycznego, a nie na odwrót; Król Słońce wykorzystywał jednak do swoich celów feerię eposu włoskiego, a późniejsze *contes de fées* nawiązywały do utworów Tassa i Ariosta nie tylko bezpośrednio, ale też w postaci „przefiltrowanej" przez wspomnienia o królewskich uroczystościach.

wydaje się sugerować, że pogoń bohatera za męską chwałą należy ocenić negatywnie, o tyle np. w baśni *Le Nain jaune* (Żółty karzeł) uwięzienie księcia przez zakochaną w nim brzydką wróżkę jest godnym potępienia aktem agresji, podobnie jak w historii Alciny i Ruggiera w *Orlandzie szalonym* (Aulnoy 1698/2004, 554).

Tradycje średniowieczne romansu rycerskiego kontynuował także *Amadis z Walii* (*Amadis de Gaula*, 1508) i jego liczne naśladownictwa. Lekki, dowcipny styl *conte de fées* nie pozwalał jednak na traktowanie ideałów rycerskich z pełną powagą. Kiedy więc w jednej z opowieści ramowych d'Aulnoy młodzieniec, który próbuje spotkać się z ukochaną pilnowaną przez surową ciotkę, porównuje się do Amadisa, „a przynajmniej Don Kichota", szturmującego zaklęty pałac (Aulnoy 1697/2004, 398), czytelnik wyczuwa żartobliwy dystans autorki do romansowego pierwowzoru (Jasmin 2002, 118–119)[95]. Na granicy żartu balansuje opis rynsztunku jednego z baśniowych królewiczów: otrzymuje on od rzecznego bóstwa napierśnik ze złoconych łusek karpia, hełm ze ślimaczej skorupy z pióropuszem z ogona dorsza, pas z węgorza, miecz z rybiej ości i tarczę ze skorupy żółwia, które upodabniają go do „boga płastug" (Aulnoy 1697/2004, 529).

Jednocześnie jednak ani d'Aulnoy, ani żaden inny uczestnik „pierwszej mody" nie posuwa się do jednoznacznej parodii średniowiecznego i pośredniowiecznego romansu rycerskiego. Gatunki te zostały wykpione już wcześniej, przede wszystkim przez Miguela Cervantesa, i właśnie dzięki temu baśniopisarze mogą czerpać z nich rozrywkę, zachowując „postkrytyczny dystans" (Sermain 2005, 55, 70). Nieco bardziej zjadliwą parodię *Amadisa* napotykamy jedynie u Fénelona, który jednemu ze swoich bohaterów nadaje imię Aglaor – anagram imienia „Galaor", które w romansach nosi brat Amadisa. Wprawdzie Aglaor heroicznie ratuje księżniczkę przed potwornym olbrzymem, sam jednak charakteryzuje się osobliwą anatomią: dzięki

[95] Przykładem wykorzystania wątków „amadisowych" jak najbardziej serio są *Les Chevaliers errans* d'Auneuil, czyli romans szkatułkowy, który ukazał się pod koniec „pierwszej mody" (1709) i – choć gatunkowo trudno nazwać go baśnią – został przedrukowany w kanonicznej antologii *Le Cabinet des fées* de Mayera (1785–1789). D'Auneuil zresztą również w swoich baśniach daje upust skłonności do opisów rycerskiego rynsztunku (np. „był to rycerz przepięknej postury, w złotej zbroi; widoczne fragmenty kaftana były błękitne, wyszywane perłami, hełm miał z tego samego metalu co zbroja, a wśród tysiąca białych piór znajdował się portret księżniczki Modeste; to samo malowidło widniało na jego tarczy, okolone diamentami nadzwyczajnej wielkości; koń, którego dosiadał ten piękny rycerz, był biały jak śnieg, a cała uprząż – złota"; Auneuil 1702/2005, 595–596).

temu, że każdy z jego palców kończy się ustami, może poślubić księżniczkę, której przepowiedziano, że jej mąż będzie miał jedenaścioro ust (Fénelon 1820/2005c).

2.1.3.4. Nawiązania do literatury starożytnej w świetle sporu starożytników z nowożytnikami

Spór starożytników z nowożytnikami (*Querelle des Anciens et des Modernes*) był dyskusją między wyznawcami poglądu o doskonałości wzorców starożytnych (zarówno etycznych, jak i estetycznych) a entuzjastami współczesności. Korzenie tej dysputy sięgały XVI-wiecznych Włoch, gdzie wiązała się ona z krytyką współczesności pozbawionej dawnego heroizmu i szlachetności. Cnoty te miały wiązać się nierozerwalnie z umiłowaniem wolności, której – jak twierdził m.in. Traiano Boccalini, a na gruncie francuskim Michel de Montaigne – zagrażał despotyzm monarchii (Fumaroli 2001, 46). Przeciwnicy tego poglądu przedstawiali natomiast starożytników jako nostalgicznych malkontentów i oderwanych od rzeczywistości pedantów o wąskich horyzontach umysłowych, oddających bezmyślną cześć klasycznej Grecji i Rzymowi (Fumaroli 2001, 37, 85–87).

Pochwała współczesności przez nowożytników oznaczała nie tylko apologię postępu zamiast wyidealizowanej przeszłości, ale również przychylność wobec władzy państwowej. We Francji już w pierwszej połowie XVII wieku kardynał Richelieu utrzymywał bardzo ścisłe związki z nowożytnikami: Jean Desmarets, jeden z pierwszych członków Akademii Francuskiej, wysławiał nadejście nowej, francuskiej i chrześcijańskiej ery, pod każdym względem doskonalszej od pogańskiej starożytności (Fumaroli 2001, 98, 105–109). Za panowania Ludwika XIV spór związał się jeszcze ściślej z sytuacją polityczną i ze względu na potężną figurę monarchy skupiał się na tym, która z przyjętych orientacji ideologicznych i estetycznych pozwala lepiej wysławiać króla (Fumaroli 2001, 140, 145–147). Jego poparcie dla jednej ze stron sporu oznaczałoby jej definitywne zwycięstwo.

W obrębie *Querelle* wyróżnić można mniejsze spory, jak spór o przekład (czy przy tłumaczeniu dzieł starożytnych należy zachowywać ich oryginalną specyfikę, czy też dostosowywać je do gustów współczesnych), spór między zwolennikami stosowania w literaturze cudowności pogańskiej (tj. mitologii grecko-rzymskiej) a zwolennikami cudowności chrześcijańskiej czy wreszcie spór o kobiety. Te ostatnie, ze względu na brak dostępu do formalnego systemu edukacji opartego na tekstach starożytnych, teoretycznie

były wykluczone z kultury oficjalnej. Zajmowały jednak centralną pozycję w ramach *culture mondaine*, czyli arystokratycznej kultury salonowej, to one bowiem prowadziły salony i nadawały ton konwersacji. Uważano, że ze względu na brak klasycznego wykształcenia zdolne są do naturalnych, intuicyjnych sądów estetycznych, nieskażonych szkolną pedanterią i nabytymi przesądami o doskonałości starożytnych (Fumaroli 1982, 157–158; 2001, 207; Hannon 1998, 41–43, 124).

Niezwykle ważną postacią dla *Querelle* był Charles Perrault. Już w młodości przejawiał lekceważenie dla antycznych autorytetów, widoczne w jego burleskowych trawestacjach dzieł Wergiliusza i Owidiusza[96]. Apogeum jego udziału w sporze, który nałożył się na osobisty konflikt z Nicolasem Boileau, przypadło na drugą połowę lat osiemdziesiątych i początek lat dziewięćdziesiątych XVII wieku. Początkiem był wspomniany już wyżej poemat *Le Siècle de Louis le Grand*, w którym Perrault dowodził wyższości współczesności pod panowaniem Króla Słońce nad czasami starożytnego Rzymu; w swoich pochwałach posunął się tak daleko, że Jean Racine nie wierzył – czy też udawał, że nie wierzy – by utwór był pisany na poważnie (Bouchenot-Déchin 2018, 252–253). Dlatego też Perrault zdecydował się wyłożyć obszerniej swoje poglądy w czterech tomach *Parallèle des Anciens et des Modernes*, poświęconych porównaniu osiągnięć starożytnych i współczesnych w dziedzinach sztuki, retoryki, literatury i nauki. Równolegle do tego monumentalnego dzieła, wydawanego w latach 1688–1697, Perrault włączył się również w nurt sporu dotyczący kobiet: w *Apologie des femmes* oraz w wierszowanej noweli *Grisélidis* wychwalał kobiece cnoty czystości, skromności i cierpliwości.

Polemiczny charakter miały także jego baśnie. W przedmowie do zbioru z 1694 roku, który zawiera m.in. *Oślą Skórkę*, pisał:

> Ponieważ jednak mam do czynienia z wieloma osobami, których nie zadowalają argumenty i które porusza tylko autorytet i przykład starożytnych, zaspokoję je w tym względzie. Bajki milezyjskie [*fables milésiennes*], tak słynne wśród Greków i budzące zachwyt w Atenach i Rzymie, należały do tego samego rodzaju, co bajki w niniejszym zbiorze. Historia matrony efeskiej ma ten sam charakter co historia Grisélidis: obydwie są nowelami, czyli opowiadaniami o rzeczach, które mogły się zdarzyć,

[96] Na przykładzie Perraulta i Tassoniego Marc Fumaroli (2001, 55–56) pokazuje, jak jeden gatunek – poemat heroikomiczny – może służyć dwóm różnym orientacjom intelektualnym: podczas gdy Tassoni w swojej *Secchia rapita* o wojnie z powodu skradzionego wiadra krytykuje współczesność, pozbawioną dawnej wielkości i szlachetności, Perrault parodiuje epos, aby wyśmiać starożytność i odebrać jej wartości heroiczne.

> i nie zawierają niczego, co bezwzględnie godziłoby w prawdopodobieństwo. Bajka o Psyche napisana przez Lukiana i Apulejusza jest czystą fikcją i baśnią staruchy [*conte de vieille*], tak samo jak baśń o Oślej Skórce. […] Skoro mam przed sobą tak piękne wzorce w najmądrzejszej i najuczeńszej starożytności, nie sądzę, by można mi było cokolwiek zarzucić. Twierdzę nawet, że moje baśnie są bardziej godne opowiadania niż większość powiastek starożytnych, szczególnie tych o matronie efeskiej i o Psyche, jeśli zważy się ich stronę moralną, która we wszelkich bajkach [*fables*] stanowi sprawę najważniejszą i dla której należy je układać (Perrault 1694/2005a, 103–104).

Perrault deprecjonuje zatem utwory starożytne jako należące do tej samej kategorii co współczesne *contes de vieilles*, a zarazem nobilituje własne teksty, oparte na rodzimej tradycji francuskiej, ponieważ prezentują doskonałość obyczajów i dydaktyczną użyteczność dla współczesnego czytelnika.

W wydanych trzy lata później *Histoires ou contes du temps passé* brak jest tak wyrazistej deklaracji, co jednak wytłumaczyć można tym, że już w 1694 roku spór oficjalnie został rozstrzygnięty przez arbitraż szacownego Antoine'a Arnauda, który zwrócił uwagę na niekonsekwencję w argumentacji Perraulta. Ten ostatni musiał zatem publicznie pojednać się z Boileau, co mógł odczuć jako upokorzenie (Soriano 1968, 215–217). Nie porzucił jednak sprawy nowożytników, o czym świadczą nie tylko czwarty tom *Parallèle* z 1697 roku i późniejsze *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle* (Sławni mężowie, którzy żyli we Francji w ciągu tego stulecia), ale także baśnie z 1697 roku, które Marc Escola (2005, 16) nazywa „machiną wojenną" w sporze. Oparte na (rzekomo) rodzimej tradycji, pozbawione jakichkolwiek jawnych nawiązań do antyku[97], mają przekonać odbiorcę o wyższości francuskiej współczesności nad grecko-rzymską starożytnością nie tyle przez retoryczną perswazję, co przez naoczny przykład tekstu pozbawionego klasycznego wzorca.

Również Lhéritier bardzo otwarcie przedstawiała swoje stanowisko w sporze starożytników z nowożytnikami. Dała się także poznać jako piewczyni kobiet oraz kreowanej przez nie kultury salonowej. O ile w polemicznych tekstach Perraulta wyraźniej rysuje się opozycja starożytność–współczesność, o tyle dla Lhéritier istotniejsza wydaje się różnica geograficzno-kulturowa między starożytnością klasyczną a starożytnością „galijską". Wspomniane już podkreślanie średniowiecznych, francuskich korzeni

[97] Warto tu jednak wspomnieć o teorii Ute Heidmann, według której baśnie Perraulta są intertekstualną dyskusją z takimi dziełami starożytnymi, jak *Metamorfozy czyli Złoty osioł* Apulejusza czy *Eneida* Wergiliusza. Zob. Heidmann, Adam 2010.

baśni było jednym z wyrazów sprzeciwu wobec idealizacji i imitowania wzorców grecko-rzymskich. Również w zakończeniu *Les Enchantements de l'éloquence* pisarka oświadcza:

> Nie wiem, Pani, co sądzisz o tej baśni, ale mnie nie wydaje się ona bardziej nieprawdopodobna niż wiele historii, które znamy ze starożytnej Grecji; i równie udatne wydaje mi się stwierdzenie, że z ust Blanche sypały się perły i rubiny, by za jego pomocą przedstawić skutki elokwencji, jak obraz Peryklesa, z którego ust wydobywały się błyskawice. Baśnie pozostaną baśniami, wydaje mi się, że te ze starożytności galijskiej warte są mniej więcej tyle samo co te ze starożytności greckiej, a wróżki są równie zdolne do czynienia cudów co bogowie z mitologii (Lhéritier de Villandon 1695/2005c, 91).

W ostatnich słowach *Adroite Princesse* pisarka zachęca natomiast de Murat, by ta również zajęła się pisaniem baśni: „Starożytna Galia cię do tego namawia: / Racz więc umieścić we własnych czasach / Baśnie naiwne, choć pełne kunsztu, / Który nadali im trubadurzy. / Tajemny sens, który skrywają, / Równy jest Ezopowemu" (Lhéritier de Villandon 1695/2005d, 114).

Choć Lhéritier definiuje *conte de fées* w opozycji do bajki-apologu, całkowite zerwanie z tradycją tego ostatniego gatunku wydaje się niemożliwe dla baśniopisarzy z okresu „pierwszej mody". Jego wpływów można się domyślać w tendencji do umieszczania na końcu baśni wierszowanych morałów (Zuber 1997, 277)[98]. W moralizatorskiej realizacji Fénelona *conte* nabiera jeszcze wyrazistszych cech apologu (Waksmund 2000, 192) – zwięzłość utworów i ich jasna wymowa moralna powodują, że poza scenografią niewiele różnią się one od pisanych przez tego autora bajek zwierzęcych. Choć w samych tekstach brak jest jawnych nawiązań do literatury i mitologii klasycznej, zaczerpnięte stamtąd elementy przewijają się w nich bez ustanku, np. aż dwie jego baśnie (*Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile* i *Histoire de Rosimond et de Braminte*) wykorzystują motyw pierścienia niewidzialności z historii o Gigesie przytoczonej w *Państwie* Platona (Gheeraert 2005b, 368–369)[99].

Rezygnacja z jawnych nawiązań do klasycznego imaginarium okazuje się niemożliwa także dla większości baśniopisarek, z d'Aulnoy na czele. W *contes de fées* często pojawiają się takie postaci jak nimfy, Zefir i Amor,

---

[98] Trzeba wszakże pamiętać, że bajka w czasach „pierwszej mody" była nie tylko „gatunkiem starożytnym", ale przede wszystkim „gatunkiem La Fontaine'a" (zob. pkt 1.3.5).

[99] Fénelon napisał również niebędący baśnią utwór *L'Anneau de Gygès*, w którym historia ta jest wspomniana wprost.

a także wzmianki o Ikarze, Pigmalionie czy Proteuszu. Najczęściej pełnią one jednak funkcję ozdobników; są nie tyle skutkiem bezpośredniego sięgnięcia do tekstów starożytnych, co raczej wyrazem przynależności do kultury arystokratycznej, która znała te teksty wyłącznie przefiltrowane przez francuskie tłumaczenia i adaptacje (Fumaroli 2001, 16), a pojawiające się w nich postaci traktowała najwyżej jako alegorie.

O ile niektóre baśniopisarki traktują nawiązania do antyku zupełnie serio, o tyle d'Aulnoy wykorzystuje je w sposób humorystyczny. Jej zabiegi skontrastować można z postępowaniem de La Force, która każe bohaterowi czytać rzeczywiście istniejącą odę przypisywaną Anakreontowi (La Force 1697/2005e, 402). D'Aulnoy natomiast wprowadza na scenę słowika, który poucza bohaterkę o tym, jak zdradliwa jest miłość, i twierdzi, że zaczerpnął swoją piosenkę wprost z Owidiusza (Aulnoy 1697/2004, 279). Atrybucja ta budzi jednak poważne wątpliwości i świadczy raczej o dezynwolturze autorki. Oprócz tego świat grecko-rzymski dostarcza jej materiału do porównań, które zwykle są deprecjonujące dla antyku: książęta są zawsze piękniejsi od Amora, a groteskowy ambasador z królestwa małp „przewyższa powagą rzymskiego dyktatora, dostojeństwem zaś Katona" (Aulnoy 1697/2004, 512; Defrance 1998, 217; Jasmin 2002, 77–78). Wprawdzie w jednej z opowieści ramowych d'Aulnoy pojawia się teza o związku genealogicznym między antyczną bajką a fantastycznymi baśniami, ale pisarka wkłada ją w usta budzącej śmiech i politowanie starej ciotki, której wywody nie mogą być traktowane jak przejaw godnej szacunku erudycji, lecz raczej wymądrzanie się domorosłej pedantki (Aulnoy 1697/2004, 437). Choć więc d'Aulnoy nie zajęła otwarcie stanowiska w sporze starożytników z nowożytnikami, poprzez swoje żartobliwe lekceważenie dla antyku staje po stronie tych drugich, podobnie jak Perrault i Lhéritier.

2.1.3.5. Pod znakiem *galanterie*. Wpływ literatury epoki

Galanterie jako zjawisko społeczne charakterystyczne dla XVII wieku można zdefiniować jako pewien ideał życia w harmonijnej, cywilizowanej społeczności, związany z wyrafinowaniem języka, uczuć i obyczajów, *honnêteté*, czyli szlachetnością i ogładą[100], oraz *complaisance*, tj. dbałością o wygodę i dobre samopoczucie innych (Craveri 2005/2009, 15, 310, 320–322; Denis 2003, 19–20; Trinquet 2012, 25–40; Viala 1994, 143–144). Naczelną

[100] *Honnêteté* bywa tłumaczone również jako „godność" (Bluche 1984/1990, *passim*).

zasadą estetyczną *galanterie* było pragnienie podobania się, w szczególności kobietom: zdaniem Madeleine de Scudéry mężczyzna mógł nabrać *air galant* wyłącznie poprzez konwersację z nimi i dzięki miłości do jednej z nich, podczas gdy kobiety mogły same z siebie wykształcić tę cechę (Scudéry 1684, 367–368). Zjawiskiem pokrewnym, choć współcześnie oddzielanym od *galanterie*, jest *préciosité*[101], nurt jeszcze ściślej związany z kobietami, jeszcze bardziej skupiony na szczególnej elegancji zachowania i wysłowienia, na analizie uczuć i na doskonałości moralnej, a także odcinający się jednoznacznie od tzw. złej *galanterie*, zbliżającej się do libertynizmu (Viala 1997, 12).

Wspomniano już, że jednym z określeń baśni w czasie „pierwszej mody" – stosowanym m.in. przez Bernard i de Mailly'ego – było właśnie *conte galant*. Termin ten stawiał baśń w jednym rzędzie z takimi gatunkami jak *roman galant* czy *nouvelle galante*. Szczególnie istotne wydają się związki z tą drugą, która zyskiwała na popularności od lat osiemdziesiątych. W okresie tym nastąpił odwrót od długich powieści-rzek – nadal wprawdzie czytanych, mimo wygaśnięcia twórczości w tym gatunku – na rzecz zwięźlejszych *nouvelles* czy *contes*. Jedną z przyczyn mody na baśnie mogło być zatem szersze zainteresowanie krótszymi tekstami, które można przeczytać w ciągu jednego dnia (Mainil 2001, 61–72; Scanno 1975, 19). Co więcej, pierwsze baśnie były nieraz włączane właśnie w obręb nowel albo modnych krótkich powieści, które stanowiły dla nich opowieść ramową. Zabieg taki wielokrotnie stosowała d'Aulnoy (zob. Aneks 1, tabela A); także Lhéritier swoje ostatnie baśniowe utwory włączyła do nieukończonej historii o niewoli Ryszarda Lwie Serce (zob. Aneks 1, tabela C). Należy wspomnieć także o Bernard, której dwie baśnie stanowią część *Ines de Cordoue* – utworu określonego w podtytule jako „nowela hiszpańska", dziś jednak zostałby on sklasyfikowany jako powieść.

Pamiętać trzeba, że te modne utwory, choć mniej obszerne niż niegdysiejsze powieści-rzeki, kontynuowały konwencje i tematy podjęte w dziełach wcześniejszych. *Préciosité* (a zatem i *galanterie*) wykształciła się na podstawie form życia towarzyskiego praktykowanych na salonach oraz ideałów formowanych w romansie pasterskim (*Słownik terminów literackich* 2008, 432), przede wszystkim zaś kanonicznej *Astrei* Honorégo

[101] Należy zaznaczyć, że *galanterie* była kategorią stosowaną w XVII wieku, natomiast *préciosité* stanowi w dużej mierze konstrukcję późniejszych badaczy. Historia sporów o użyteczność poznawczą i zakres obu terminów – zob. Denis 2003.

d'Urfé (1607). *Contes de fées* obfitują w nawiązania do tego dzieła i do całej konwencji pastoralnej (Thirard 1998b). D'Aulnoy często robi użytek z bukolicznej scenografii, przede wszystkim w baśniach *Le Rameau d'or*, *La Princesse Carpillon* oraz *Le Pigeon et la colombe*. Bohater pierwszej z nich, książę w przebraniu, zostaje nawet opisany w następujących słowach: „miał strój z różowej tafty, obszytej angielską koronką, kij ozdobiony wstążkami, sakwę pasterską; […] wszyscy Celadonowie świata nie śmieliby pokazać mu się na oczy" (Aulnoy 1697/2004, 320). Wzmianka o Celadonie to oczywiście aluzja do jednego z głównych bohaterów *Astrei*, idealnego kochanka w pełni oddanego swej bogdance. Liczba mnoga („wszyscy Celadonowie") i hiperboliczne podkreślenie wyższości baśniowego bohatera są jednak deprecjonujące dla idyllicznego wzorca, który – podobnie jak imaginarium klasyczne – nigdy nie jest przez d'Aulnoy traktowany w pełni poważnie (Jasmin 2002, 139–149). Sielanka stanowi co najwyżej jeden z etapów losów bohaterów, którzy w zakończeniu zawsze odzyskują królewską rangę i powracają na łono dworskiej społeczności, nawet jeśli wcześniej radowali się ucieczką od światowych niepokojów – tak jak król Sublime i jego rodzina:

> Tutaj znaleźli spokój większy niż na tronie; nikt nie zazdrościł im ubóstwa; nie obawiali się ani zdrajców, ani pochlebców; dni upływały im bez trosk, a król mawiał często: „Ach, jakże szczęśliwi byliby ludzie, gdyby potrafili wyleczyć się z ambicji! Byłem królem, a oto jestem pasterzem; wolę swoją chatę od pałacu, w którym panowałem" (Aulnoy 1698/2004, 629).

Nie przeszkadza mu to jednak wrócić na tron, gdy tylko nadarza się sposobność.

Warto wspomnieć również baśń *La Princesse Printanière*, którą można uznać za przewrotną parodię romansu pasterskiego: w sielskim otoczeniu bezludnej Wyspy Wiewiórek ambasador Fanfarinet, w którym zakochana jest bohaterka, nie staje się bynajmniej czułym adoratorem, lecz patologicznym głodomorem, który posuwa się nawet do próby kanibalizmu (Aulnoy 1697/2004, 263–284).

Inne autorki traktują bukoliczną konwencję nieco poważniej, bez prób żartobliwej kontestacji, a jednocześnie hojnie szafują zaklęciami upiększającymi pasterskie siedziby. Przykładem może być baśń *Jeune et Belle* (Młoda i Piękna), w której osią akcji są miłosne podchody (Murat 1698/2006, 119–140), albo *La Bonne Femme* (Dobra kobieta), czyli historia damy, która – zniechęcona nikczemnością dworu – postanawia zostać pasterką, wychowuje

troje przybranych dzieci i pozostaje w sielskim odosobnieniu nawet wtedy, gdy jej podopieczni wstępują na tron (La Force 1697/2005f)[102].

Ani Perrault, ani Lhéritier nie stosują w swoich baśniach konwencji pastoralnej, Fénelon natomiast robi to w ograniczonym zakresie, być może inspirując się raczej *Bukolikami* Wergiliusza niż *Astreą*. Często podkreśla proste przyjemności ubogiego życia, ale jego bohaterki nie są nigdy przebranymi arystokratkami, tylko urodzonymi plebejuszkami – chociaż czasem, postawione przed możliwością społecznego awansu, podejmują świadomą decyzję o pozostaniu w wieśniaczym stanie[103].

Próżno natomiast szukać u Fénelona typowej dla *littérature galante* i *littérature précieuse* tematyki miłosnej. Tymczasem znakomita większość *contes de fées* z czasów „pierwszej mody" koncentruje się właśnie na miłosnych perypetiach bohaterów, do tego stopnia, że zdaniem Robert organizacja świata przedstawionego wokół centralnej pary idealnych kochanków stanowi jeden z wyznaczników gatunku (Robert 1981, 46). W tekstach – szczególnie pisanych przez kobiety – nie brakuje miłosnej retoryki i kazuistyki, psychologizacji oraz analizy uczuć. Często pojawia się także koncepcja miłości jako więzi duchowej, w ramach której kobieta powinna zachować niezależność (zob. Raynard 2002). U Lhéritier wątek miłosny nieraz toczy się prawie niezależnie od zasadniczej intrygi, która objętościowo wypada dosyć skromnie (szczególnie w *Les Enchantements de l'éloquence* i *Ricdin-Ricdon*). Również potoczysty, chwilami rozwlekły styl Lhéritier, obfitujący w konwencjonalne czy wręcz banalne wyrażenia, zdradza swoje salonowe pochodzenie (Storer 1928, 51–52). Robert (1981, 119–120) zwraca uwagę, że te cechy pisarstwa Lhéritier wynikały nie z niedostatków talentu, ale ze świadomego wyboru stylistyki i wzorców kulturowych.

Także u de Murat wątek miłosny wysuwa się na pierwszy plan, a czasem nawet stanowi całą fabułę baśni, jak we wspomnianej *Jeune et Belle*. Utwór ten cechuje się przy tym charakterystycznym dla *préciosité* ambiwalentnym stosunkiem do miłości i sceptycyzmem wobec małżeństwa. Rozpoczyna go historia wróżki, która „pragnęła oprzeć się Amorowi" (Murat 1698/2006, 119), w końcu jednak uległa uczuciu do pewnego księcia, który następnie porzucił

[102] Podobnie postępuje jedna z postaci w baśni *La Princesse Belle-Étoile et le price Chéri* d'Aulnoy, tam jednak nie chodzi o tytułową bohaterkę i jej decyzja nie jest tak wyeksponowana jak u de La Force.

[103] Dotyczy to np. pasterki-wróżki Corysante, która mówi: „wolę być młoda, jeść czarny chleb i śpiewać codziennie przy pasieniu owiec, niż być królową […] w zgryzocie i w bólu" (Fénelon 1718/2005b, 387).

ją, gdy się postarzała. Pragnąc ochronić córkę przed podobnym losem, matka daje jej dar wiecznej młodości. Młoda i Piękna (takie bowiem imię nosi bohaterka) na swojego kochanka wybiera pasterza, a wypróbowawszy wystarczająco siłę i stałość jego uczucia, żyje z nim długo i szczęśliwie bez ślubu: „kochali się wiecznie, bo wiecznie byli godni miłości i nie wmieszał się w to Hymen, który położyłby kres namiętności" (Murat 1698/2006, 140).

Jeszcze bardziej pesymistyczny obraz miłości i małżeństwa pojawia się u Bernard w baśni *Riquet à la houppe*: tam z kolei bohaterka, która zgadza się wyjść za brzydkiego gnoma w zamian za dar inteligencji, wykorzystuje zdobytą bystrość umysłu do aranżowania schadzek z kochankiem. Wreszcie jednak zdradzony mąż za pomocą czarów nadaje rywalowi wygląd identyczny z jego własnym, przez co kobieta nie jest już w stanie ich rozróżnić. „Możliwe jednak, że nic na tym nie straciła" – kwituje sytuację narratorka. „Kochankowie po jakimś czasie stają się mężami" (Bernard 1696/2005, 292).

Wydaje się, że de La Force, która nie stroni w swoich baśniach od erotyki i konsekwentnie propaguje małżeństwo z miłości[104], prezentuje diametralnie odmienny pogląd na uczucia (Hoffmann 1997; Maistre Welch 1991). Gdy jednak w jednej z jej baśni pojawia się Amor we własnej osobie, okazuje się nie tylko usłużnym pomocnikiem bohaterów, ale też psotnikiem i zwodzicielem, a nawet „łotrem", który „cudem tylko nie doprowadził do zguby" kochanków. „Chociaż cieszę się, że prawowicie należę teraz do księcia Sabée – mówi do Amora bohaterka – lepiej by było, gdyby sprawa ta odbyła się bez twojego pośrednictwa" (La Force 1697/2005e, 414).

Owocem ambiwalentnego stosunku do miłości, charakterystycznego dla nurtu *préciosité*, jest topos szczęśliwej krainy kobiet, wolnej od obecności mężczyzn oraz wszystkich niepokojów i nieszczęść, jakie z niej wynikają. Motyw ten pojawia się zarówno u de Murat, jak i u d'Aulnoy (Aulnoy 1690/2004, 129–146; 1697/2004, 223–260), aczkolwiek należy zaznaczyć, że do kobiecych enklaw zawsze w końcu dociera mężczyzna, a wraz z nim miłość.

[104] Np. w baśni *Plus Belle que Fée* (Piękniejsza od Wróżki) księżniczka zdejmuje część ubrań, by dosiąść swojego ukochanego przemienionego w orła; w *L'Enchanteur* (Czarownik) jedna z bohaterek nie tylko nie zostaje ukarana za cudzołóstwo, ale w dodatku na zakończenie bierze ślub z kochankiem, natomiast druga z przyjemnością rozbiera swojego narzeczonego; w *Vert et Bleu* (Zieleń i Błękit) bohaterka kąpie się na oczach zachwyconego mężczyzny (La Force 1697/2005a, 317; 1697/2005c; 1697/2005d, 379). Koncepcja małżeństwa z miłości pojawia się również w baśniach d'Aulnoy, co miało szczególną wagę w okresie, w którym ślub był w większym stopniu aktem cywilnym, zawieranym w interesie rodziny, niż sakramentem, którego dobrowolnie udzielają sobie dwie osoby (Trinquet 2012, 39–40).

Ślady *préciosité* pojawiają się również w pozornie prostych i zwięzłych baśniach Perraulta, szczególnie w *La Belle au bois dormant*, gdzie tytułowa bohaterka i książę długo ze sobą konwersują po jej przebudzeniu (Perrault 1697/2005f, 192)[105], oraz w *Riquet à la houppe*, w którym właściwie cała akcja opiera się na rozmowach między bohaterami (Perrault 1697/2005l). Wierszowane morały zamykające tekst drugiej z tych baśni sugerują, by odczytywać go jako przypowieść o miłości, która każe nie dostrzegać wad kochanej osoby. Pod względem tematyki tekst Perraulta jest więc bliski salonowym rozważaniom o naturze uczuć, jednak żartobliwa akceptacja niedoskonałości, którą zakłada jego koncepcja miłości, jest bardzo odległa od ideałów *préciosité* (Raynard 2002, 223).

Kolejnym współczesnym wzorem, którym inspirowali się i z którym współzawodniczyli uczestnicy „pierwszej mody", był Jean de La Fontaine (1621–1695). Jego twórczość również mieści się w ramach *littérature galante*, do której można zaliczyć przede wszystkim jego powiastki (*contes*). Do historii przeszedł jednak jako autor wierszowanych bajek z morałem (*fables*), podnosząc ten gatunek, kojarzony dotąd ze szkolnymi ćwiczeniami, do rangi wartościowej artystycznie i powszechnie cenionej literatury. Perrault darzył La Fontaine'a wielkim podziwem, ale też pragnął mu dorównać albo nawet go przewyższyć; można przypuszczać, że chciał odegrać dla *conte* analogiczną rolę, jaką starszy pisarz odegrał dla apologu. To m.in. z tego powodu Perrault podkreślał dydaktyczną wymowę tradycyjnych baśni oraz moralny sens własnych utworów. Podczas gdy dla La Fontaine'a *conte* miała funkcję przede wszystkim ludyczną i pewne odstępstwa od obyczajności były w niej dozwolone lub wręcz wskazane, Perrault, kładąc nacisk na moralność, pragnął nobilitować ten pośledni dotąd gatunek, a także zaznaczyć swoją wyższość nad poprzednikiem (Escola 2005, 74–85; Morgan 1985, 35–37, 41; Saupé 1997, 61; Waksmund 1987a, 61; Zuber 1997, 276–277).

> Mogłem zwiększyć jeszcze powab moich powiastek i baśni [*contes*], pozwalając sobie na pewną swobodę, z której pomocą zwykło się je dla rozrywki urozmaicać; ale pragnienie podobania się nigdy nie nęciło mnie na tyle, bym złamał postawioną sobie zasadę: nie pisać niczego, co mogłoby uchybić czy to wstydowi, czy obyczajności (Perrault 1694/2005a, 107).

[105] W wersji tej baśni z 1696 roku, opublikowanej w „Mercure galant", miłosna retoryka odgrywa jeszcze większą rolę, dialog królewny i księcia jest bowiem znacznie dłuższy niż w ostatecznym wydaniu (Perrault 1696/2005o, 328).

Zdarzają się w twórczości Perraulta zupełnie jawne nawiązania do La Fontaine'a. Prawdopodobnie to z bajki *Jowisz i rolnik* (La Fontaine 1668/1988, 385–387) został zaczerpnięty pomysł do *Les Souhaits ridicules*, wydanych wspólnie z *Peau d'Âne*. Pisarz nie omieszkał też złożyć jawnego hołdu La Fontaine'owi, przypisując kotu w butach takie fortele, jak zwieszanie się na łapach lub chowanie w mące (Perrault 1697/2005i, 214), czyli te same sztuczki, które stosuje kot w bajce *Kot i szczur stary* (La Fontaine 1668/1988, 223–227).

Podobnie postąpiła d'Aulnoy: w *La Chatte blanche* wspomina „Rodilardusa zwieszonego na łapach podczas szczurzej narady", a także „kotkę, która stała się kobietą" – co stanowi nawiązanie do kolejnej bajki La Fontaine'a (Aulnoy 1698/2004, 758; La Fontaine 1668/1988, 160–162). Innym ważnym źródłem inspiracji dla tej autorki były *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (Miłość Psyche i Kupidyna), powieść La Fontaine'a, która jest klasyczną przedstawicielką *littérature galante*, napisaną częściowo wierszem, a częściowo prozą, w lekkim, żartobliwym stylu *badinage* (La Fontaine 1669). Jakkolwiek opowieść o Amorze i Psyche wywodzi się z *Metamorfoz* Apulejusza, w XVII wieku zyskała popularność dzięki licznym adaptacjom operowym, teatralnym i powieściowym, takim jak właśnie utwór La Fontaine'a (Biancardi 2008d, 1433). D'Aulnoy nawiązuje do niego bezpośrednio w baśni *Le Serpentin vert*, pomyślanej jako przewrotna renarracja pierwowzoru. Przeraźliwie brzydka bohaterka tego tekstu czyta dla rozrywki „historię Psyche, którą jeden z najmodniejszych autorów dopiero co napisał pięknym językiem" (trudno o jaśniejszą aluzję do dzieła La Fontaine'a), ale wyciąga z lektury niewłaściwe wnioski. Spodziewa się, że jeśli wbrew zakazowi obejrzy ukochanego w świetle świecy, zobaczy pięknego Kupidyna, tymczasem okazuje się, że jest on rzeczywiście potworem (Aulnoy 1698/2004, 588; Ballestra-Puech 2011; Jasmin 2002, 174–183).

Przy okazji historii Amora i Psyche nie sposób nie wspomnieć o kolejnym współczesnym źródle inspiracji dla uczestników baśniowej mody – operze. Dla Perraulta, żarliwego nowożytnika, opera była jednym z najznakomitszych wytworów jego epoki. W trzecim tomie *Parallèle* pisał:

> *Opat*: […] Horacy, podobnie jak Arystoteles, jak to już stwierdziliśmy, formułował swoje reguły wyłącznie na użytek własnych czasów i w odniesieniu do nich, nie dziwię się zatem, że mówiąc o zwyczajnych tragediach, krytykował pojawianie się bogów z machiny; gdyby jednak rozważył naturę literatury [*poësie*], o której mówił, przekonałby się, że do wydoskonalenia gatunku dramatycznego brakuje tego rodzaju sztuk, który my nazywamy operą. Prawdopodobieństwo [*le vray-semblable*]

> i cudowność [*le merveilleux*] to jak gdyby dwa filary tej literatury. Komedia w całości opiera się na prawdopodobieństwie i nie dopuszcza cudowności, tragedia natomiast miesza cudowność i prawdopodobieństwo; skoro zatem istnieje literatura dramatyczna, która ogranicza się do prawdopodobieństwa, czy nie powinna istnieć taka, która – przeciwnie – składa się w całości z cudowności, podczas gdy tragedia, leżąc niejako pośrodku między tymi dwiema skrajnościami, łączy w sobie cudowność i prawdopodobieństwo? Na dowód moich słów przekona się pan, że wszystko, co stanowi o piękności komedii, będzie wadą w operze, to zaś, co zachwyca w operze, byłoby niedorzecznością w komedii. W komedii cała historia musi rozgrywać się w jednym miejscu; w operze nie ma nic przyjemniejszego niż zmiany scenerii, nie tylko z jednego miejsca na ziemi na drugie, ale z ziemi na niebiosa i wreszcie z niebios na piekło; w komedii wszystko musi być zwyczajne i naturalne; w operze wszystko musi być nadzwyczajne i przewyższać naturę. W tym gatunku literatury nic nie będzie nazbyt bajeczne. Najpiękniejsze tematy czerpie się z bajek staruch [*contes de vieilles*], takich jak historia Psyche, a sprawiają one większą przyjemność niż najlepiej przeprowadzone i zbudowane intrygi.
> *Kawaler*: Najbardziej ze wszystkiego lubię, żeby mnie kołysać takimi bajkami.
> *Opat*: Mają one ten dar, że podobają się każdemu: i wielkim umysłom, i pospólstwu, i starcom, i dzieciom; we właściwych rękach chimery te zabawiają i koją rozum, choć są z nim sprzeczne, i zachwycają go bardziej niż całe prawdopodobieństwo, jakie można sobie wyobrazić; dlatego też możemy rzec, że przemyślny wynalazek opery stanowi niemały zysk dla pięknej i wielkiej literatury (Perrault 1692, 281–284).

W zacytowanym fragmencie Perrault nie tylko włącza historię Psyche do kategorii baśni, ale też stawia tezę o naturalnym pokrewieństwie między baśniami a operą, której dostarczają tematów. Ich wspólną cechą jest przyjemność, jaką daje śledzenie cudownych wydarzeń. Echo wyznania Kawalera znajdziemy w wydanej dwa lata później *Peau d'Âne*, gdzie Perrault pisze: „Cóż tu się dziwić, / że najroztropniejszy nawet rozum, / częstokroć znużony zbyt długim czuwaniem, / przemyślnie ukołysany baśniami o ogrze i wróżce, / znajduje przyjemność w drzemce?" (Perrault 1694/2005c, 147–148).

Mimo swego upodobania do opery Perrault nie nawiązuje do niej w baśniach; wyjątkiem może być jedynie *La Belle au bois dormant*, w której wróżka zjawia się w ognistym powozie zaprzężonym w smoki, jak gdyby przeniesiona wprost z efektownej teatralnej scenografii (Perrault 1697/2005f, 189). Znacznie częściej podobne zabiegi pojawiają się u baśniopisarek, dla których opera stanowi bogaty repertuar efektów i ozdobników (Jasmin 2002, 259–266; Robert 1981, 366–374). U d'Aulnoy wróżki pojawiają się w powozach zaprzężonych w hipogryfy lub nietoperze (Verdier 1991) albo w świetlistych kulach zstępujących z nieba. Co więcej, postaci w utworach baśniopisarek nieraz wyrażają swoje uczucia w mowie wiązanej: udając posąg,

książę Chochlik śpiewa o swej miłości (Aulnoy 1697/2004, 251); Brillante w przebraniu pasterki odtrąca zaloty podobnie zamaskowanego księcia, wygłaszając długi wiersz (Aulnoy 1697/2004, 321); księżniczka przybiera postać posągu, który zwraca uwagę księcia, a jej cztery towarzyszki śpiewem obiecują mu miłość, jeśli na nią zasłuży (La Force 1697/2005d, 376–377); pozostając niewidzialną, bohaterka śpiewem wyznaje miłość pasterzowi (Murat 1698/2006, 124–125). Fragmenty te przywodzą na myśl operowe arie, choć należy pamiętać, że połączenie partii prozatorskich i wierszowanych było w ogóle cechą charakterystyczną całej *littérature galante* (Jasmin 2002, 632–636; Viala 1994, 144).

Mówiąc o współczesnych źródłach i inspiracjach *contes de fées*, trzeba zaznaczyć, że uczestnicy „pierwszej mody" często nawiązywali do siebie nawzajem. Ze względu na to, że ich teksty powstawały w sytuacji salonowej konwersacji, nie zawsze jest jasne, czy należy mówić o naśladownictwie, czy raczej o towarzyskim współzawodnictwie. Zarówno Bernard, jak i Perrault napisali baśń pod tytułem *Riquet à la houppe*, w której pojawia się szpetny mężczyzna i piękna, ale głupia (przynajmniej do czasu) księżniczka (Bernard 1696/2005; Perrault 1697/2005l); Perrault i Lhéritier wykorzystali motyw dziewcząt nagradzanych lub karanych przez wróżki za to, w jaki sposób posługują się słowem (Lhéritier de Villandon 1695/2005c; Perrault 1697/2005j); Finette-Cendron, jedna z bohaterek d'Aulnoy, nosi to samo imię, co postać w jednym z utworów Lhéritier, a jej historia stanowi połączenie losów dzieci porzuconych w lesie i nieszczęśnicy pomiatanej przez siostry, czyli wątków wykorzystanych także przez Perraulta w *Le Petit Poucet* i *Cendrillon* (Aulnoy 1697/2004, 439–457; Lhéritier de Villandon 1695/2005d; Perrault 1697/2005k; 1697/2005m). D'Aulnoy nawiązuje otwarcie do Perraulta także w *La Chatte blanche*, w której wspomina kota w butach (Aulnoy 1698/2004, 758; Perrault 1697/2005i). W podobny sposób de Murat napomyka o księżniczce Carpillon, tytułowej bohaterce jednego z utworów d'Aulnoy (1698/2004, 617–662):

> Panujący wówczas książę wywodził się w prostej linii od słynnej księżniczki Carpillon i jej czarującego małżonka, o których cudownych dziejach tak elegancko opowiedziała nam pewna współczesna wróżka, obdarzona większą wiedzą i większą ogładą niż wróżki starożytności (Murat 1698/2006, 102).

Te nawiązania do współczesnych tekstów, w tym do innych tekstów w obrębie tego samego gatunku, kierują naszą uwagę ku kolejnej cesze *littérature galante*, a mianowicie budowaniu żartobliwego porozumienia (*connivence*)

między autorem a czytelnikiem (Viala 2002, 295). Odwołując się raz po raz do wspólnych doświadczeń literackich, baśniopisarki i baśniopisarze podkreślają przynależność do tego samego świata i do tego samego uprzywilejowanego towarzystwa, a przy tym oferują odbiorcom przyjemność płynącą z rozpoznania użytych nawiązań.

2.1.4. Poetyka gatunku

Wątki i motywy zaczerpnięte z różnych źródeł i różnych estetyk przybierały pod piórem uczestników mody nowy kształt, wpasowując się w strukturę i styl charakterystyczne dla rodzącego się gatunku *conte de fées*.

2.1.4.1. Podtytuł i incipit – zaproszenie do świata baśni

Pisząc o Perraulcie, Roger Zuber (1997, 280) używa określenia *forme fixe* (stała forma), na którą składają się takie elementy ramowe, jak architekstualny podtytuł „Conte”[106], incipit „Il était une fois” (Był sobie raz) oraz wierszowany morał kończący utwór. W podobne ramy ujmują swoje teksty inni autorzy, w szczególności d'Aulnoy, częściowo de La Force, de Mailly, de Murat, Fénelon i Lhéritier, a także Préchac i anonimowy autor *Le Gage touché*.

Pierwsze dwie autorki wszystkie swoje baśnie oznaczały w podtytułach jako *conte*[107]; de Mailly także zastosował ten zabieg w *Les Illustres fées*, ale zrezygnował zeń w wydanym rok później *Recueil de contes galants*. De Murat używała podtytułu „Conte” w swoich dwóch pierwszych zbiorach *Contes des fées* oraz *Les Nouveaux Contes de Fées*, później natomiast stosowała określenie *histoire* lub nawet *histoire allégorique*, co mogło być z jej strony próbą nobilitacji własnych tekstów w obliczu krytyki np. de Villiersa[108]. Podobny podtytuł pojawia się w panegirycznej baśni Préchaca (*Sans Parangon. Conte*

[106] Jedyny tekst w zbiorze *Histoires ou contes du temps passé* pozbawiony tego podtytułu to *La Barbe bleue*. Można interpretować to jako sygnał odmienności gatunkowej tego utworu, w którym udział elementów fantastycznych jest bardzo ograniczony, albo jako zwykłą pomyłkę drukarską. Ta druga możliwość wydaje się bardziej prawdopodobna z uwagi na to, że w iluminowanym rękopisie z 1695 roku podtytuł się pojawia (Perrault 1697/2005h, 312).

[107] Warto wspomnieć, że d'Aulnoy określa jako „Conte” również prolog narracyjny *Saint-Cloud*, który rozgrywa się w posiadłości księcia i księżnej Orleanu.

[108] Zob. pkt 2.1.3.1.

[Niezrównany]) oraz w jednej z dwóch baśni w *Le Gage touché* (*L'Oiseau de vérité: conte* [Ptak prawdy]; warto zaznaczyć, że druga z baśni, *L'apprenti magicien* [Uczeń czarnoksiężnika], ma bardziej precyzyjny podtytuł *conte de fée*, zwiastujący przyszłą nazwę gatunkową). Większość uczestników „pierwszej mody" już w tytułach swoich tekstów zaznaczało zatem ich przynależność do ludycznego gatunku *conte*, czyli „przyjemnej powiastki", w której dopuszczalne są odstępstwa od prawdopodobieństwa. Jedynie Lhéritier wolała nawiązać do tradycji noweli, a baśnie Fénelona – przynajmniej w pośmiertnym wydaniu – noszą zawsze tytuł zaczynający się od słów „Histoire de", który być może bardziej licował z godnością autora.

Niezwykle popularny incipit „Il était une fois" (z wariantami „Il était autrefois", „Il fut autrefois", „Il y avait une fois" lub „Il y eut autrefois"), spotykany w niemal wszystkich baśniach Perraulta, d'Aulnoy i Fénelona, w *Le Gage touché* oraz w niektórych tekstach de Mailly'ego, de Murat i de La Force, to dokładne tłumaczenie frazy „Era na vota", którą stosował Basile. Sygnalizuje ona nieokreśloność czasu i miejsca wydarzeń, która obecnie stanowi jeden z najważniejszych wyróżników gatunkowych baśni. Kilkaset lat temu cecha ta nie była jednak tak oczywista. W zbiorze Straparoli każda fabuła otrzymuje bardzo precyzyjne umiejscowienie geograficzne. Idąc w jego ślady, de Mailly umieszcza akcję swoich baśni w Montferrat (1698/2005a, 505), Poitou (1698/2005b, 523), Lombardii (1698/2005d, 547), Neapolu (1698/2005e, 567) czy „między Paryżem a Kartageną" (1699/2005f, 631); Bernard (1696/2005) w Granadzie; de Murat (1698/2006, 145) na Islandii; de La Force (1697/2005e, 399) – w Armenii i Arabii Szczęśliwej. Zabieg ten nie pociąga za sobą jednak żadnych konsekwencji dla świata przedstawionego. Za jedyny wyjątek można w bardzo ograniczonym stopniu uznać pierwszą baśń d'Aulnoy, która rozpoczyna się w mroźnej Rosji, a zawiązanie akcji następuje dzięki temu, że główny bohater gubi się podczas polowania na białe niedźwiedzie (Aulnoy 1690/2004, 130). Jak łatwo zauważyć, zaprezentowane tu wyobrażenie o Rosji bardziej odpowiada imaginarium mitycznemu i baśniowemu niż realnej wiedzy geograficznej. W jeszcze większym stopniu dotyczy to innych wymienionych krain, które mimo istnienia odpowiedników w realnym świecie stanowią część wyobrażonego świata baśniowego. Wzmianka o nich przenosi akcję nie tyle poza granice samej Francji, co raczej w ogóle poza granice normalnego doświadczenia czytelnika, podkreślając tym samym fikcyjność opowiadanej historii[109].

[109] Por. podobny efekt w dramacie Szekspirowskim (Nicoll 1963/1967, 122).

Czasem zresztą baśniopisarki odwołują się bezpośrednio do „świata feerii", podkreślając, że jest on tylko zmyśleniem. Celuje w tym szczególnie de Murat[110]. Lhéritier natomiast w ciekawy sposób łączy precyzję geograficzną, a nawet historyczną, z kwestionującym je metafikcjonalnym komentarzem:

> W czasie, gdy Francja była podzielona między kilku królów – nie powiedziano mi, kto wtedy panował ani który to był wiek, ale mniejsza z tym – żył sobie pan, zwany hrabią de Solac (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 44).

> W czasach, gdy we Francji żyły wróżki, olbrzymy, błędne ogniki i inne duchy tego rodzaju (trudno umiejscowić dokładnie tę epokę, ale mniejsza z tym), żył sobie bardzo szacowny szlachcic, który żarliwie kochał swoją żonę (i również z tej przyczyny nie potrafię odgadnąć, kiedy się to działo) (Lhéritier de Villandon 1695/2005c, 70).

> W jednym z najpiękniejszych królestw Europy, którego nazwy historycy jednak nie podają […] (Lhéritier de Villandon 1705/2005f, 139).

Takie żartobliwe uściślenia, imitujące kronikarską dbałość o faktograficzną poprawność, tym wyraźniej podkreślają fikcyjność i umowność świata przedstawionego, budując *connivence*, czyli wspominane już żartobliwe porozumienie z odbiorcą, charakterystyczne dla *littérature galante*.

2.1.4.2. Konstrukcja świata przedstawionego a główny temat utworów

Struktura fabuły *conte de fées* podlega trzem prawidłowościom zdefiniowanym przez Robert (1981, 35–37). Pierwsza dotyczy szkody lub braku, czyli funkcji, która w schemacie Władimira Proppa (1928/2011) ma kluczową rolę dla zawiązania akcji, powodując dalsze wydarzenia. Konwencjonalne szczęśliwe zakończenie wymaga, by szkoda lub brak zostały naprawione – porwana przez smoka księżniczka musi zostać uratowana, bracia zaklęci w ptaki muszą odzyskać ludzką postać itp. Cytując Marie-Louise Tenèze, Robert zauważa jednak, że w baśni rozwiązanie pojawia się nieraz wcześniej niż problem, np. bohater otrzymuje magiczne przedmioty, które pozwolą mu wyjść z opresji, długo przed tym, zanim pojawi się potrzeba ich użycia. Prawidłowość ta, dostrzegalna w ludowej bajce magicznej i w szeroko

[110] „W jednej z przyjemnych krain podlegających władzy wróżek" (Murat 1698/2006, 57); „W jednej z tych części świata, którym jedynie poeci mają prawo nadawać nazwy, pospolicie określanej jako kraina Wróżek" (Murat 1698/2006, 159); „W epoce, gdy wróżki były w modzie" (Murat 1699/2006, 223); „w królestwie czarów" (Murat 1699/2006, 381).

pojętej baśni, działa wyjątkowo intensywnie w *conte de fées*. W teksty należące do tego gatunku wpisana jest nadzwyczaj mocna gwarancja naprawienia szkody, sygnalizowana nieraz już w zawiązaniu akcji, co w skrajnych przypadkach może wyrugować z fabuły jakiekolwiek napięcie.

Druga prawidłowość w strukturze *conte de fées* to koncentracja na parze głównych bohaterów, wzorcowych kochanków, obdarzonych niezwykłymi cechami i walczących z przeciwnościami, które stają na drodze ich uczuciu. Wiąże się to ze wspomnianą już dominacją wątku miłosnego, odziedziczoną po powieściach i *nouvelles galantes*, które służyły niektórym z pierwszych baśni jako opowieści ramowe. W *Ines de Cordoue*, która zawiera dwie baśnie Bernard, bohaterowie ustanawiają nawet formalne zasady opowiadania baśni w towarzystwie: „Niech zdarzenia będą zawsze sprzeczne z prawdopodobieństwem, a uczucia zawsze naturalne; stwierdzono, że cały powab tych baśni zasadza się na tym, by ukazać, co dzieje się w sercu" (Bernard 1695/1697, 6). Polemizując bezpośrednio z tymi regułami, inny autor ustami stworzonych przez siebie postaci ripostuje: „Kiedy uczucia utrzymane są w ścisłych granicach natury, nie są dość żywe. Podobnie jak trzeba, by bohater baśni był nieco bardziej urodziwy i bardziej waleczny niż inni mężczyźni, trzeba również – jeśli rzecz ma być dobrze zrobiona – aby to, co czuje jego serce, odpowiadało powabowi jego postaci, i by kochał nieco mocniej, niż się kocha zazwyczaj" (*Suite de l'histoire* 1696, 154). Miłość, i to miłość wyjątkowa, miała zatem odgrywać w *conte de fées* kluczową rolę.

Po trzecie wreszcie, wokół centralnej pary kochanków zorganizowany jest cały świat przedstawiony, zamknięty i wyraźnie spolaryzowany. Wszyscy pomocnicy głównych bohaterów są szlachetni i oni również mają swój udział w końcowej nagrodzie, przeciwnicy natomiast są pod każdym względem odrażający, przekraczając nieraz granice karykatury[111].

Motywem, w którym wszystkie trzy cechy *conte de fées* znajdują najpełniejszy oddźwięk, jest „scena darów", umieszczana często na początku baśni[112]. Przebieg jest zawsze podobny: para królewska zaprasza wróżki,

[111] Np.: „Na tym samym dworze żyła bardzo bogata stara panna, która nazywała się księżna Grognon [Zrzęda – BK] i była pod każdym względem odrażająca: jej rude włosy miały barwę ognia, a straszliwie tłustą twarz pokrywały pryszcze; z dwojga oczu, które niegdyś miała, została jej tylko jedno, i to kaprawe; usta miała tak wielkie, że zdawało się, iż chciała wszystkich pożreć, ale ponieważ nie miała zębów, nikt się jej nie obawiał. Miała garb z przodu i z tyłu i kulała na obydwie nogi" (Aulnoy 1697/2004, 151–152).

[112] Motyw ten występuje w *La Belle au bois dormant* Perraulta, *La Princesse Printanière*, *Le Serpentin vert*, *La Biche au bois* i *Le Prince Marcassin* d'Aulnoy oraz *Le Roi Porc* de Murat.

aby obdarowały nowo narodzone i długo wyczekiwane dziecko rozmaitymi przymiotami. Jedna z wróżek, najczęściej przeraźliwie stara i brzydka, żywi urazę do rodziców i rzuca na dziecko przekleństwo, prędko złagodzone przez młodszą, życzliwą wróżkę, która obiecuje pomoc. Tym samym bohater (lub bohaterka) już na samym wstępie zostaje obdarzony cechami, które świadczą o jego wyjątkowości. Wokół niego organizuje się spolaryzowany mikroświat baśni, w którym każda z postaci definiowana jest przez swój stosunek do bohatera, ten zaś otrzymuje ponadto gwarancję naprawienia szkody dzięki wsparciu opiekuńczej wróżki (Robert 1981, 53)[113].

Wróżki odgrywają zresztą kluczową rolę w fabule *contes de fées*, nawet jeśli nie pojawia się scena darów. Dobrym przykładem jest tu baśń *La Bonne petite souris* (Poczciwa myszka) d'Aulnoy. Choć występująca w niej wróżka nie jest obdarzona wielką mocą magiczną, to jednak w dużej mierze stanowi *spiritus movens* fabuły. Przyjmując niepozorną postać myszy, a potem staruszki, poddaje próbie nieszczęśliwą królową, uwięzioną przez okrutnego najeźdźcę. Przekonawszy się o jej bezinteresowności i dobroci serca, obiecuje, że zaopiekuje się jej nowo narodzonym dzieckiem. Ten zamiar udaremnia wprawdzie zła Cancaline, która porywa niemowlę, dobrej wróżce udaje się jednak przynajmniej uratować królową przed egzekucją. Gdy po kilkunastu latach odnajduje się uprowadzona księżniczka, której grozi przymusowe małżeństwo z brzydkim i nikczemnym synem najeźdźcy, wróżka raz jeszcze przyjmuje postać myszy, by obgryźć niechcianemu zalotnikowi uszy i wyjeść jedyne oko, a jego ojca zranić w nos, usta i język. W finale tej krwawej sceny bohaterowie, szalejąc z bólu, zabijają się nawzajem. Wróżka zarządza „zamach stanu", osadza na tronie księżniczkę i w ostatnim akapicie sprowadza z drugiego końca świata pięknego królewicza, tak by baśń mogła skończyć się obowiązkowym weselem (Aulnoy 1697/2004, 365–376).

Nieograniczony potencjał wróżek, jeśli chodzi o kierowanie fabułą, dostrzegała de Murat, która świadomie zrezygnowała z ich wprowadzenia do jednej ze swych baśni, „żeby sprawdzić, czy zdołam uszczęśliwić swoich

---

W wielu innych baśniach pojawiają się przepowiednie pojedynczych wróżek, zapowiadające los bohaterów.

[113] W późniejszych, XVIII-wiecznych *contes de fées* scena darów bywała pretekstem do żartobliwych przekształceń: np. w jednej z baśni Caylusa król pragnie uniknąć klątwy, więc przez dwie godziny wyczytuje z grubej księgi imiona zapraszanych wróżek, bardzo się starając, by żadnej nie pominąć; skutek jest taki, że wróżka wyczytana jako pierwsza przybywa za wcześnie, nie zostaje należycie przywitana, nudzi się i przeklina dziecko (Caylus 1741/2005, 57).

kochanków bez pomocy tych dobrych dam, które są właściwie bóstwami z maszyny, tak potępianymi przez starożytnych" (Murat 1699/2006, 367). Jak więc wynika z jej słów, wróżki nie były w baśni elementem obowiązkowym – w przeciwieństwie do „uszczęśliwienia kochanków". Zdominowana przez wątek miłosny *conte de fées* bardzo często kończy się ślubem, który stanowi symboliczny wyraz przywrócenia harmonii i porządku (Robert 1981, 46). De Mailly w epilogach swoich baśni sporo miejsca poświęca harmonii politycznej: po zdobyciu małżonki i objęciu tronu jego bohaterowie panują długie lata w spokoju i pomyślności, otoczeni miłością poddanych, a los zsyła im liczne i udane potomstwo. Tego rodzaju zakończenia są znacznie rzadsze w baśniach pisanych przez kobiety, dla których na pierwszy plan wysuwa się spełnienie emocjonalne i fakt, że – jak pisze Lhéritier – bohaterowie „zawsze czuli do siebie niezmierną tkliwość i przeżyli wiele pięknych dni w chwale i szczęśliwości, które trudno byłoby opisać" (Lhéritier de Villandon 1695/2005d, 113).

Zdarzają się jednak radykalne odstępstwa od konwencji ślubu jako szczęśliwego zakończenia. Wynikają one przede wszystkim ze wspomnianego już pesymistycznego nurtu w obrębie *préciosité*. Zarówno Bernard, jak i de Murat bardzo mocno kwestionują możliwość wiecznej miłości po ślubie i decydują się na zakończenia, które można by streścić jako „żyli długo i nieszczęśliwie". Pierwsza z tych autorek robi to w obu swoich baśniach: bohaterka *Le Riquet à la houppe* miota się między szpetnym mężem a równie szpetnym kochankiem, a bohater *Le Prince Rosier* (Książę Różokrzew), znużony zazdrością małżonki, powraca do postaci różanego krzewu, z której wcześniej go odczarowano. U de Murat natomiast napotykamy parę kochanków, którzy – zamknięci na zawsze razem w pięknym pałacu – zaczynają się nienawidzić (Murat 1698/2006, 157–158). Inna baśń tej autorki kończy się refleksją, że „ile by sobie nie obiecywać po szczęśliwej miłości, ślub niemal zawsze jest smutną uroczystością" (Murat 1698/2006, 196).

Nieszczęśliwe zakończenie może przybierać inne formy, nie tak cynicznie pesymistyczne. W pierwszym, bardziej sentymentalnym przypadku kochankowie giną w obliczu przeciwności, ale zyskują nieśmiertelność innego rodzaju, ich ciała bowiem przemieniają się w drzewa, zaświadczając o trwałości i mocy ich uczucia (Aulnoy 1698/2004, 562; Murat 1698/2006, 117). Druga możliwość, bardziej ponura, ale i tak mniej zaprawiona goryczą niż całkowite zwątpienie w możliwość trwałej miłości, to rozpad pary kochanków z powodu niedostatku uczucia jednego z nich. Jako przykład wskazać można baśń *Le Mouton*, w której królewna łamie

obietnicę i nie wraca na czas z rodzinnego przyjęcia do bohatera, doprowadzając do jego śmierci z rozpaczy (Aulnoy 1697/2004, 424) albo *Peine Perdue* (Próżny trud), w której bohaterka bezskutecznie próbuje wzbudzić miłość księcia; zawiedziona, znajduje ukojenie w Krainie Miłosnych Krzywd (Murat 1699/2006, 403)[114].

Między bezkrytyczną realizacją konwencji a jej odrzuceniem plasują się baśnie, które podejmują z nią żartobliwą grę, jak wspomniane już zakończenie *La Bonne petite souris* d'Aulnoy, w którym wesele zostaje dodane niejako „w ostatniej chwili". Także *Princesse Printanière* tej autorki przekształca romansowy schemat w sposób dowcipny i nieoczekiwany: para kochanków bardzo szybko ulega rozpadowi w obliczu przeciwności, ponieważ ukochany bohaterki – o znamiennym imieniu Fanfarinet – przeistacza się w zrzędliwego żarłoka, którego królewna zmuszona jest wreszcie zabić w obronie własnej. Po powrocie do domu bierze ślub ze „znacznie milszym" królem Merlinem. Zakończenie to przywodzi na myśl Perraultowską baśń o Sinobrodym, w której bohaterka, uwolniona od potwornego małżonka, dzięki odziedziczonemu majątkowi wychodzi za „zacnego człowieka, przy którym zapomniała o złych czasach" (Perrault 1697/2005h, 211).

Należy zaznaczyć, że baśnie Perraulta ogólnie w niewielkim tylko stopniu koncentrują się na wątkach miłosnych, stanowiąc pod tym względem wyjątek na tle współczesnej im twórczości. Wprawdzie w aż siedmiu z nich[115] ślub pojawia się jako zakończenie czy to całej fabuły, czy przynajmniej jednego wątku, nigdy jednak nie jest triumfalnym zwieńczeniem zmagań pary kochanków z przeciwnościami stojącymi na drodze ich miłości. Utwory Perraulta nie do końca wpasowują się w dominujący w czasach „pierwszej mody" model *conte de fées* i stanowią w jej obrębie osobny nurt. Niektóre z nich wykazują bliższe pokrewieństwo z innymi gatunkami: bajką ostrzeganką (*Le Petit Chaperon rouge*) albo *fabliau* i przypowieścią dydaktyczną (*Les Souhaits ridicules*). Nawet w baśniach, które najbardziej przypominają model kultywowany przez d'Aulnoy i inne pisarki, Perrault nie akcentuje wątku miłosnego. Jego teksty odczytywać można raczej jako historie o grze

[114] Z uwagi na to, że bohaterka jest córką wróżki i mieszka na pięknej wyspie, a jej wybranek jest już zaręczony z inną kobietą, baśń de Murat można uznać za renarrację historii Alciny z *Orlanda szalonego* – tym razem z punktu widzenia czarodziejki. Podobny wątek, ale z bardziej tragicznym zakończeniem (zawiedziona wróżka zabija oboje kochanków) pojawia się w baśni *La Fée Lubantine* Durand (1699/2005).

[115] *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *La Barbe bleue*, *Le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe*.

prawdy i pozorów oraz o mocy słów, gestów i znaków, których zręczne zastosowanie umożliwia zdobycie władzy lub awans społeczny (Marin 1978, 119–143). I tak np. bohaterka *Les Fées* zwraca uwagę królewicza urodą i klejnotami sypiącymi się z jej ust, które interpretować można zarówno jako alegoryczne przedstawienie pięknej wymowy, jak i zupełnie dosłowny posag, skłaniający wysoko urodzonego młodzieńca do ożenku z plebejuszką (Perrault 1697/2005j, 221). Z kolei Ośla Skórka oczarowuje księcia, który podgląda ją przez dziurkę od klucza, i ukradkiem przysyła mu swój pierścień, tak by mógł ją odszukać (Perrault 1697/2005c, 161–163). Podobnie postępuje Kopciuszek, upuszczając pantofelek (Perrault 1697/2005k, 228). Bogactwa Sinobrodego zaślepiają młodą szlachciankę tak, że przestaje dostrzegać barwę jego brody i niemądrze decyduje się na ślub z mordercą (Perrault 1697/2005h, 206); kot w butach z powodzeniem przedstawia młynarczyka jako godnego kandydata do ręki królewskiej córki, oszustwem zapewniając sobie i swemu panu awans społeczny (Perrault 1697/2005i, 217–218); szpetny książę dzięki zręcznej retoryce przekonuje księżniczkę, by go pokochała i za niego wyszła (Perrault 1697/2005l, 237–238); Czerwony Kapturek natomiast przez swoje życiowe niedoświadczenie ginie w paszczy wilka (Perrault 1697/2005g, 201–203; Sermain 2005, 217).

Również Fénelon pod tym względem wychodzi poza dominujące konwencje salonowej *conte de fées*. Jedyna z jego baśni, w której na początku pojawia się przepowiednia wróżek, a na końcu szczęśliwy ślub, to parodystyczna *Histoire d'une jeune princesse*. We wszystkich pozostałych w centrum uwagi znajduje się nie wątek miłosny, lecz wybory życiowe dokonywane przez bohaterów. Teksty Fénelona realizują wyrazisty program dydaktyczno-moralizatorski i podejmują zagadnienia filozoficzne: czy ktoś, kto ma wielką władzę, może ustrzec się przed jej nadużyciem i deprawacją; czy lepiej być starą i bogatą królową, czy też zdrową, choć ubogą dziewczyną; czy uroda i dostatek mogą zapewnić szczęście. Zaklęcia i czarodziejskie przedmioty, które w innych *contes de fées* ratują z opresji albo uprzyjemniają życie, u Fénelona są nierozerwalnie związane z ambicją, zachłannością i pragnieniem panowania, prowadząc zawsze do opłakanych skutków. Wróżki odgrywają rolę nie tyle wszechwładnych protektorek i „bóstw z maszyn", co edukatorek, dzięki którym bohaterowie przekonują się, że nie należy żądać więcej, niż się ma, lecz poprzestawać na małym.

2.1.4.3. Morał – powrót do świata empirycznego

Fénelon nie był jedynym autorem, w którego baśniach pojawia się moralizowanie – przy czym termin ten należy rozumieć nie tylko jako pouczanie i wskazywanie właściwego postępowania, ale także jako komentarz (przeważnie krytyczny) na temat obyczajów (*mores*) faktycznie panujących w świecie empirycznym (Jasmin 2002, 267–268; Sermain 2005, 115–117). W tym znaczeniu moralizowanie występowało powszechnie w ówczesnej literaturze, choć jego odcień dydaktyczny kojarzono rzeczywiście przede wszystkim z odbiorcą dziecięcym, stąd też tak duży jego ładunek w utworach Fénelona. Także Perrault i Lhéritier, dowodząc wartości baśni, wskazują na ich użyteczność do celów wpajania dzieciom zasad właściwego postępowania[116]. Ponieważ jednak *contes de fées* kierowane były głównie do dorosłych, bardzo często można spotkać w nich refleksję na temat panujących obyczajów: gorzką, jak we wspomnianych już pesymistycznych baśniach Bernard i de Murat[117], albo żartobliwą, jak u Lhéritier (1695/2005c, 70)[118] i d'Aulnoy[119].

W wymienionych dotąd przypadkach komentarze wtrącone są bezpośrednio w narrację, ale zdarzało się, że tendencja moralizatorska (w obu znaczeniach) ulegała krystalizacji w morale wyodrębnionym z reszty tekstu. Już u Basilego każdą z baśni kończy sentencja czy też przysłowie, mające zawierać jakąś prawdę ogólną, jaka rzekomo wynika z losów bohaterów[120]. Podobne rozwiązanie przyjął anonimowy autor zbioru *Le Gage touché*, który baśń opowiadaną przez głupiutką Agnès kończy słowami: „Morał płynący

---

[116] Zob. pkt 2.3.

[117] Jak istotna była tego rodzaju refleksja dla de Murat, dowodzą słowa narratorki w *Voyage de campagne*: „jestem przekonana, że ludziom rozsądnym podoba się w baśniach właśnie prawda, którą można w nich dostrzec pod przyjemną zasłoną; prawda zawsze jest piękna, jeśli jednak przedstawi się ją nagą i bez ozdób, wydaje się niejako zbyt twarda" (Murat 1699/2006, 368).

[118] Zob. pkt 2.1.4.1.

[119] Np. „Książę okazywał swej księżniczce niezmierną niecierpliwość, z jaką wyczekiwał chwili, w której dotrą do ojca któregoś z nich, obiecała mu bowiem, że za zgodą rodziców weźmie go za męża. Być może niewiarygodnym wyda się to, że w oczekiwaniu na ten szczęsny dzień przebywał z nią w lesie, w samotności, mogąc zaproponować jej wszystko, czego by tylko zapragnął, ale traktował ją przy tym z takim szacunkiem i czcią, że nigdy takiej namiętności nie towarzyszyła podobna cnotliwość" (Aulnoy 1697/2004, 353).

[120] „Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi", „Godzina w dobrej przystani zaciera wspomnienie stuletnich sztormów", „Pies, który sparzył się gorącą wodą, boi się też zimnej" (sentencja użyta w zakończeniu dwóch różnych baśni), „Gdzie dwóch się bije, tam trzeci korzysta" (Basile 1634–1636/2013, 89, 293, 673, 907, 991).

z tej baśni jest taki, że **kto źle życzy drugiemu, ten sam źle kończy**" (*Le Gage touché* 1700/2005a, 443); banalność tej nauki podkreśla jeszcze naiwność narratorki. Lhéritier idzie o krok dalej i sięga do charakterystycznej dla *littérature galante* konwencji łączenia prozy z poezją, formułując morał wierszowany, nadal jednak stanowiący naturalną kontynuację wcześniejszej narracji: „Szczęście tej pięknej osoby trwało aż do końca jej długiego życia; jej los zaś i los Alix dowodzą tego, co na samym wstępie stwierdziłam, a mianowicie, że / Łagodna i uprzejma mowa / Jest więcej warta niż duży spadek" (Lhéritier de Villandon 1695/2005c, 91).

W innych baśniach Lhéritier, a także u Perraulta, d'Aulnoy, de La Force i czasem de Murat, spotykamy dłuższy wierszowany morał, całkowicie wyodrębniony z tekstu, w przypadku pierwszego z wymienionych autorów opatrzony nawet osobnym tytułem *Moralité* (lub, jeśli morały są dwa, *Autre moralité*). Te drobne teksty – dzisiaj często postrzegane jako „ciało obce", na siłę wszczepione w baśniowy organizm, a przez to w wielu wydaniach pomijane – pełniły różnorodne funkcje: mogły zawierać streszczenie, pochwałę lub naganę działań postaci albo rekontekstualizację fabuły jako ilustracji jakiejś prawdy ogólnej. Wbrew temu, czego można by się spodziewać, nie zawsze formułowano w nich zapewnienia o nagrodzonej cnocie i ukaranym występku czy proste dydaktyczne pouczenia, jak należy postępować (warto przy okazji zauważyć, że Fénelon, którego dydaktyczne intencje nie ulegają wątpliwości, w ogóle nie stosuje w swoich baśniach dodatkowych, wyodrębnionych morałów).

Nawet gdy tego rodzaju upomnienia się pojawiają, nabierają dwuznaczności w konfrontacji albo z baśnią, której towarzyszą, albo z powszechnie przyjętą etyką. De La Force w morale gani postępki jednej z bohaterek – cudzołożnicy, która skazała własnego syna na straszne cierpienia, mimo że dopiero co nagrodziła małżeństwem jej wierną miłość do kochanka (La Force 1697/2005c, 355), a de Murat po zapewnieniu, że bohaterowie żyli długo i szczęśliwie, bo nigdy nie przestali się kochać, w morale wzdycha: „Niestety! jakbyśmy byli szczęśliwi, / Gdyby wystarczyło tylko być wiernym" (Murat 1698/2006, 177). D'Aulnoy potrafi przybrać poważny ton, gdy krytykuje przymusowe małżeństwa (Aulnoy 1697/2004, 222), czasem jednak, zestawiając wydarzenia baśniowe ze współczesnymi realiami życia społecznego, pozwala sobie na lekką kpinę: apeluje na przykład, by przebaczać wrogom, bo w ten sposób najmocniej się ich zrani (Aulnoy 1697/2004, 457), albo stwierdza, że róża, dzięki której bohater mógł sprawdzić szczerość uczuć kochanki, w realnym świecie przyniosłaby więcej szkody niż pożytku

(Aulnoy 1697/2004, 259). Morał, który odnosi się tylko do jednej cząstki całej baśni – i to cząstki nieraz bardzo drobnej – jest dla d'Aulnoy przede wszystkim elementem, który pozwala dodatkowo urozmaicić tekst, podkreślić jego złożoność i podjąć kolejną żartobliwą grę z konwencją (Jasmin 2002, 275–278; Sermain 2005, 127). Zawsze też sygnalizuje powrót ze świata baśni do rzeczywistości (Jasmin 2002, 502), a w niektórych przypadkach może stanowić zaproszenie do nowego, innego odczytania baśni. Tak dzieje się chociażby w przypadku *Le Nain jaune* – w zakończeniu tej baśni skrytykowana zostaje niesłowność królewny, która nie chciała poślubić tytułowego bohatera, chociaż sama baśń prezentuje tego ostatniego przede wszystkim jako odrażającego agresora. Nieoczekiwane potępienie księżniczki w morale zachęca do reinterpretacji fabuły (Aulnoy 1698/2004, 563)[121].

Wydaje się, że najpoważniej traktuje swoją dydaktyczną powinność Lhéritier. To w jej morałach najczęściej spotkać można krytykę zjawisk, które przedstawia w negatywnym świetle również w głównym tekście baśni. Wśród nich wymienić można hazard, pruderię, kokieterię[122], gnuśność i głupotę[123]. Również Lhéritier pozwala sobie jednak w swoich pouczeniach na nieco ironiczne odniesienie do rzeczywistości: mówi na przykład dziewczętom, żeby strzegły się uwodzicieli, bo w przeciwieństwie do bohaterki baśni nie powinny liczyć na ratunek ze strony młodych herosów (Lhéritier de Villandon 1705/2005f, 191–192).

Perrault, który w perytekstach bardzo mocno podkreśla moralno-dydaktyczną wartość baśni[124], w morałach puszcza oko do czytelnika, stwierdzając na przykład, że młoda dziewczyna ścierpi nędzne jedzenie, byleby miała się

[121] Krytyczne odczytanie postaci księżniczki sugerują w subtelniejszy sposób również inne elementy tekstu, takie jak zaznaczenie, że została rozpuszczona przez matkę, oraz nieszczęśliwe zakończenie baśni.

[122] „Dzięki takim powiedzeniom widać wyraźnie, / Że mądrość naszych ojców, / Nie przemęczając nas surowymi maksymami, / Przekazywała nam tę piękną naukę, / Że kto zaprószy sobie głowę / Ogniem zbrodniczej namiętności, / Zawsze haniebnie zginie; / Ten zaś, kto ślepo oddaje się / Grze, fałszywej pruderii, / Dziwacznej kokieterii, / Zawsze niechybnie / Otrzyma zapłatę za swoje szaleństwo; / Kto jednak wytęża wszystkie siły, / By działać zgodnie z rozumem, chwałą i powinnością, / Ten potrafi wreszcie zwyciężyć przeznaczenie / I zostaje nagrodzony za swą cnotę" (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 65). Wymienione przywary charakteryzują w baśni rodzeństwo bohaterki, stworzone na zasadzie kontrastu do jej doskonałości.

[123] „Pokazano tu z prostotą, / Jak dwie nieroztropne księżniczki, / Które pędziły dni w próżnej gnuśności / I upadły haniebnie / W straszliwy błąd, / Jako odpłatę za tchórzliwą słabość otrzymały / Prędką i słuszną karę" (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 114).

[124] Zob. pkt 2.1.3.5 i 2.4.

w co ubrać (Perrault 1694/2005c, 168), i że najwspanialsze nawet przymioty nie zapewnią awansu społecznego, jeśli zabraknie protekcji „ojców i matek chrzestnych" (Perrault 1697/2005k, 231). Czasem nawet podważa sam sens moralizowania, mówiąc, że kobiety tak spieszą się do małżeństwa, że on nie ma serca ich pouczać (Perrault 1697/2005f, 197), a straszliwych Sinobrodych już nie ma i to mężczyznom grozi raczej, że żona weźmie ich pod pantofel (Perrault 1697/2005h, 212). W morale do *Czerwonego Kapturka* proponuje natomiast quasi-alegoryczną interpretację w nieco poważniejszym tonie: rozgrywająca się w lesie historia małej wieśniaczki i wilka zostaje przekształcona w opowieść o niedoświadczonej dziewczynie i podstępnym uwodzicielu na paryskich salonach, co burzy przy okazji iluzję tych ostatnich jako bezpiecznych miejsc, gdzie kobiety cieszą się dominującą pozycją (Perrault 1697/2005g, 203; Sermain 2016, 61).

Podobną grę, polegającą na reinterpretowaniu tekstów w nieoczekiwany sposób, Perrault podjął ponad dwadzieścia lat przed napisaniem baśni, proponując nowe morały do bajek Ezopa przedstawionych na fontannach w wersalskim Labiryncie (Escola 2005, 75; Perrault 1989, 345). Komentując słynną bajkę o wyścigu żółwia i zająca, Perrault stwierdza: „Kto nazbyt wierzy w swoją wartość, temu brak rozumu / I niejeden kochanek ginie przez to, że zbytnio w nią ufał. / Aby zdobyć serce kobiety, / Trzeba przede wszystkim działać skrzętnie i gorliwie" (Perrault 1989, 107). Już ten jeden przykład pokazuje, jak powszechnie znana fabuła o pozornie oczywistej wymowie dydaktycznej może stać się pretekstem do zabłyśnięcia dowcipem przez pisarza, który proponuje odczytanie jej przez nowy pryzmat „miłosnego poradnika". W bardzo podobny sposób Perrault traktuje morały do baśni. Odnosi się w nich do rzeczywistego świata, w którym obracali się jego czytelnicy – świata salonowej konwersacji, którym rządziły słowa i pozory – i w ten sposób wskazuje nowe kierunki interpretacji, bliskie doświadczeniu jego odbiorców (Kaczyńska 2019b). Jeśli dzisiaj morały d'Aulnoy i Perraulta wydają się „sztuczne" (Scanno 1975, 84; Stiller 1987a, 188), to dlatego, że trudno nam zrozumieć tę na poły poważną, na poły żartobliwą grę z konwencją i oczekiwaniami odbiorców.

2.1.4.4. Projektowany odbiór *conte de fées*

Autoironiczny dystans był wpisany w poetykę nie tylko *conte de fées*, ale także wcześniejszej baśni włoskiej we francuskim tłumaczeniu. Już w przedmowie Lariveya do przekładu zbioru Straparoli napotykamy koncepcje

podjęte później przez uczestników „pierwszej mody": prezentowane czytelnikowi teksty służą przede wszystkim rozrywce po poważniejszych zajęciach (Trinquet 2012, 80). Część baśniopisarzy – z d'Aulnoy, Perraultem i Lhéritier na czele – dawała do zrozumienia, że sami nie traktują swoich utworów w pełni poważnie, a ich wartość polega właśnie na tym, że są to „przyjemne bagatelki" (Perrault 1694/2005c, 147).

> [Dla] umysłu zajmująca jest różnorodność; kto chciałby czytać tylko baśnie albo tylko ich słuchać, stałby się śmieszny; kto nawet przedstawiałby jako rzeczy wielce poważne, okazałby brak rozsądku, a kto chciałby zawsze pisać je lub opowiadać w stylu napuszonym i pompatycznym, odebrałby im zbyt wiele z ich właściwości; jestem jednak przekonany, że po poważnych zajęciach można się nimi bawić (Aulnoy 1697/2004, 438)

– mówi hrabia d'Aguilar w jednej z nowel ramowych towarzyszących baśniom d'Aulnoy. Jego rozmówczyni dodaje zaś:

> nie należy tworzyć ich ani w stylu napuszonym, ani pospolitym, trzeba znaleźć ton pośredni, w którym więcej jest żartobliwości niż powagi; musi w nich być odrobina moralizowania, a przede wszystkim należy przedstawiać je jako bagatelkę, o której wartości tylko słuchacz ma prawo zadecydować (Aulnoy 1697/2004, 438).

Conte de fées nie może być czymś, czemu autor poświęcił dużo uwagi i pracy; powinna jawić się jako przebłysk przyrodzonego dowcipu, oferowany odbiorcom dla ich rozrywki. „Opowiedziałam historię o Marmoisanie, dodając nieco ozdobników [*quelque broderie*], które przyszły mi akurat na myśl" – wspomina swój udział w salonowej konwersacji Lhéritier (1695/2005b, 44). „Pisze się dla własnej nauki i rozrywki; a także dla nauki i rozrywki swoich przyjaciół. Oto cel, który zwykle się sobie stawia; jeśli się go osiągnie, nie trzeba przejmować się resztą".

Taka nonszalancja wpisuje się z jednej strony w koncepcję arystokratycznej sprezzatury, z drugiej zaś – co szczególnie istotne w przypadku gatunku uprawianego przede wszystkim przez pisarki – w starannie podtrzymywany wizerunek kobiety wykształconej i obytej w świecie, dalekiej od karykaturalnych wykwintniś i sawantek Molière'a[125]. Wyprzedzając niejako krytykę ze strony przedstawicieli oficjalnej kultury wysokiej, baśniopisarki (i w mniejszym stopniu baśniopisarze) przyznawały, że *conte de fées* jest gatunkiem

[125] „Sawantka w literaturze służy jako kontrast dla kobiety idealnej, niezależnie od tego, czy ta ostatnia postrzegana jest jako nieuczona pani domu, wyedukowana pani domu czy wykształcona światowa dama" (Timmermans 1993, 330, cyt. za: Hannon 1998, 61).

prostym, naiwnym i ludycznym – lecz właśnie świadome kultywowanie tych cech decydowało o jego wartości (Feat 2012; Sermain 2005, 32). Co więcej, Lhéritier (1695/2005a, 41) podkreśla, że celowe osiągnięcie tych właściwości w baśni nie jest wcale łatwe.

Przy takim ujęciu sprawy sposób opowiadania okazuje się o wiele ważniejszy niż jego przedmiot. W otwierającej *Les Souhaits ridicules* dedykacji dla „Mademoiselle de la C…"[126] Perrault pisze:

> Pani, która lepiej niż ktokolwiek na świecie / Potrafisz oczarować opowiadaniem, / I której sposób wyrażania się jest tak naturalny [*naïve*], / Że można niemal zobaczyć to, o czym się słucha; / Która wiesz dobrze, że sposób [*manière*], / W jaki obmyślona jest rzecz, / W znacznie większym stopniu niż przedmiot [*matière*] / Stanowi o urodzie każdego opowiadania (Perrault 1694/2005d, 172).

Prostota tematu bardziej uwydatnia stylistyczny kunszt autora, a wykorzystanie w opowiadaniu dawniejszych wątków pozwala lepiej dostrzec wszystkie wprowadzone innowacje[127]. Dystansując się od własnej twórczości przez wskazywanie na jej (pozorną) łatwość i prostotę, baśniopisarki i baśniopisarze paradoksalnie podkreślają swój indywidualny artystyczny talent.

Baśń służy jednocześnie dowartościowaniu odbiorcy. To dla jego nauki i rozrywki pisze Lhéritier i do niego – jak stwierdza d'Aulnoy – należy ocena przedstawionego mu tekstu. Również od niego wymaga się postawy, która byłaby „bardziej żartobliwa niż poważna", a na którą może on sobie pozwolić, ponieważ przyjmuje ją świadomie, by odpocząć od spraw większej wagi, którymi zazwyczaj się zajmuje. Co więcej, umiejętność właściwego odczytania i docenienia pozornie prostych tekstów staje się dowodem inteligencji i bystrości umysłu, to dzięki nim czytelnik jest w stanie dostrzec w baśniach wartości niedostępne dla innych. I tak na przykład Lhéritier, zwracając się do diuszesy d'Épernon, której dedykuje jedną z baśni, pisze:

> Pragnie więc Pani, piękna Diuszeso, przerwać na kilka chwil swoje poważne i uczone zajęcia, by wysłuchać jednej z tych galijskich bajek […]. Wiem, że umysły równie wielkie i znakomite jak Pani […] znajdują w najdrobniejszych bagatelkach tematy do istotnych rozważań, nie przez wszystkich dające się dostrzec (Lhéritier de Villandon 1695/2005c, 69).

---

[126] Pod inicjałem może skrywać się Philis de la Charce.

[127] Np. narratorka *Voyage de campagne* de Murat proponuje towarzystwu opowiedzenie baśni, „pod warunkiem, że będzie mi wolno nie trzymać się zbyt skrupulatnie tekstu i dodać kilka upiększeń, które uznałam za konieczne" (Murat 1699/2006, 356).

Wtóruje jej Perrault: „bywają chwile, gdy najdoskonalszy umysł / Może bez wstydu znajdować upodobanie nawet w teatrze marionetek" (Perrault 1694/2005c, 147), szczególnie że „wszystkie te opowieści zawierają bardzo roztropny sens moralny, który odkrywa się bardziej lub mniej, zależnie od przenikliwości czytającego" (Perrault 1697/2005e, 183). Aby właściwie odczytać baśń, należy być człowiekiem światowym, należącym do elitarnego salonowego towarzystwa i obeznanym z estetyką *galanterie*; z pewnością nie zrozumieją jej ograniczeni pedanci.

> Cóż z tego, że ludzie pozbawieni gustu będą niezadowoleni z utworów, które nie dla nich zostały napisane? Nie mają talentu, by mieć z nich pożytek, a tym bardziej, by stworzyć podobne; nie należy więc zazdrościć im przyjemności krytykowania, zręcznego lub nie; to jedyne pole, na którym mogą się wyróżnić. Gdybym zechciała sobie pozwolić na wymienianie nazwisk, sporządziłabym dla Pani piękną listę tych krytyków i wykazałabym jednocześnie, że cała ich finezja zasadza się na badaniu dzieła według szkolnych zasad i myśli zaczerpniętych rzekomo od Horacego lub Juwenala (Lhéritier de Villandon 1695/2005a, 40).

Analiza źródeł oraz poetyki *contes de fées* z okresu pierwszej mody pokazuje wyraźnie, jak mocno osadzony był ten gatunek w kontekście salonowej kultury *galanterie*. Ówczesne baśnie miały się przede wszystkim podobać w towarzystwie, którego wartości afirmowały. Za jedyny wyjątek należy uznać twórczość Fénelona, powstałą w pedagogicznym kontekście wychowywania młodego diuka Burgundii i propagującą surowszą moralność, która nie dziwi u gorliwego duchownego i adepta mistycznych nauk Madame Guyon.

2.2. Losy baśni francuskiej w XVIII wieku (1710–1789)

2.2.1. Baśń orientalna i kontynuacja tradycji *conte de fées*

Od 1704 roku apetyt czytelników na cudowność zaspokajały baśnie orientalne, dostępne w wydawanych aż do 1717 roku kolejnych tomach *Les Mille et une nuits* (Tysiąca i jednej nocy), baśni arabskich przełożonych przez Antoine'a Gallanda[128]. Jego tropem niedługo poszli inni autorzy.

[128] Antoine Galland (1646–1715), uczony, podróżnik, wybitny orientalista, autor licznych przekładów z języków wschodnich, z których największą sławę zyskały *Les Mille et une nuits*. Mimo skromnego pochodzenia zdobył wysoką pozycję dzięki swojej pracy naukowej – został

W latach 1710–1712 wyszedł zbiór baśni perskich adaptowanych przez François Pétis de La Croix (*Les Mille et un jours* [Tysiąc i jeden dni]). Z kolei w latach 1712–1714 ukazały się naśladujące baśnie orientalne *Les Aventures d'Abdalla* Jeana-Paula Bignona, a w 1715 roku „tatarskie" baśnie Thomasa Guellette'a[129] (*Les Mille et un quarts d'heure* [Tysiąc i jeden kwadransów]). W przeciwieństwie do *contes de fées*, które schematyczną i często przewidywalną strukturę fabularną łączyły z niezmiernie bogatym repertuarem elementów fantastycznych i powieściowym psychologizowaniem, baśnie orientalne korzystały ze stosunkowo skromnej palety cudowności i niewiele miejsca poświęcały przeżyciom wewnętrznym, koncentrując się zamiast tego na nieprzewidywalności i zmienności losów bohaterów. Znamienny jest tu osąd Marianne-Agnès Pillement Falques w przedmowie do jej zbioru *Contes du sérail traduits du turc* (Baśnie z seraju przełożone z tureckiego, 1753) – pisarka zarzuca baśniom orientalnym „chropawość" (*âpreté*) i mówi, że „autorów arabskich bardziej interesuje cudowność niż uczucie" (Falques 1753/2007, 735)[130]. Kariera baśni orientalnej (Perrin 2005; Reychman 1964, 183–186) oraz ogólny spadek zainteresowania powieścią i pokrewnymi gatunkami narracyjnymi (Robert 1981, 309) mogą tłumaczyć brak nowych *contes de fées* aż do lat trzydziestych XVIII wieku. Odosobnionym wyjątkiem w tym okresie były trzy utwory Madeleine Angélique de Gomez[131] i Louise Levesque[132] z 1722 roku. Ukazywały się za to wznowienia baśni niektórych autorów z czasów „pierwszej mody": d'Aulnoy (cztery razy), Perraulta (trzy razy), de La Force i de Murat (po dwa razy), a także – po jednym wznowieniu – Lhéritier, de Mailly'ego i Préchaca (Robert 1981, 313).

---

m.in. członkiem padewskiej Accademia dei Ricovrati oraz profesorem katedry języka arabskiego w Collège Royal (Couvreur 2012).

[129] Thomas Guellette (1683–1766) był również autorem innych zbiorów baśni orientalnych: *Les Soirées bretonnes* (Wieczory bretońskie, 1712), *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam, contes chinois* (Cudowne przygody mandaryna Fum-Hoama, baśnie chińskie, 1723), *Les Sultanes de Guzarate, contes mogols* (Sułtanki gudżarackie, baśnie mogolskie, 1732) i *Les Mille et une heures, contes péruviens* (Tysiąc i jeden godzin, baśnie peruwiańskie, 1733).

[130] Co ciekawe, dwie z trzech baśni Falques wykorzystują wątki europejskich baśni ludowych, przyozdobione jedynie orientalnym sztafażem. Zob. też Robert 2004.

[131] Madeleine-Angélique Poisson, *primo voto* de Gomez (1684–1770), urodzona w rodzinie aktorskiej, autorka tragedii, opowiadań pseudohistorycznych (czasem stosujących sztafaż orientalny) oraz zbiorów nowel na wzór *Dekameronu*. Jej baśń *Jean de Calais* ukazała się w wielokrotnie wznawianym eklektycznym zbiorze *Les Journées amusantes dédiées au roi* (Dni rozrywki, dedykowane królowi) (Robert 2007b).

[132] Louise Cavelier, po mężu Levesque (1705–1745), autorka wierszy, poematów, jednej powieści oraz nigdy niewystawionych sztuk dramatycznych (Robert 2007a).

Conte de fées została wskrzeszona dopiero w latach trzydziestych i czterdziestych przez autorów takich jak Élisabeth Thomas de Dreuillet[133], pani le Marchand (imię nieznane)[134], Thémiseul de Saint-Hyacinthe[135], Marie-Madeleine de Lubert[136], François-Augustin Paradis de Moncrif[137], Catherine de Lintot[138], Gabrielle-Suzanne de Villeneuve[139] czy wspomniany już Anne Claude de Caylus[140]. Dla tzw. drugiej mody typowe było odwoływanie się do motywów wprowadzonych przez d'Aulnoy czy Perraulta, takich jak magiczne metamorfozy, wróżki obdarowujące lub przeklinające

[133] Élisabeth Thomas de Monlaur de Dreuillet (1646–1730), autorka nagradzanych eklog i uczestniczka Igrzysk Kwietnych w Tuluzie w latach 1706–1710, później związana z dworem diuszesy du Maine (zagorzałej wielbicielki feerii, nazywanej „wróżką Ludovie") w Sceaux. Jej *Nouveaux Contes allégoriques* (Nowe powiastki alegoryczne) ukazały się pięć lat po jej śmierci (Robert 2007c).

[134] Córka królewskiego pokojowca Josepha-François Duché de Vancy'ego. Prowadziła w Paryżu salon kontynuujący tradycje XVII-wieczne (Robert 2007d). Zmarła w 1756 roku.

[135] Thémiseul de Saint-Hyacinthe (1684–1746), dziennikarz i pisarz satyryczny. Za namową matki zmienił nazwisko (z Hyacinthe Cordonnier) i został oficerem kawalerii. Mieszkał w Holandii oraz w Anglii, gdzie został członkiem Royal Society. Sławę przyniosły mu utwory satyryczne i spór z Voltaire'em. W 1735 roku wydał baśniową powieść *Histoire du prince Titi* (Crocker 1967).

[136] Marie-Madeleine de Lubert (1702–1785), urodzona w rodzinie należącej do szlachty urzędniczej, autorka nowel oraz skróconego wydania i kontynuacji romansu *Amadis des Gaules* (1750 i 1751). Wydawała również utwory baśniopisarek z czasów „pierwszej mody" (d'Auneuil i de Murat) oraz pisała własne baśnie, które charakteryzuje wybujała, oniryczna cudowność i skomplikowana struktura (Zygel-Basso 2005, 63–65).

[137] François-Augustin Paradis de Moncrif (1687–1770), lektor królowej Marii Leszczyńskiej, muzyk, pisarz, autor licznych baletów i piosenek, a także parodystycznego traktatu o historii kotów *Les Chats* (1727), który był jego najsłynniejszym dziełem. Od 1733 roku należał do Akademii Francuskiej. W 1714 roku ukazała się jego baśń szkatułkowa *Les avantures de Zeloïde et d'Amanzarifdine. Contes indiens*, a w 1738 roku pięć kolejnych baśni, które ilustrują sztukę życia i podobania się w towarzystwie.

[138] Catherine Cailleau, hrabina de Lintot (daty życia nieznane). Oprócz trzech baśni wydanych w 1735 roku z przedmową Antoine'a Prévosta napisała dwie powieści (Robert 2007e).

[139] Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1685–1755), urodzona w rodzinie należącej do szlachty protestanckiej z La Rochelle, owdowiała w 1711 roku, od połowy lat trzydziestych mieszkała z ekscentrycznym pisarzem Crébillonem-ojcem jako jego zarządczyni i asystentka. Autorka powieści oraz bardzo długich i rozbudowanych baśni, w tym pierwszej wersji *Pięknej i Bestii* z 1740 roku (Biancardi 2008a).

[140] Anne Claude de Caylus (1692–1765), wojskowy, erudyta, znawca i mecenas sztuki, antykwarysta, honorowy członek Akademii Malarstwa i Rzeźby, członek Akademii Inskrypcji i Literatury, uczestnik spotkań *Société du bout du banc* w salonie Jeanne Quinault, autor dzieł naukowych i rozrywkowych, w tym *contes de fées* i baśni orientalnych adaptowanych z przekładów z tureckiego (Boch 2005).

bohatera zaraz po narodzinach oraz para idealnych kochanków triumfująca mimo przeciwności. Elementy te były powielane, przetwarzane, a także karykaturyzowane i wyszydzane w *contes parodiques*, czyli baśniach parodystycznych (Ennis 1997; Waksmund 2005, 41, 47).

Pierwszymi tekstami należącymi do tego nurtu były prześmiewcze utwory Anthony'ego Hamiltona[141]: *Histoire de Fleur d'Épine* (Historia Cierninki) i *Le Bélier* (Tryk). Powstały one ok. 1705 roku, czyli jeszcze u schyłku „pierwszej mody", wydane zostały jednak dopiero w roku 1730, inaugurując nowy podgatunek *conte*, który eksplicytował i amplifikował postkrytyczny dystans oraz ludyczną ironię obecną już u d'Aulnoy czy Perraulta (Mainil 2001, 15–16; Perrin 2008, 8–10; Sermain 2005, 86, 154). Jeśli pominąć utwory zbudowane na burleskowym obniżeniu tonu[142], głównym założeniem baśni parodystycznych było podkreślanie ich metatekstualnego charakteru. Każda parodia, stanowiąc prześmiewcze naśladownictwo tekstu lub gatunku, jest ze swojej natury meta- i intertekstualna, jednak w przypadku utworów Hamiltona czy Charles'a Duclosa[143] niemal cały ładunek parodystyczny mieści się właściwie na zewnątrz samej baśni (Robert 1981, 231). Alogiczność, nadmierna komplikacja czy przesadna ornamentyka baśniowych fabuł były w nich parodiowane nie tyle przez wyolbrzymianie tych cech – co było zresztą trudne do osiągnięcia, jako że *conte de fées* od swojego zarania szafowała hiperbolą (Robert 1981, 204) – ile przez ich komentowanie w perytekstach: fałszywych stronach tytułowych, przedmowach, przypisach, tytułach rozdziałów i opowieściach ramowych. Te ostatnie wykorzystywały często wzorzec wprowadzony po raz pierwszy w *Les Mille et une nuits*, amplifikując jednak dialog między postacią opowiadającą baśń a słuchaczem.

Za podgatunek baśni parodystycznej uważa się *conte licencieux*, czyli baśń czy powiastkę swawolną, opartą na podtekstach erotycznych. Podczas

---

[141] Anthony Hamilton (1645/1646–1719) – urodzony w irlandzkiej rodzinie arystokratycznej szkockiego pochodzenia. Po porażce Jakuba II, którego był zwolennikiem, od 1695 roku towarzyszył mu na wygnaniu w Saint-Germain, oddając się salonowym rozrywkom i karierze literackiej (Defrance, Perrin 2008).

[142] Szczególnie dobitny przykład stanowi baśń przypisywana de Lubert – *Histoire secrète du Prince Croqu'Étron et de la Princesse Foirette* (Historia sekretna księcia Kupojada i księżniczki Bieguneczki).

[143] Charles Duclos (1704–1772), urodzony w prowincjonalnej rodzinie mieszczańskiej, od 1726 roku zamieszkał na stałe w Paryżu, brylując na salonach oraz oddając się karierze literackiej i naukowej. Jego jedyna baśń *Acajou et Zirphile* była wynikiem towarzyskiego zakładu i została napisana w 1743 roku na podstawie niewykorzystanych ilustracji do baśni *Faunillane* Carla Gustave'a Tessina (Defrance 2008, 1310–1312).

gdy niektórzy autorzy poprzestawali na ludycznych dwuznacznościach (np. Henri-Charles de Senneterre napisał baśń *Ananas*, w której bohater zostaje zamieniony w egzotyczny owoc, a księżniczka zachodzi w ciążę po skosztowaniu jego soku), Claude-Prosper Jolyot de Crébillon[144] i jego naśladowcy nasycali swoje teksty satyrą społeczno-polityczną, a ich dokonania część badaczy uważa wręcz za kontynuację prac XVII-wiecznych moralistów (Perrin 2005, 21). Możliwa była wreszcie baśniowa satyra filozoficzna bez elementów perwersyjnych: przykładem tego rodzaju twórczości jest napisana w ramach towarzyskiego zakładu *La Reine Fantasque* (Królowa Dziwaczka) Jeana-Jacques'a Rousseau.

Jak dowodzi Sermain (2005, 28), obok libertyńskiego nurtu powiastki swawolnej i satyrycznej na gruncie baśniowej tradycji zaczęła kształtować się poetyka opowiadania niesamowitego (*conte fantastique*), obecna przede wszystkim w twórczości Jacques'a Cazotte'a. Ten nowy gatunek akcentował osobliwość fabuły i był oparty na niepewnym statusie ontologicznym opisywanych wydarzeń, a swoją świetność osiągnął dopiero w kolejnym stuleciu (zob. też Todorov 1970).

2.2.2. Baśń dydaktyczna. Twórczość Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

Trzecim obok twórczości parodystyczno-swawolnej i niesamowitej nurtem była baśń dydaktyczna, mająca na celu prezentowanie pożądanych postaw i zachowań. Za przedstawicieli tego podgatunku można uznać François-Augustina Paradis de Moncrifa i hrabiego de Caylus. Pierwszy w 1738 roku do swego eseju o sztuce życia i podobania się w towarzystwie (*Essai sur la nécessité et sur les moyens de plaire*) dołączył pięć baśni, w których krytykuje egocentryzm oraz dowodzi, że edukacja jest ważniejsza niż wrodzone talenty. Caylus natomiast w największym stopniu pozwolił dojść dydaktyzmowi do głosu w ostatnim, wydanym pośmiertnie zbiorze baśni *Tout vient à point qui peut attendre ou Cadichon, suivi de Jeannette ou l'indiscrétion* (Kto umie czekać,

[144] Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, zwany Crébillonem-synem (1707–1777). Jego ojciec był uznanym dramaturgiem, a sam Claude-Prosper pisał powieści, parodie i liczne utwory w nurcie libertyńskim (Łojek 1973, 34–35). W swojej pierwszej baśni swawolnej, pseudotłumaczeniu „baśni japońskiej" *Tanzaï et Néadarné ou L'Écumoire* (Tanzaj i Neadarne, czyli łyżka cedzakowa, 1734), Crébillon łączy orientalizujący sztafaż, satyryczne nawiązania do kontrowersji wokół bulli Unigenitus oraz libertyńską analizę obyczajów seksualnych.

osiągnie swój cel, czyli Cadichon, oraz Jeannette, czyli niedyskrecja, 1775). Najwybitniejszą twórczynią baśni dydaktycznej jest jednak niezaprzeczalnie **Jeanne-Marie Leprince de Beaumont**.

Urodzona w 1711 roku, od czternastego roku życia kształciła się w klasztorze w Ernemont i tam w 1733 roku wstąpiła do nowicjatu, z którego jednak po dwóch latach zrezygnowała. Pełniąc funkcję nadwornej muzyczki na dworze Stanisława Leszczyńskiego w Lunéville, w 1737 roku wyszła za tancerza Claude'a-Antoine'a Maltera i – jak sama wyznawała w przypisywanym jej liście datowanym na lata 1767–1768 – obracała się w środowisku bardzo odległym od moralno-religijnego ideału wpajanego jej w klasztorze. Wątpliwości badaczy dotąd budzi kwestia stwierdzenia nieważności jej małżeństwa z Malterem, a w konsekwencji legalności jej późniejszego związku z A. Beaumontem. Pewne jest natomiast to, że w 1748 roku Jeanne-Marie rozpoczęła karierę literacką, wydając powieść *Le Triomphe de la vérité* (Triumf prawdy), w której wykazywała, że rozum wystarcza do zdobycia wiedzy o istnieniu Boga, oraz dwie polemiczne broszury „w obronie kobiet". Niedługo potem wyjechała do Anglii, gdzie została cenioną guwernantką córek i wnuczek londyńskiej elity. Tam też zaczęła publikować teksty polemiczne i dydaktyczne, z których największą popularność zdobył *Magasin des enfants* wydany w 1756 roku dzięki wsparciu dworu rosyjskiego. W tym samym roku nawiązała bliskie stosunki z Thomasem Pinchonem Tyrrelem, kiedy jednak w 1763 roku wróciła do Francji, ich związek – dodatkowo zapewne nadwerężony przez wątpliwą legalność oraz libertyńskie skłonności Tyrrela – nie przetrwał próby oddalenia i przerodził się w znajomość korespondencyjną. Po sukcesie *Magasin des enfants* pisarka nieprzerwanie – aż do śmierci w 1780 roku – wydawała liczne edukacyjne i budujące publikacje, w tym kolejne magazyny kierowane do dorastających panien, młodych mężatek, osób pobożnych i plebejuszy (Biancardi 2008b).

Nie były to publikacje periodyczne; słowo „magazyn" należy rozumieć raczej jako „zbiór", złożony z rozmaitych elementów (Biancardi 2008b, 909–910). O synkretycznym charakterze najsłynniejszego z nich informuje strona tytułowa, na której przeczytać można:

> Magazyn dziecinny, czyli dialogi między mądrą guwernantką a wielce zacnymi uczennicami,
> w których to dialogach myślą, mówią i działają młode osoby wedle talentu, temperamentu i skłonności każdej z nich.
> Przedstawia się tu przywary ich wieku; pokazuje się, w jaki sposób można je poprawić; równie wiele uwagi poświęca się ukształtowaniu ich serc, jak oświeceniu umysłów.

> Wykłada się streszczenie historii biblijnej [*Histoire Sacrée*], mitologii [*Fable*], geografii itd., całość jest pełna pożytecznych rozważań i powiastek moralnych [*contes moraux*] dla ich przyjemnej rozrywki oraz napisana stylem prostym i odpowiednim dla ich młodego wieku (Leprince de Beaumont 1756/2008, 959).

Inspiracją dla pisarki mogła być *The Governess, or Little Female Academy* (Guwernantka, czyli mała akademia kobieca) Sary Fielding z 1749 roku, już tam bowiem pojawiają się krótsze teksty narracyjne (w tym baśnie) włączone w dydaktyczną opowieść ramową, która przedstawia portrety i relacje dziewięciu uczennic szacownej pani Teachum (Debru 2002, 154; Węgrodzka 2012). Dzieło Leprince de Beaumont jest jednak bardziej obszerne i zróżnicowane. Zgodnie z zapowiedzią na stronie tytułowej zawiera nauki moralne i zalecenia z dziedziny savoir-vivre'u, pogadanki przyrodnicze oraz geograficzne, parafrazę historii starotestamentowych, anegdoty, przypowieści i baśnie (zob. Aneks 1, tabela E).

Partie narracyjne w książce Leprince de Beaumont ograniczają się do opowiadań czy to guwernantki, czy to którejś z dziewcząt, brakuje natomiast zewnętrznego narratora, który opisywałby np. wygląd i działania postaci, jak się to dzieje u Fielding. Co więcej, *Magasin des enfants* jest oparty na rzeczywistym dialogu, w którym dokonuje się pozornie naturalne przejście od tematu do tematu, a uczennice zachęcane są do zadawania pytań, wydawania sądów i wyrażania własnych opinii. „Pragnę nauczyć je myśleć, myśleć w sposób właściwy, tak by zdołały dobrze żyć" – pisze w przedmowie sama autorka (Leprince de Beaumont 1756/2008, 973). „Należy przekonać je ponad wszelką wątpliwość o konieczności czynienia tego, czego wymagacie, a zobaczycie, że dobrowolnie oddają się wszystkiemu, co nakazuje im rozum, nie zaś wasz kaprys. Mamy do tego dwa środki: religię i rozum; nigdy nie należy tych dwóch rzeczy rozdzielać" – stwierdza pisarka (1756/2008, 971), przekonana, że tylko kobieta odpowiednio wykształcona i logicznie rozumująca będzie w stanie pojąć wagę moralnych zasad i powinności, a wypełniając je, zapewni sobie zarówno zbawienie duszy, jak i szczęście doczesne. Według niej trzeba wpajać dzieciom tę prawdę pod różnymi postaciami, nie tylko przez naukę historii biblijnych, które zajmują w *Magasin des enfants* poczesne miejsce, ale także za pomocą baśni: „Zmieniając sposób mówienia [*discours*], nie zmieniłam bynajmniej przedmiotu. Moje baśnie nakierowane są na ten sam cel […] i żywię uzasadnioną nadzieję, że jeśli powtarza się te same prawdy pod różnymi postaciami, zostaną one trwale zapamiętane" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 972).

Pisarka otwarcie więc deklaruje dydaktyczny zamiar, z jakim włączyła do magazynu baśnie. Sama określa je jako *contes moraux* – powiastki moralne, natomiast do *contes de fées* odnosi się, zgodnie z duchem oświecenia, podejrzliwie, a nawet krytycznie: nie dość, że są one napisane językiem zbyt trudnym dla dzieci, szczególnie dzieci angielskich, które uczą się francuskiego jako języka obcego (a dla nich właśnie początkowo przeznaczony był *Magasin*), to jeszcze mogą być szkodliwe, ponieważ rozbuchana cudowność nie łączy się w nich z żadną nauką moralną. Jako jedyny pozytywny wyjątek autorka wspomina baśnie Perraulta (Leprince de Beaumont 1756/2008, 968–969)[145].

Jej własne utwory rzeczywiście zasługują na miano powiastek moralnych. Ten nowy gatunek, który zyskiwał wówczas na popularności, a ostatecznie miał zastąpić baśń, przedstawiał ludzkie uczucia i zachowania w okolicznościach współczesnego, codziennego życia (Robert 1981, 317; Waksmund 1998a, 26). Pierwsza część definicji pasuje doskonale do baśni w *Magasin*, mimo że osadzone są w fantastycznym świecie czarów i wróżek. Jako takie stanowią zatem kategorię pośrednią między *conte de fées* a *conte moral* (Debru 2002, 156). Widać w nich silne oddziaływanie etyki kary i nagrody, która przesyca również przedstawione w *Magasin* historie biblijne; jednocześnie do tych ostatnich przenika coś z baśniowej cudowności (Biancardi 2008b, 924; Latapie 2017).

W przeciwieństwie jednak do opartych na prawdziwych zdarzeniach *histoires*, *contes* są konsekwentnie przedstawiane jako opowieści zmyślone (Leprince de Beaumont 1756/2008, 993–994), a nauczycielka bardzo często opowiada je jako obiecaną nagrodę za uważny udział w lekcji albo dobre sprawowanie. Otwarty wykład nauki moralnej następuje w otaczającym baśń dialogu, w którym guwernantka i uczennice wspólnie zastanawiają się nad postępowaniem bohaterów i odnoszą przedstawione w opowiadaniu postawy do własnej, codziennej rzeczywistości.

Wraz z duchowym i umysłowym rozwojem uczennic – a w domyśle również czytelnika – baśnie pojawiają się coraz rzadziej: jest ich pięć w pierwszym tomie, cztery w drugim, po dwie w trzecim i czwartym (aczkolwiek zamieszczony w trzecim tomie *Le Prince Titi* jest bardzo długi i podzielony na trzy części). Coraz mniejszą rolę odgrywają w nich też elementy fantastyczne: podczas gdy w *Le Prince Chéri*, pierwszej baśni w całej książce, znajdziemy interwencje wróżki, magiczny pierścień i metamorfozy głównego bohatera

[145] Nie wspomina Perraulta z nazwiska, przywołuje jedynie „contes de la *Mère l'Oye*".

kolejno w potwora, pieska i gołębia (Leprince de Beaumont 1756/2008, 994–1006), o tyle w baśni ostatniej – *Bellotte et Laideronnette* – cudowności nie ma w ogóle, a głupia z początku bohaterka zawdzięcza swoją przemianę wyłącznie radom mądrzejszej siostry i własnej ciężkiej pracy (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1332–1340). Jak ponadto zauważa Élisa Biancardi, postępujący realizm *contes* widoczny jest również w kondycji społecznej bohaterów, wśród których występuje coraz mniej książąt i księżniczek, a coraz więcej zwykłych, choć nadal dobrze sytuowanych ludzi. Co więcej, baśnie w pierwszej części utworu koncentrują się na wewnętrznej przemianie moralnej, w drugiej natomiast coraz większą rolę odgrywa uzewnętrznianie nabytych cnót w postaci pożądanych zachowań. Celem Leprince de Beaumont było niezaprzeczalnie wychowanie czytelników – a szczególnie czytelniczek – do życia społecznego (Biancardi 2008b, 231–232).

Do tego celu przystosowywała własne baśnie, nieraz wyraźnie inspirowane tekstami wcześniejszych baśniopisarzy i baśniopisarek. Zapożyczając od nich nie tylko pojedyncze motywy, ale też całe wątki, nie wahała się dokonywać w nich radykalnych skrótów i uproszczeń[146]. Na przykład w swojej wersji *La Belle et la Bête*, wzorowanej na wcześniejszej o szesnaście lat baśni de Villeneuve, rezygnuje z długich opisów, rozbudowanej analizy uczuć bohaterki i analeptycznych opowieści księcia i dobrej wróżki, które wzbogacają i znacznie wydłużają opowieść[147]. Starannie ruguje także podteksty erotyczne i wszystko, co można by uznać za zbyt brutalne dla jej docelowego odbiorcy (Debru 2002, 160). Podobnie postępuje z baśniami Jacquesa'a Cazotte'a i Thémiseula de Saint-Hyacinthe'a.

Leprince de Beaumont czerpie więc wprawdzie pomysły fabularne z dzieł autorów XVIII-wiecznych, jednak styl i wymowa jej baśni najbliższe są dwóm autorom z czasów „pierwszej mody". Jednym z nich jest Perrault, którego – jak już wspomniano – przywołuje jako jedyny chlubny wyjątek wśród *contes de fées*. Łączy ją z nim przede wszystkim zwięzłość i prostota stylu, a także nacisk na moralną wymowę utworów, aczkolwiek w jej baśniach mniej jest podawanego z przymrużeniem oka komentarza społecznego, więcej

[146] Przekonanie Leprince de Beaumont o nadrzędności celu, jakim było zapewnienie odpowiedniej lektury dzieciom, uwidacznia się w jej zachęcie, by czytelnicy poddawali jej teksty dalszym przeróbkom, jeśli okażą się zbyt trudne lub nieodpowiednie dla młodych czytelników (Leprince de Beaumont 1756/2008, 981).

[147] Warto zaznaczyć, że tekst de Villeneuve w najnowszym wydaniu krytycznym liczy 120 stron; dla porównania, wersja Leprince de Beaumont mieści się na trzynastu (Villeneuve 1740/2008; Leprince de Beaumont 1756/2008, 1017–1031).

zaś jednoznacznych dydaktycznych zaleceń. Nie znaczy to, że autorka całkowicie zrezygnowała z elementów humorystycznych: dobrym przykładem komizmu (choć mającego rzecz jasna walor dydaktyczny) jest baśń *Le Prince Désir*, w której książę, nieświadomy nadmiernej długości własnego nosa, spotyka chorobliwie gadatliwą, lecz przekonaną o własnej małomówności wróżkę; zanim po wielokrotnych prośbach dostanie od niej coś do jedzenia, musi ku swojej irytacji wysłuchać jej chaotycznych wywodów, w których raz po raz wraca ona do jego wyglądu (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1103–1108). Dialog między bohaterami to niewątpliwie jeden z najbardziej dowcipnych fragmentów *Magasin*.

Drugim pisarzem, z którego twórczością można powiązać baśniopisarstwo Leprince de Beaumont, jest Fénelon. Sama zresztą przyznała się do długu, jaki u niego zaciągnęła, inspirując się jego poglądami pedagogicznymi (Biancardi 2008b, 915; Waksmund 1986, 40). Cały *Magasin* uznać można za realizację postulatów, jakie Fénelon wyłożył w traktacie *De l'éducation des filles*[148], a baśnie obojga autorów prezentują bardzo podobne spojrzenie na naturę i powinności człowieka oraz drogę do szczęścia. Leprince de Beaumont wielokrotnie podkreśla zwodniczość ambicji i złudność zadowolenia, jakie wydają się obiecywać uroda, władza i dobra materialne. Inspirację Fénelonem łatwo dostrzec m.in. w *Fable de la veuve et de ses deux filles* (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1075–1079). Bohaterka baśni, Blanche, podobnie jak Florise u Fénelona, dzięki czarom wróżki zostaje królową, odkrywa jednak, że zdobyta w ten sposób pozycja i majątek nie chronią jej przed nienawiścią i ostracyzmem. Dopiero na koniec dowiaduje się, że zapewniając jej pozornie korzystne zamążpójście, wróżka chciała ją ukarać; to gościnniejsza i życzliwsza siostra Blanche, Vermeille, która została zamożną chłopką, otrzymała prawdziwą nagrodę. Podobnie jak u Fénelona, wróżki u Leprince de Beaumont pełnią więc funkcję przewodniczek i wychowawczyń, i to nieraz bardzo surowych. Dla duchowego wydoskonalenia podopiecznych nie wahają się narażać ich na potworne metamorfozy, wieloletnie trudy i prześladowania albo przynajmniej niewygody (Leprince de Beaumont 1756/2008, 994–1006, 1038–1046, 1103–1108).

Podporządkowanie baśni dydaktyzmowi moralno-społecznemu dostrzec można w sposobie, w jaki Leprince de Beaumont modyfikuje wątki zaczerpnięte od Perraulta, czyli autora, jak by się zdawało, dosyć jej bliskiego. Jej *Conte de trois souhaits* jest inspirowana wierszowanymi *Les Souhaits ridicules*

[148] Zob. pkt 2.3.1.

(Leprince de Beaumont 1756/2008, 1142–1144; Perrault 1694/2005d). W obu tekstach ubodzy i niezadowoleni ze swojego stanu bohaterowie mogą wypowiedzieć trzy życzenia, ale przez swoją nieostrożność i popędliwość marnują wszystkie szanse. Po nieopatrznie wypowiedzianym pierwszym życzeniu pojawia się kiełbasa, która wskutek drugiego życzenia przyrasta do nosa kobiety; trzecie trzeba wykorzystać, aby przywrócić nieszczęśnicy normalny wygląd. XVIII-wieczna pisarka nie tylko zmienia imaginarium fantastyczne (u Perraulta w roli spełniającego życzenia występuje mitologiczny Jowisz, u Leprince de Beaumont – baśniowa wróżka), łagodzi drwiący humor dawniejszego tekstu[149] i pozwala odegrać kobiecie nieco większą rolę, ale też zmienia wydźwięk końcowego morału. U Perraulta narrator kwituje z rozczarowaniem: „Jest więc całkowitą prawdą, iż ludzie żałośni, / Ślepi, nieroztropni, niestali, zmienni / Nie powinni wypowiadać życzeń, / I niewielu z nich zdolnych jest / Dobrze wykorzystać dary, które dostali od Niebios" (Perrault 1694/2005d, 180). Natomiast w baśni Leprince de Beaumont końcową naukę wygłasza bohaterka, mówiąc do męża: „Wróżka sobie z nas zakpiła i miała rację. Może jako bogacze bylibyśmy bardziej nieszczęśliwi niż teraz. Wierz mi, przyjacielu, nie życzmy sobie lepiej niczego, tylko przyjmujmy wszystko, co Bogu spodoba się nam zesłać" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1144). Pesymistyczną refleksję o słabości ludzkiej natury zastępuje więc lekcja o mądrej Opatrzności, z powodzeniem udzielona i bohaterom, i czytelnikom.

Również *Le Prince Spirituel*, czyli przedostatnia baśń w *Magasin*, jest inspirowany jednym z tekstów Perraulta. Z *Riquet à la houppe* Leprince de Beaumont zapożyczyła motyw przeznaczonej sobie pary: brzydkiego, lecz inteligentnego królewicza oraz pięknej, ale głupiej królewny (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1301–1306; Perrault 1697/2005l). Oboje bohaterowie mają możliwość obdarzenia własnym przymiotem drugiej osoby. U Perraulta królewna zyskuje w ten sposób rozum, a królewicz – urodę, chociaż pisarz sugeruje ironicznie, że to ostatnie mogło być jedynie skutkiem miłosnego zaślepienia księżniczki. Interpretację tę potwierdzają wierszowane morały, wykazujące, że zakochani nie widzą wad drugiej osoby, dostrzegają w niej natomiast czar niewidoczny dla nikogo innego. Tymczasem u Leprince

[149] U Perraulta drwal, którego żona lży za zmarnowanie życzenia, zastanawia się, czy nie zażyczyć sobie prędkiego wdowieństwa, później zaś cieszy się z milczenia, na które kobietę skazuje przyrośnięta do nosa kiełbasa. Takich antykobiecych treści nie ma u Leprince de Beaumont.

de Beaumont księżniczka, zmądrzawszy dzięki życzeniu tytułowego bohatera, postanawia nie zmieniać jego szpetnego wyglądu, uznaje bowiem, że nie jest to konieczne: brzydota stanowi niewielką wadę, do której łatwo powinna się przyzwyczaić (podobnie jak czytelniczki, gdy przyjdzie im wyjść za mało urodziwego mężczyznę). Znów więc podszyta lekką ironią refleksja na temat ludzkich zachowań zostaje zastąpiona przez jasną wskazówkę, jak należy postępować.

Jeszcze oczywistsza jest różnica między autorką *Magasin* a baśniopisarkami należącymi do nurtu *littérature galante* czy *précieuse*: wprawdzie tak jak one Leprince de Beaumont propaguje pewien ideał duchowy i uczuciowy, jest on jednak bardzo daleki od płomiennej, rzewnej i wymownej miłości przedstawianej w baśniach z okresu „pierwszej mody". Leprince de Beaumont opowiada się za znacznie spokojniejszą miłością małżeńską, opartą na szacunku, przyjaźni, cnocie i posłuszeństwie, a nie na porywach emocji (Debru 2002, 157–158; Raynard 2002, 255).

Magasin, wydawany i chętnie czytany jeszcze w drugiej połowie XIX wieku, był pierwszym tak jednoznacznym, a jednocześnie udanym i przeprowadzonym na dużą skalę przedsięwzięciem przypisującym baśń do odbiorcy dziecięcego[150]. Jednocześnie zdaniem niektórych badaczy adaptatorskie i dydaktyzujące zabiegi Leprince de Beaumont doprowadziły do estetycznego uwiądu gatunku (Hazard 1932/1963, 18–19; Waksmund 2000, 193), chociaż bardziej dotyczy to jej następców i naśladowców niż jej samej. Prawdą jest jednak, że wraz z wydaniem *Magasin des enfants* przygasła żywotność *conte de fées*, który to gatunek stopniowo zastąpiła powiastka moralna. Jeden z ostatnich etapów tego procesu to anonimowy zbiór *Les soirées d'hiver, ou recueil de moralités mises en action* (Wieczory zimowe albo zbiór morałów w działaniu) z 1771 roku. Wśród rozmaitych zawartych w nim utworów można znaleźć i takie, w których pojawiają się dobre wróżki obdarzające bohaterów odpowiednimi przymiotami, jednak fabuły zwiastują już nowe, sentymentalno-mieszczańskie wzorce dobroczynności i uczuć rodzinnych.

W latach siedemdziesiątych nie tylko prawie nie powstawały już nowe *contes de fées*, ale też te dawniejsze stały się na tyle trudno dostępne, że z entuzjazmem przyjęto ich reedycję w latach 1785–1789 w czterdziestu jeden tomach serii *Le Cabinet des fées* (Gabinet wróżek) pod redakcją Charles'a-Josepha de Mayera (Robert 1981, 316). Do antologii tej weszły zarówno klasyczne *contes de fées*, jak i baśnie orientalne, de Mayer pominął jednak baśnie

[150] Zob. pkt 2.3.4.

parodystyczne[151] i perwersyjne, a w perytekstach podkreślał moralną wymowę i dziecięcy adres przedrukowywanych tekstów. Kompilatorskie dzieło de Mayera, zakończone w przededniu rewolucji francuskiej, było zwieńczeniem i kanonizacją gatunku.

2.3. Francuska baśń literacka a dziecko

2.3.1. Dziecko jako odbiorca baśni w czasach „pierwszej mody"

Omówienia historii literatury dla dzieci (np. Waksmund 1986, 7) zazwyczaj datują jej początki nie wcześniej niż na XVIII wiek, zwracając uwagę, że dopiero wtedy – pod wpływem idei oświeceniowych – zaczęto dostrzegać odrębność dziecka i na szerszą skalę podkreślać, jak ważna jest jego edukacja. Wtedy też, pod wpływem sentymentalizmu, większą rolę zaczęły odgrywać uczucia rodzinne, nastąpiła idealizacja macierzyństwa, a stosunek społeczeństwa do dzieci w coraz większym stopniu stawał się nacechowany czułością albo wręcz „obsesyjną miłością" (Ariès 1960/2010, 332; Badinter 1980/1998, 107–175). Tendencje te w pełni rozwinęły się w biedermeierowskiej kulturze kolejnego stulecia, ale ich pierwsze sygnały pojawiły się dużo wcześniej – już w XVII wieku.

Z jednej strony nadal żywa była wówczas koncepcja dziecka jako „dorosłego w miniaturze". Jej ślad znaleźć można w eseju anatomicznym Claude'a Perraulta (brata baśniopisarza), według którego potencjał umysłowy człowieka nie wzrasta z wiekiem, tylko początkowo trwoniony jest przez dziecko na kontrolowanie pracy narządów, które z czasem staje się odruchowe (Soriano 1968, 322–324). Z takim poglądem wiąże się postrzeganie dziecka jako tworu niedokończonego, upośledzonego i niezdarnego. Stopniowo jednak równolegle funkcjonować zaczęła nowa perspektywa. Na przykładzie rozwoju kultu Dzieciątka Jezus Yvain Loskoutoff (1987) wykazał, jak od lekceważenia czy nawet pogardy wobec istoty nieuformowanej, słabej i bezrozumnej nastąpiło przejście do tkliwości i rozczulenia nad dziecięcą bezbronnością, niewinnością i naturalnością (zob. też: Ariès

[151] Jednym z nielicznych wyjątków jest *Acajou et Zirphile* Duclosa. Uwzględnienie tego tekstu przez de Mayera nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę, że po opuszczeniu prześmiewczej przedmowy może być on interpretowany jako baśń najzupełniej konwencjonalna.

1960/2010, 165), które stały się wartościami godnymi naśladowania. W kwietystycznej mistyce Madame Guyon (która przez jakiś czas była mentorką Fénelona) duchowy powrót do dzieciństwa (*repuerascentia*) oznaczał wyrzeczenie się ziemskich, „dorosłych" trosk, pragnień i ambicji oraz całkowite zawierzenie Bogu; w praktyce mogło to oznaczać naśladowanie dziecięcych zachowań i wypowiedzi (Loskoutoff 1987). Te ostatnie powtarzano z zamiłowaniem również w towarzystwie salonowym, choć tam miały głównie funkcję ludyczną (Ariès 1960/2010, 75–78).

Nie ulega wątpliwości, że baśnie już wtedy kojarzono z odbiorcą dziecięcym. Według stereotypu, który pojawia się w wielu ówczesnych tekstach, to dzieci słuchały opowieści „starych ludzi" czy „starych kobiet" (*Dictionnaire de l'Académie françoise* 1694, 239; Furetière 1690)[152]. Mała Louison w *Chorym z urojenia* proponuje ojcu, że opowie mu baśń o Oślej Skórze albo bajkę o kruku i lisie, której niedawno się nauczyła (Molière 1683, 76). „[W]ydaje się, że baśnie o wróżkach i ograch dobre są tylko dla dzieci" – czytamy w „Mercure galant" (1696 [2], 74), we wprowadzeniu do *La Belle au bois dormant* Perraulta. „Wymyśliły je piastunki i staruchy […] wyłącznie po to, by straszyć albo zabawiać małe dzieci" – mówi Prowincjusz w dialogach de Villiersa (1699/2007, 388–389), a anonimowy krytyk wierszowanych utworów Perraulta wyrokuje: „tradycję […] przez stulecia przekazywał sobie bezrozumny lud piastunek i małych dzieci" (*Lettres sur les pièces de Grisélidis et de Peau d'Âne* 1694/2005, 297). Przypomnijmy, że co najmniej jedna z postaci ukazanych na frontyspisie *Histoires ou contes du temps passé* to dziecko zasłuchane w opowieść starej prządki. Również Lhéritier, jak już parokrotnie wspomniano, w swojej baśniowej twórczości często powołuje się na baśnie zasłyszane w dzieciństwie (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 65; 1695/2005d, 113).

Pogląd ten pojawia się w ówczesnych tekstach tak często, że trudno widzieć w nim całkowicie sfabrykowany stereotyp[153]. Wydaje się, że musiał on mieć podstawę w rzeczywistych praktykach społecznych. Dobrze znany jest zwyczaj oddawania dzieci z bogatych domów na wychowanie na wieś

[152] Warto zauważyć, że w *Thresor de la langue françoyse*, słowniku z 1606 roku, *conte* nie jest jeszcze kojarzona ani ze starą piastunką jako bajarką, ani z dzieckiem jako odbiorcą: definicja akcentuje przede wszystkim fikcyjność i nieprawdziwość opowieści (Nicot 1606, 145). Odbiorca dziecięcy i stara piastunka w roli bajarki nie pojawiają się także w słowniku Richeleta z 1680 roku; zamiast tego jako autorów *contes* wskazuje się La Fontaine'a oraz poetę i dramaturga François Le Métel de Boisroberta (Richelet 1680, 173).

[153] Jak czyni to np. Robert 1981, 7–8.

albo sprowadzania piastunek do miast, w wyniku czego potomkowie wyżej postawionych rodzin w młodym wieku mogli zetknąć się m.in. z ludową bajką magiczną (Leszczyński 2006a, 303). Wiadomo, że Ludwik XIII jeszcze jako trzynastolatek słuchał m.in. bajek o Meluzynie z ust piastunki (Ariès 1960/2010, 101, 139). Jego następcę, przyszłego Króla Słońce, usypiano „baśniami o Oślej Skórce" (*contes de Peau d'Âne*), za którymi bardzo tęsknił, kiedy w 1645 roku przeszedł spod opieki kobiet w ręce pierwszego pokojowca Pierre'a de La Porte (Mainil 2001, 52–53; Scanno 1975, 13). Jeśli wierzyć cytowanemu już świadectwu Jeana-Baptiste'a Dubosa, sam Perrault opowiadał baśnie własnym dzieciom (Soriano 1968, 31). Uwagi baśniopisarza w przedmowie do zbioru z 1694 roku mogą więc wypływać z osobistego doświadczenia:

> Czy nie jest rzeczą godną pochwały, że ojcowie i matki, gdy dzieci ich nie są jeszcze w stanie zasmakować w prawdach twardych i pozbawionych ozdób, dają im je pokochać i niejako przełknąć, okrywając je opowieściami przyjemnymi i dostosowanymi do słabości ich wieku? Trudno uwierzyć, z jaką zachłannością te niewinne dusze, których wrodzonej prawości nic jeszcze nie skaziło, przyjmują te ukryte pouczenia; pogrążają się w smutku i przygnębieniu, gdy bohatera lub bohaterkę baśni spotyka nieszczęście, a krzyczą z radości, gdy nadchodzi czas szczęśliwy; podobnie ścierpiawszy z niecierpliwością pomyślność złej postaci, są zachwycone, gdy zostanie ona wreszcie ukarana tak, jak na to zasługuje (Perrault 1694/2005a, 106–107).

Podobne spostrzeżenia znaleźć możemy u Fénelona, z tą jednak różnicą, że według niego baśnie opowiadane dzieciom nie są same w sobie pożyteczne wychowawczo. Można je dopiero takimi uczynić, wykorzystując upodobanie dzieci do niezwykłych historii i kierując ich uwagę na uświęcony szkolną tradycją apolog:

> Dzieci namiętnie kochają nonsensowne powiastki [*contes ridicules*]; co dzień można je zobaczyć w radosnym uniesieniu albo we łzach z powodu opowiadanych im przygód. Nie omieszkaj wykorzystać tej skłonności. Kiedy widzisz je usposobione do słuchania, opowiedz im jakąś krótką, ładną bajkę [*fable*]; wybierz jednak kilka bajek zwierzęcych, które są dowcipne i niewinne; przedstawiaj je takimi, jakie są; wskaż ich poważny cel. Co się tyczy bajek pogańskich [tj. mitologii – przyp. BK], szczęściem dla dziewczęcia będzie nie poznać ich przez całe życie, ponieważ są nieczyste i pełne bezbożnych nonsensów. […] Opowiedziawszy bajkę, poczekaj, aż dziecko poprosi o inne; w ten sposób pozostawiaj w nim zawsze swego rodzaju głód, by poznać ich więcej. Podsyciwszy ciekawość, opowiadaj później rożne wybrane historie, ale w krótkich słowach; łącz je ze sobą; i odkładaj dalszy ciąg na kolejny dzień, tak by utrzymywać dzieci w napięciu i sprawić, by niecierpliwie wyglądały końca (Fénelon 1687/1898, 55).

Jednocześnie wiadomo jednak, że odbiorcami ustnych bajek ludowych byli przede wszystkim dorośli (Darnton 1984/2012), czego Perrault zresztą wydawał się świadom (Soriano 1968, 96). To samo dotyczyło baśni opowiadanych w środowisku salonowo-dworskim, słuchanych przez Colberta, de Sévigné czy znajomych, których zabawiała ponoć Lhéritier. W opowieściach ramowych d'Aulnoy, Bernard i de Murat występują wyłącznie dorośli bohaterowie. Dorosłe są wreszcie osobistości, którym baśnie się dedykuje. Pierwsza pełnoprawna baśń Perraulta, *Peau d'Âne*, została napisana „dla markizy de L…", czyli najprawdopodobniej dla prawie pięćdziesięcioletniej markizy de Lambert. Lhéritier ofiarowuje swoje teksty dwudziestodwuletniej Marie-Madeleine Perrault (*Marmoisan*), diuszesie d'Épernon (*Les Enchantements de l'éloquence*) i hrabinie de Murat (*Adroite Princesse*). D'Aulnoy konsekwentnie dedykuje swoje zbiory *contes de fées* ponadczterdziestoletniej Elżbiecie Karolinie Bawarskiej, diuszesie Orleanu. Jej córka, której poświęcone są *Histoires ou contes du temps passé*, w 1697 roku miała skończone dwadzieścia jeden lat i również dawno przekroczyła wiek, w którym słucha się opowieści piastunek. Jedynie Bernard ofiarowuje swoją *Ines de Cordoue* dziecku, wystarczy jednak przeczytać dedykację, by dostrzec, że mimo pochlebnych uwag o zdolnościach intelektualnych adresata w rzeczywistości jest to hołd złożony nie Ludwikowi Konstantynowi, diukowi Dombes, który w momencie wydania powieści liczył sobie sześć miesięcy, lecz jego ojcu Ludwikowi Augustowi, diukowi Maine[154].

Jasne jest więc, że zarówno projektowanym, jak i faktycznym odbiorcą *contes de fées* byli dorośli. Rodzi się zatem pytanie, dlaczego niektórzy autorzy, szczególnie zaś Perrault i Lhéritier, w perytekstach baśni tak często powołują się na modelową sytuację opowiadania baśni dziecku przez babkę lub piastunkę. Pytanie to jest tym bardziej frapujące, że mimo pewnych przemian w mentalności dziecko było nadal traktowane z lekceważeniem i pogardą, co widać choćby w cytowanych wyżej tekstach „Mercure galant", de Villiersa i anonimowego krytyka Perraulta.

[154] „Nie sposób zbyt się pospieszyć ze złożeniem tego hołdu Waszej Wysokości. Potomkowie świetnego rodu Waszej Wysokości wcześnie dają dowody bystrości umysłu; ojciec Waszej Wysokości dowiódł swojej już w dzieciństwie, a jako siedmiolatek ujrzał nawet w druku własne utwory; ze względu na ten cud słusznie mniemam, że Jego syn w wieku sześciu miesięcy jest już obdarzony inteligencją […]. Pozostawię wznioślejszym umysłom zaszczyt zwracania uwagi Waszej Wysokości na wielkie dzieła, do których przygotowują Waszą Wysokość cnoty Waszej krwi i w których tak chwalebny przykład daje Książę, któremu Wasza Wysokość zawdzięcza życie" (Bernard 1696, b.n.s.).

2.3.2. Dziecko jako modelowy odbiorca treści moralizatorskich w baśniach

Patricia Eichelt-Lojkine (2013, 99–100) mówi o trzech funkcjach, jakie spełnia przywołanie stereotypu starej bajarki i zasłuchanego dziecka. Są to: moralizacja treści narracyjnej, zatarcie kategorii autora oraz infantylizacja czytelnika-słuchacza. Na szczególną uwagę zasługują funkcje pierwsza i trzecia. Nie przypadkiem Perrault i Lhéritier, którzy najczęściej powołują się na baśnie opowiadane dzieciom i najdobitniej podkreślają ich moralną wymowę, są jednocześnie najmocniej zaangażowani w spór starożytników z nowożytnikami. Powiązanie baśni z dziećmi pozwala im na rehabilitację gatunku dzięki wskazaniu jego użyteczności, która decyduje o jego wyższości nad utworami antycznymi (Soriano 1968, 329). Lhéritier podkreśla również dawność baśni, która dodatkowo nobilituje ten gatunek: „tradycja zachowała dla nas baśnie trubadurów, a ponieważ zwykle są one pełne zaskakujących zdarzeń i zawierają dobrą naukę moralną, babki i guwernantki **od zawsze** [podkr. BK] opowiadały je dzieciom, aby przekazać im nienawiść do występku i umiłowanie cnoty" (Lhéritier de Villandon 1695/2005a, 37). Udowodnienie za pomocą tych argumentów wartości baśni jest dla Lhéritier sprawą na tyle istotną, że właśnie jej poświęca część wierszowanych morałów:

> Dzięki takim porzekadłom widać wyraźnie, / Że mądrość naszych ojców, / Nie przemęczając nas surowymi maksymami, / Przekazywała nam tę piękną naukę […] (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 66).

> Tak, baśnie te poruszają bardziej / Niż czyny małpy i wilka. / Sprawiały mi niezmierną przyjemność; / Tak samo jest ze wszystkimi dziećmi […] (Lhéritier de Villandon 1695/2005d, 114).

Jak już wykazano[155], wychowawczo-moralna funkcja, na którą powołuje się Perrault w perytekstach, w samych baśniach nabiera cech ambiwalentnych i nie ogranicza się bynajmniej do formułowania jasnych zasad postępowania albo rysowania wyrazistej granicy między dobrem a złem. Dowiódłszy, że baśnie są moralne, ponieważ wymyślono je dla dzieci, Perrault przesyca je na poły żartobliwą refleksją obyczajową, która może być w pełni czytelna jedynie dla czytelnika dorosłego. Zdaniem Soriana (1968, 341–342) ironia, która raz po raz dochodzi do głosu w narracji i w morałach, miała

[155] Zob. pkt 2.1.4.3.

na celu właśnie przystosowanie baśni do odbiorcy dziecięcego, ponieważ unieszkodliwiała zabobony, które mogły zrodzić się w umysłach młodych czytelników przy zetknięciu z fantastycznymi fabułami. Bardziej uprawnione wydaje się jednak podejrzenie, że to dorosły i wtajemniczony w konwencje literackie czytelnik miał czerpać przyjemność z żartobliwej gry cudownościami i przesądami, z których nieprawdziwości i absurdalności już wcześniej zdawał sobie sprawę (Sermain 2005, 70, 86). Jeżeli nawet przyjąć, że *Histoires ou contes du temps passé* zostały wydane z myślą o dzieciach, to dzieci te potraktowano na równi z dorosłymi[156].

2.3.3. Infantylizacja tekstów i infantylizacja odbiorcy

Równie zasadne wydaje się twierdzenie odwrotne: że dorośli traktowani byli nieraz na równi z dziećmi. Infantylizacja czytelnika-słuchacza, o której pisze Eichelt-Lojkine (2013, 100), wiązała się z infantylizacją samych baśni poprzez stosowanie dziecinnych zwrotów i sformułowań. Wyjątkowo licznych przykładów dostarcza tu twórczość d'Aulnoy, której skłonność do rozmaitych stylizacji została już wspomniana niejednokrotnie (Jasmin 2002, 603–608). Do najczęściej przytaczanych fragmentów należy incipit *La Belle aux Cheveux d'Or*: „Była sobie raz królewna, która była tak piękna, że nie było nic tak pięknego na całym świecie, i dlatego, że była taka piękna, nazywano ją Piękną o Złotych Włosach" (Aulnoy 1697/2004, 175). We fragmencie tym mamy do czynienia wręcz z „agresywnym ubóstwem słownictwa" (Robert 1981, 437). Równie często badacze przywołują przykład księżniczki Rosette dryfującej po morzu na materacu: budząc się ze snu i czując wilgoć, młodociana bohaterka boi się, że zrobiła *pipi au dodo* (siusiu do łóżeczka) i zostanie za to skrzyczana (Aulnoy 1697/2004, 291). Dziecinnych zwrotów – niezwiązanych już ze skatologią – nie brakuje także w *Finette Cendron*: bohaterka do wierzchowca przysłanego przez wróżkę zwraca się pieszczotliwie *dada*, a jej rodzice zostają określeni przez narratorkę jako *papa* i *maman*. Fragment ten zyskuje zresztą posmak czarnego

[156] „Pisanie dla arystokratów zmuszało […] do ustawienia mentora i ucznia na wspólnej płaszczyźnie towarzyskiej, gwarantującej nieskrępowany tok dyskursu, prowadzący najkrótszą drogą do zdobycia erudycji tak cenionej w ówczesnych salonach. Ten styl tworzenia umożliwiał nieprzerwaną transmisję wartości kultury oficjalnej w stronę dziecka, udoraślał je i honorował, podkreślając tym samym rangę środowiska, do którego należało" (Waksmund 1989, 32).

humoru, ponieważ czułe zdrobnienia zostają im nadane w chwili, gdy planują porzucenie córek w lesie (Aulnoy 1697/2004, 441).

Wielokrotnie d'Aulnoy opisuje uczty złożone z cukierków, ciastek i konfitur. Jako jedyna z ówczesnych baśniopisarek i baśniopisarzy wspomina w swoich tekstach zabawki; możliwe nawet, że to jej język francuski zawdzięcza wyraz *joujou*, użyty w *La Princesse Printanière* (Manson 1998). To właśnie w tym utworze infantylizacja osiąga apogeum: wszystkie postaci przy lada okazji wybuchają histerycznym płaczem, zła wróżka wygłasza klątwę w formie wyjątkowo pokracznego wierszyka, dobra wróżka jeździ powozem zaprzężonym w wielkie kury, a za pocztyliona ma tłuste kurczątko, królewscy dworzanie i urzędnicy noszą zaś imiona takie jak admirał Chapeau-Pointu (Spiczasty kapelusz) albo pan Gambille (od słowa *gambiller*, które słownik Antoine'a Furetière'a z 1690 roku definiuje w następujący sposób: „Wiercić się, poruszać często nogami, czy to na siedząco, czy w łóżku. Mówi się tak tylko o dzieciach albo młodzieży").

Łatwo dostrzec komiczny, parodystyczny wydźwięk infantylizującej stylizacji d'Aulnoy (Mainil 2001, 222). Nawet gdy pisarka zgodnie z duchem czasów roztkliwia się nad niemowlęcym urokiem, dzieje się to w atmosferze groteski i czarnego humoru. I tak na przykład w *L'Oranger et l'abeille* mała księżniczka zostaje znaleziona przez potworną ludożerczynię Tourmentine:

> gdy ta zobaczyła w zdobnej kołysce i w powijakach ze złotego brokatu Aimée [Ukochaną], która bawiła się swoimi rączkami [*menottes*], policzki miała jak białe róże z odrobiną czerwieni, a jej szkarłatne, radosne usteczka [*petite bouche*], na wpół otwarte, zdawały się uśmiechać do tego ohydnego potwora, co przyszedł ją pożreć, Tourmentine, zdjęta litością, o którą sama by siebie nie podejrzewała, postanowiła ją wykarmić, i stwierdziła, że nawet jeśli ją zje, to nie tak od razu (Aulnoy 1697/2004, 336).

Z kolei królowa w *La Princesse Printanière*, która utraciła już wiele dzieci, trapi się myślami „o tych wszystkich ślicznych [*si jolis*] małych książętach, którzy pomarli" (Aulnoy 1697/2004, 263). Tragedia zostaje rozbrojona pieszczotliwym przymiotnikiem, a dziecko traktuje się jak obiekt miłego zainteresowania, zwierzątko[157] albo zabawkę. Podobne rozczulenie nad małym bohaterem, jednak bez śladu groteski, dostrzec można w niektórych baśniach de La Force (1697/2005f).

---

[157] W *Babiole* bohaterka zaraz po narodzinach dosłownie zamienia się w małpkę (Aulnoy 1698/2004, 508).

U Lhéritier i Perraulta, którzy otwarcie powołują się na dziecięcego odbiorcę, znacznie trudniej znaleźć ślady infantylizacji czy roztkliwienia. Jeśli pierwsza autorka niekiedy przybiera nieco dziecinny ton, to dzieje się to w konwencji żartobliwego zwrotu do adresatki (tutaj – de Murat, której dedykowana jest *Sprytna księżniczka*):

> Czy nieprawda, piękna Hrabino, że ten Riche-Cautèle był wielkim łajdakiem, a te dwie księżniczki osobami tchórzliwymi i nieroztropnymi? Bardzo się gniewam na nich wszystkich i nie wątpię, że i Pani czuje to samo; proszę się jednak nie niepokoić, zostaną wszyscy potraktowani tak, jak na to zasługują. Zatriumfuje tylko mądra i odważna Finette (Lhéritier de Villandon 1695/2005d: 102–103).

W ten sposób autorka praktykuje prosty i naturalny styl, którego była orędowniczką i który – jak twierdziła – nie każdy potrafi docenić, a tym bardziej naśladować[158].

Jak zauważa Ryszard Waksmund (2000, 43), również w baśniach Perraulta niewiele jest „przejawów językowego mizdrzenia się do młodziutkich czytelników". Zdarzają się natomiast powtórzenia naśladujące język mówiony albo język dziecka, szczególnie w incipitach baśni:

> Żyła raz na wsi dziewczynka, najśliczniejsza na świecie; matka za nią szalała, a babka jeszcze bardziej. Ta dobra kobieta kazała uszyć dla niej czerwony kapturek, w którym tak jej było do twarzy, że wszędzie nazywano ją Czerwonym Kapturkiem (Perrault 1697/2005g, 199).

> Zapomniałem powiedzieć, że urodził się z czubkiem z włosów na głowie i z tego powodu nazywano go Riquet z czubkiem, Riquet było bowiem nazwiskiem rodowym (Perrault 1697/2005l, 233).

> Byli raz król i królowa, którzy tak się martwili brakiem potomstwa, tak się martwili, że nie sposób powiedzieć (Perrault 1697/2007f, 185)[159].

La Belle au bois dormant, z której pochodzi ostatni cytat, zawiera także dziecinne słowo *bonbon* (łakocie), włożone w usta małej dziewczynki.

---

[158] Zob. pkt 2.1.4.4.

[159] Początek tej właśnie baśni wydaje się parodiować Fénelon w *Histoire de la jeune princesse*: „Byli raz król i królowa, którzy nie mieli dzieci. Tak się tym martwili, tak się martwili, że nikt jeszcze się tak nie martwił jak oni" (Fénelon 1820/2005c, 389). Znamienne jest to, że dla Fénelona infantylizacja incipitu tego szyderczego tekstu może służyć wyłącznie do wyśmiania baśniowej mody. Wszystkie pozostałe baśnie tego autora pisane są stylem neutralnym.

Są to jednak w twórczości Perraulta przykłady odosobnione; na ogół realizuje on postulat prostego stylu dzięki niezwykłej zwięzłości, treściwości i obrazowości swoich tekstów, a czyni to tak dobrze, że niektórzy krytycy uznali to za mistrzowskie przystosowanie utworów do dziecięcego odbiorcy[160].

Infantylizacja baśni zawartych w *Histoires ou contes du temps passé* przebiega na innym poziomie, są one mianowicie przedstawione jako utwory napisane przez dziecko. Na stronie tytułowej pierwotnego wydania nie ma nazwiska autora, nawet w zamaskowanej formie, jaką niekiedy stosowali ówcześni pisarze. Otwierająca tom dedykacja dla Elżbiety Karoliny Orleańskiej podpisana jest natomiast „P. Darmancour", i na to nazwisko wydano przywilej zezwalający na druk książki. Chodzi tu o Pierre'a Perraulta Darmancoura, najmłodszego syna pisarza (1688–1700), młodzieńca, który podobno – jeśli wierzyć świadectwu Lhéritier – rzeczywiście ok. 1695 roku pisał baśnie[161]. Atrybucja ta nie była jednak pewna nawet w czasie, gdy ukazały się *Histoires ou contes du temps passé*. Raz jeszcze należy przypomnieć tu cytat z listu Dubosa, według którego baśnie napisał Perrault-ojciec na podstawie historii opowiadanych niegdyś dzieciom, a także *Entretiens* de Villiersa, w których czytamy:

> *Prowincjusz*: […] najlepsze baśnie, jakie mamy, to te, które w największym stopniu naśladują styl i prostotę piastunek, i wyłącznie z tego powodu widziałem, że był pan dosyć zadowolony z tych, które przypisuje się synowi sławnego akademika. […]
> *Paryżanin*: […] trzeba zręczności, by dobrze naśladować prostotę ignorancji [piastunek] […], i mimo szacunku, jaki żywię do syna akademika, o którym pan

[160] „Czuje się, że Perrault w pewnym sensie robi się malutki, przybiera rozmiary odbiorcy, aby zostać lepiej przez niego zrozumianym" (Scanno 1975, 83).

[161] „Przed paru dniami znalazłam się w towarzystwie osób wybitnych, w którym rozmowa zeszła na wiersze, baśnie i nowele. [W kolejnych zdaniach Lhéritier referuje pochlebne opinie o *Grisélidis*, *Peau d'Âne* i *Les Souhaits ridicules* Perraulta – przyp. BK]. Stwierdzono następnie, że jakkolwiek piękne są te utwory w swoim gatunku, są to jednak najbłahsze drobiazgi, jakie mogły wyjść spod ręki ich przesławnego autora, który dał tyle dowodów wielkiego talentu do literatury i wymowy, i którego żywa wiedza w dziedzinie nauk i wszystkich sztuk pięknych jest powszechnie znana. W dalszych długich rozważaniach gorliwie starano się oddać sprawiedliwość zasługom tego uczonego, którego masz zaszczyt być córką [utwór dedykowany jest Marie-Madeleine Perrault – przyp. BK]. Mówiono o zacnym wychowaniu, które daje swym dzieciom; stwierdzono, że wszystkie z nich dają dowody wielkiej błyskotliwości. Nareszcie rozmowa zeszła na naiwne baśnie [*contes naïfs*], które jeden z jego młodych uczniów niedawno w tak przyjemny sposób przelał na papier" (Lhéritier de Villandon 1695/2005b, 43).

mówi, trudno mi uwierzyć, że ojciec nie miał udziału w jego dziele […] (Villiers 1699/2007, 399–400).

Warto również zaznaczyć, że gdy w 1700 roku Pierre Darmancour niespodziewanie zmarł, w nekrologu opublikowanym w „Mercure galant" nie znalazła się żadna wzmianka o *Histoires ou contes du temps passé* ani o jakichkolwiek w ogóle dokonaniach literackich.

Skutkiem sprzecznych świadectw z epoki jest mnogość hipotez krytyków i badaczy co do autorstwa baśni wydanych w 1697 roku (wolne od kontrowersji są jedynie utwory wierszowane z 1694 roku, do których Perrault się przyznawał). Według niektórych *Histoires ou contes du temps passé* wyszły rzeczywiście spod ręki Darmancoura, który opublikował je całkowicie z własnej inicjatywy, bez wiedzy ojca (Gélinas 2004). Inni lansują tezę o współautorstwie: zasadniczy zrąb tekstu miałby napisać syn, natomiast Charles Perrault zredagował go i dodał fragmenty własnego pomysłu, m.in. morały (Henriot 1928; Marty-Laveaux 1900; Soriano 1968). Istnieją wreszcie teorie, według których niemal siedemdziesięcioletni pisarz postanowił ukryć się pod nazwiskiem syna czy to w ramach skomplikowanej gry z czytelnikiem (Heidmann, Adam 2010), czy też po to, by uniknąć szyderstw przeciwników (przede wszystkim Boileau), którzy wyśmialiby jego zainteresowanie poślednim gatunkiem literackim, tak jak zrobili to już po publikacji zbioru z 1694 roku (Hazard 1932/1963, 14; Rouger 1991, XXXI).

Ostatnia hipoteza budzi pewne wątpliwości, można bowiem zadawać sobie pytanie, czemu ojciec miałby dla ochrony własnej reputacji narażać imię syna, skoro chciał zapewnić mu jak najlepszy życiowy start, o czym świadczy chociażby zakup włości, którym Pierre zawdzięczał nazwisko Darmancour (Gheeraert 2005a, 29). Teza o na poły żartobliwej grze z czytelnikiem jest natomiast o tyle atrakcyjna, że pomniejsza wagę ustalenia dokładnego autorstwa *Histoires ou contes du temps passé* – bez względu na to, czy wyszły one spod pióra Perraulta-ojca, czy też Darmancoura, autor tekstów ukrywa się pod maską kogoś, kim tak naprawdę nie jest.

W dedykacji do Elżbiety Karoliny Orleańskiej czytamy bowiem: „Nie wyda się dziwnym, że dziecko znalazło przyjemność w ułożeniu baśni z niniejszego zbioru, zdumienie wzbudzi jednak to, że ośmieliło się przedstawić je Waszej Wysokości" (Perrault 1697/2005e, 183). Już na samym wstępie baśnie zostają zatem przedstawione jako dzieło dziecka – może tego samego, które opiera się o kolana prządki na frontyspisowej ilustracji. Mistyfikacja staje się oczywista, jeśli uświadomimy sobie, że w 1697 roku Darmancour miał

dziewiętnaście lat[162], nosił szpadę, która posłużyła mu do zabicia w sprzeczce syna sąsiadki, a wkrótce potem rozpoczął służbę wojskową. W momencie publikacji baśni nadal był wprawdzie niepełnoletni, ale nie zasługiwał już na miano *enfant*. Użycie tego słowa daje się oczywiście uzasadnić możliwością, że teksty powstały kilka lat wcześniej, faktem pozostaje jednak, że autor *Histoires ou contes du temps passé* – kimkolwiek był – świadomie postanowił wysunąć na pierwszy plan dziecięce autorstwo, umieszczając informację o nim na samym początku tomu. Niedorosły narrator jest gwarancją prostoty i naturalności tekstów, czyli tych wartości, które w poetyce francuskich baśni literackich były cenione najwyżej. Autor *Histoires ou contes du temps passé* przedstawia się więc jako *enfant* z tego samego powodu, z którego Lhéritier udaje, że dąsa się na nieroztropność swoich bohaterów.

Różne sposoby infantylizacji tekstów, jakie dostrzec można u d'Aulnoy, Lhéritier i Perraulta, wiążą się również z infantylizacją odbiorcy, którym – jak stwierdzono wyżej – był przede wszystkim czytelnik dorosły. W kontekście tym warto przywołać zakończenie *Władzy bajek* La Fontaine'a, apologu, który powstał prawie dwadzieścia lat przed rozkwitem baśniowej mody:

> I my, jak Ateńczycy, niezbyt myślimy dorośle,
> Gdyby mi teraz opowiedział kto bajkę o ośle[163],
> Byłbym go ucałował.
> Stary jest świat – tak mówią – wiem, lecz i to wiem przecie,
> Że trza go zabawiać jak dziecię (La Fontaine 1678–1679/1988, 523).

W tym krótkim fragmencie La Fontaine wiąże bajki i baśnie z odbiorcą dziecięcym, zwraca jednak uwagę, że dorośli również potrzebują tych opowieści i znajdują w nich przyjemność, polegającą m.in. na doświadczeniu powrotu do dzieciństwa. Wydaje się, że z tym właśnie mamy do czynienia w przypadku *contes de fées* z okresu „pierwszej mody", które oferują świecką, ludyczną odmianę *repuerascentiae*. Powrót do dzieciństwa możliwy jest tylko dla kogoś, kto już z dzieciństwa wyrósł; prostota graniczącą z prymitywizmem, naiwność, bezpretensjonalność i pieszczotliwość są cechami dziecka i dziecięctwa widzianych z zewnątrz, przez dorosłego czytelnika[164]. Tylko

---

[162] Nie zaś dziesięć, jak twierdzą niektórzy autorzy, powielając informację podaną po raz pierwszy przez Charles'a Athanase'a Walckenaera (1826, 29). Por. np. Bettelheim 1976/1996, 265, Cocchiara 1971, 51 i Waksmund 1987a, 54.

[163] W oryginale „Peau d'Âne".

[164] Zob. pkt 2.1.3.1 – analogiczny sąd o „fantomie" ludowości w baśni literackiej (Sermain 2005, 41).

on, zachowując krytyczną percepcję wynikającą z doświadczenia wieku dojrzałego, jest w stanie rozpoznać dziecięcość i dziecinność tekstu. Tylko dorosły może udawać dziecko.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, *conte de fées* zaprasza swego odbiorcę do przyjęcia podwójnej perspektywy: celebrowania przyjemności i jednoczesnego dystansowania się od niej, naiwnego przyjmowania dydaktycznych pouczeń i odczytywania podwójnego dna ironicznych morałów (Seifert 1991, 179–182), „pobłażliwego traktowania dziecinnej niedorzeczności" i „dziecięcego oczarowania" (Lewis 1936/2017, 416). Wszelkie odniesienia do dziecka w tekstach i perytekstach baśni z okresu „pierwszej mody" odsyłają zatem nie tyle do rzeczywistego młodego czytelnika, co do estetycznych i etycznych postulatów autorów, wskazujących na projektowany odbiór swoich tekstów.

Nie znaczy to rzecz jasna, że dzieci nie czytały *contes de fées*. Warto raz jeszcze przypomnieć stwierdzenie Caylusa o tym, że w czasach jego młodości nie czytało się niemal nic oprócz baśni. O lekturze baśni Perraulta przez dzieci w XVIII wieku zaświadcza także de Mayer w przedmowie do pierwszego tomu antologii *Le Cabinet des fées*, gdy stwierdza, że „większość naszych czytelników zna je zapewne od dziecka" (1785, 4). Co więcej, holenderskie przekłady baśni d'Aulnoy i Perraulta były adresowane do dzieci odpowiednio już od 1730 i 1754 roku (Hoogenboezem 2011). Nie zmienia to jednak faktu, że dzieci nie były, przynajmniej początkowo, ani jedynym, ani nawet głównym adresatem *contes de fées*.

2.3.4. Baśń dla dzieci

Obok ludycznego i mistycznego zainteresowania dziecięcością od końca XVII wieku rozwijały się pierwociny współczesnej pedagogiki. Uznaniem cieszyła się koncepcja *tabulae rasae* – dziecka, które mimo pewnych cech wrodzonych stanowi czystą kartę i musi zostać poddane procesowi edukacji. Już w 1695 roku – zaledwie dwa lata po wydaniu oryginału – ukazał się pierwszy francuski przekład *Some thoughts concerning education* Johna Locke'a (*Pensées sur l'éducation des enfants*, tłum. Pierre Coste). Osiem lat wcześniej Fénelon opublikował traktat *De l'éducation des filles*, napisany ok. 1680 roku. Oprócz zaleceń dotyczących wychowywania dziewcząt do roli dobrych żon, matek i pań domu, od których pośrednio zależy dobro całego społeczeństwa, duchowny zawarł w tym dziele liczne uwagi na temat dzieci obu płci. Podkreślał plastyczność i wrażliwość młodych umysłów:

> do zbiornika tak małego i drogocennego należy wlewać wyłącznie najznakomitsze treści […]. Pierwsze obrazy wyryte wtedy, gdy mózg jest jeszcze miękki i nic się w nim jeszcze nie zapisało, są najgłębsze. Twardnieją zresztą, gdy z wiekiem mózg obsycha, i tym samym stają się niemożliwe do zatarcia […] (Fénelon 1687/1898, 27).

Fénelon postuluje również, by nie stosować wobec dzieci ani gróźb[165], ani zbyt łatwych do wykrycia podstępów[166], lecz traktować je zarazem łagodnie i stanowczo, łącząc naukę z zabawą[167]. Aby zachęcić je do nauki czytania, zaleca, by „dać im ładnie oprawioną książkę, nawet ze złoconymi brzegami, z pięknymi obrazkami i czytelnymi literami. Wszystko, co ożywia wyobraźnię, ułatwia naukę: należy postarać się o to, by znaleźć książkę pełną krótkich i cudownych historyjek" (Fénelon 1687/1898, 40).

Przyjąwszy posadę wychowawcy diuka Burgundii, Fénelon dokładał starań, by dostarczyć mu odpowiednich lektur, czego owocem były liczne teksty łączące elementy fantastyczne z nauką moralną, w tym baśnie oraz *Les Aventures de Télemaque*, powszechnie uważane za jedną z pierwszych książek dla dzieci. Choć początkowo ich adresatem było tylko jedno konkretne dziecko – Ludwik, diuk Burgundii – stały się one lekturą wielu pokoleń młodych czytelników w licznych krajach europejskich.

Na poglądach Locke'a i Fénelona oparła swoją koncepcję pedagogiczną Leprince de Beaumont, propagując naukę poprzez dialog i podkreślając, jak ważne jest wychowanie dziecka (a szczególnie dziewczynki) na rozumnego i moralnego człowieka. To pragnienie edukowania stanowiło dla niej motywację do napisania książki przeznaczonej specjalnie dla dzieci. Chciała w ten sposób naprawić dojmujący brak odpowiednich lektur:

> Niechęć większości dzieci do czytania bierze się z natury książek, które im się daje; nie rozumieją ich, a to niechybnie powoduje znudzenie. Wydając ten wyrok, nie wyłączam z niego żadnego dzieła. Niedogodność ta dotyczy również moich własnych utworów i zmuszona jestem je przerabiać, kiedy chcę, by stały się zrozumiałe; dzieje się tak nie tylko w przypadku najmłodszych dzieci, ale i tych, które byłyby zdolne pojąć je doskonale, gdyby napisano je po angielsku. Dziewczyna piętnastoletnia,

[165] „Strach jest jak agresywna kuracja, którą stosuje się w ciężkiej chorobie; przeczyszcza, ale psuje temperament i nadweręża narządy: dusza wiedziona strachem zawsze jest przez to słabsza" (Fénelon 1687/1898, 36).

[166] „[D]zieci są o wiele bystrzejsze, niż się uważa, i gdy tylko dostrzegą jakąś podstępność w tych, którzy nimi kierują, tracą naturalną dla nich prostotę i ufność" (Fénelon 1687/1898, 26).

[167] „[S]prawmy, by nauka była miłą; ukryjmy ją pod pozorem swobody i przyjemności; ścierpmy, by dzieci przerywały co jakiś czas naukę krótkimi wybuchami zabawy, potrzebują bowiem tych rozrywek, by ich umysł mógł odpocząć" (Fénelon 1687/1898, 41–42).

> która zaczyna się uczyć francuskiego, potrzebuje stylu równie prostego, jak pięciolatka, która czyta w języku ojczystym. Proszę zatem wyobrazić sobie, jak nudzą się biedne dzieci, czytając i tłumacząc *Telemaka* i *Idziego Blasa*, do których zazwyczaj ograniczają się szkolne lektury. Książki te, arcydzieła w swoim gatunku, dla nich mogłyby równie dobrze być napisane po grecku; stąd też spotkałam w Anglii wiele osób, które nie potrafiły zasmakować w tych dziełach z powodu nieprzyjemnego wrażenia nudy, które czuły podczas ich tłumaczenia (Leprince de Beaumont 1756/2008, 968).

Jako guwernantka Leprince de Beaumont była zdania, że dzieci potrzebują szczególnych książek, przystosowanych do ich możliwości, i uważała, że takich książek nie ma – szczególnie do nauki francuskiego jako obcego. Chociaż *Magasin des enfants* był początkowo przeznaczony dla dzieci angielskich, odniósł ogromny sukces również we Francji oraz w wielu innych krajach europejskich. W tych nowych kontekstach odbiorczych tracił funkcję glottodydaktyczną, w dalszym ciągu jednak przekazywał wiadomości i pouczenia z innych dziedzin, a także dostarczał młodym czytelnikom (zwłaszcza zaś czytelniczkom) rozrywki, zyskując sobie poczesne miejsce w kanonie wczesnej literatury dla dzieci.

Obecność baśni w *Magasin* nie była bynajmniej oczywistym wyborem, jak można wnioskować z uwag autorki w przedmowie:

> Powie mi ktoś: mamy dwanaście tomów baśni czarodziejskich, nasze dzieci mogą je czytać; odpowiem na to: oprócz trudnego stylu baśnie te są zawsze szkodliwe dla dzieci, w których wzbudzić mogą tylko myśli niebezpieczne i fałszywe. […] wyznam, że baśnie Matki Gęsi, mimo swojej dziecinności [*quelque puérils qu'ils soient*], wydały mi się bardziej użyteczne dla dzieci niż te, które napisano podnioślejszym stylem (Leprince de Beaumont 1756/2008, 968–969).

Te dwa zdania ujawniają bardzo dużo o tym, jak autorka postrzegała związek między baśnią a dzieckiem. W pierwszej kolejności, stwierdziwszy dotkliwy brak odpowiednich książek dla dzieci, uprzedza ewentualny kontrargument krytyków skłonnych proponować młodym czytelnikom baśnie. Domyślać się można, że w XVIII wieku była to praktyka jeśli nie powszechna, to przynajmniej na tyle często spotykana, że Leprince de Beaumont postanowiła z nią polemizować. Nie znaczy to bynajmniej, że baśnie traktowano jako jedyną lekturę dziecięcą ani że wykluczano z ich odbioru czytelnika dorosłego, pewne jednak wydaje się, że baśnie stanowiły tę część literatury ogólnej, z której, jak uważano, mogli korzystać również młodzi odbiorcy. Leprince de Beaumont podważa to przekonanie, mówiąc o niezrozumiałości

i szkodliwości tekstów z tego gatunku. Formułuje w ten sposób paradoks, który będzie powracał w wielowiekowej debacie nad baśniami: utwory te, choć w praktyce czytane i lubiane przez dzieci, nie są dla nich odpowiednie, nie spełniają bowiem zadań wychowawczych i rozwojowych, które Leprince de Beaumont i wielu jej następców stawia przed literaturą dla dzieci.

Co ciekawe, baśnie Perraulta, które jako jedyne zostają wyłączone z surowego osądu pisarki, są użyteczne **pomimo** swej dziecinności, nie dzięki niej. Nierozpoznanie pozorności prymitywizmu tekstów Perraulta sprawia, że zwięzłość i prostota stylu nie stanowią już estetycznych wartości i nie dowodzą artystycznego kunsztu. Wręcz przeciwnie, są wadą, odkupioną jedynie przez traktowane zupełnie poważnie wnioski moralne, które można wysnuć z prostych fabuł. Nie ma tu miejsca na ludyczną ironię i dezynwolturę praktykowane w czasie „pierwszej mody". Co więcej, związek między baśniami, dziećmi i dydaktyzmem moralnym, na który szczególnie w perytekstach kładli nacisk Perrault i Lhéritier, zostaje w perspektywie Leprince de Beaumont całkowicie odwrócony. Dla wcześniejszych autorów wskazanie dziecka jako rzekomego pierwotnego odbiorcy baśni pozwalało usprawiedliwić obecność cudowności, udowodnić jej użyteczność i tym samym nobilitować gatunek: baśń była godna szacunku, bo była moralna, a była moralna dlatego, że stworzono ją dla dzieci. Leprince de Beaumont wychodzi od konieczności zapewnienia dzieciom właściwej strawy dla duszy i umysłu, dopuszczając cudowność tylko o tyle, o ile usprawiedliwia ją cel wychowawczy: aby nadawać się dla dzieci, baśń musi być moralna i tylko wtedy jest godna szacunku.

Wokół tego nadrzędnego celu Leprince de Beaumont organizuje projektowany odbiór własnych baśni. Teksty pisane są stylem przejrzystym i prostym, nigdy jednak infantylnym[168], a co najważniejsze, wbudowane w złożoną tkankę magazynu. Czytelnik nigdy nie jest z nimi pozostawiony sam na sam: otrzymuje je zawsze w otoczce dialogu imitującego wzorcową komunikację w kontekście edukacyjnym. Na pytanie guwernantki, co powinno się zrobić z każdą przeczytaną lub usłyszaną opowieścią, lady Sensée (Rozważna), przykładna uczennica, odpowiada: „Mówiła mi pani, że należy przyjrzeć się głupstwom i cnotom tych, których historię się poznało, tak by nie popełniać tych samych błędów, a naśladować ich cnoty" (Leprince de Beaumont

[168] W niektórych fragmentach dialogów, a szczególnie w historiach biblijnych, opowiadanych zawsze przez uczennice, spotkać można pewne zwroty kolokwialne i dziecinne, znamienne jest jednak to, że w kolejnych wydaniach, które ukazywały się jeszcze za życia Leprince de Beaumont, były one eliminowane, a wygładzony styl stawał się bardziej wyszukany (zob. Biancardi 2008c).

1756/2008, 1011). Zgodnie z tą instrukcją postępują bohaterki *Magasin* przy każdej z baśni, które stają się narzędziem wychowania dzieci, dostosowanym wyłącznie do ich potrzeb[169].

Dyskutować można, czy dydaktyzm Leprince de Beaumont zabija artyzm[170]; długo utrzymująca się popularność jej utworów wydaje się świadczyć o uznaniu czytelników. Pewne jest jednak, że ramy zakreślone dla baśni w *Magasin* były znakiem zawężenia i ujednoznacznienia kategorii czytelników gatunku. Zanikł ambiwalentny, dziecięco-dorosły odbiorca *contes de fées*. Dorośli stracili zainteresowanie dawnymi czarodziejskimi utworami na rzecz nowo powstających gatunków *conte moral* i *conte fantastique*, baśnie zaś, obudowane ideologią dydaktyczną, stały się jednoznacznie lekturą dla dzieci.

2.4. Baśnie XVII- i XVIII-wieczne w XIX wieku

W XIX-wiecznej Francji baśnie Perraulta wydawane były znacznie częściej niż w poprzednim stuleciu i stanowiły już niekwestionowaną część literatury dziecięcej. „Nie ma nikogo, kto by ich nie czytał w dzieciństwie" – twierdził Jacques Collin de Plancy (1826, 4), wydając wybrane dzieła Perraulta. Jego edycja nie była jednak przeznaczona dla dzieci, lecz stanowiła opracowanie opatrzone przypisami i komentarzami oraz poprzedzone autobiograficznymi wspomnieniami Perraulta, „godne bibliotek, w których ma prawo figurować" (Collin de Plancy 1826, 5).

Wydanie Collina de Plancy'ego to tylko jedno ze świadectw naukowego zainteresowania postacią i twórczością Perraulta w pierwszej połowie XIX wieku. Przez romantyków traktowany był jako prekursor ich własnej myśli; ze względu na stanowisko zajęte w sporze starożytników z nowożytnikami uważano go za sojusznika w walce z klasycyzmem. Mimo to *Parallèle des anciens et des modernes* był praktycznie nieznany – aczkolwiek, jak dowodzi Stéphane Zékian (2014), paradoksalnie to właśnie nieznajomość najważniejszego polemicznego dzieła Perraulta umożliwiała podtrzymanie jego stereotypowego, zmistyfikowanego obrazu jako preromantyka. Lektura

[169] Taki zamiar deklaruje sama Leprince de Beaumont w przedmowie (1756/2008, 967), chociaż chwali się, że książka podobała się również osobom dorosłym.

[170] „[O]to jesteśmy świadkami, jak usycha piękny ogród obiecany, piękny ogród, przedwcześnie stracony" (Hazard 1932/1963, 20). Zob. też: Słońska 1959, 75; Waksmund 2000, 192.

tekstów Perraulta ujawniłaby bowiem, że jego sprzeciw wobec klasyków – inaczej niż u romantyków – nie wynikał z relatywizmu estetycznego, ale przeciwnie, z uprzywilejowania gustu własnego czasu i otoczenia.

Uznanie romantyków zyskały również baśnie Perraulta, co z kolei wynikało z upodobania do fantastyki oraz folklorystycznych fascynacji, typowych dla tej epoki. W utworach Perraulta widziano zapis czystej i pięknej w swojej prostocie tradycji ludowej. Ulubionym tematem przedmów stały się *origines des contes de fées*, czyli pochodzenie baśni[171], wiązane przeważnie z „bajkami piastunek", ale także ze średniowiecznymi legendami oraz wierzeniami w duchy opiekuńcze, które przekształciły się później w znane z literatury wróżki. Zestawiając baśnie Perraulta z tradycją ludową, ich zwięzłość i pozorną prostotę uważano za wyraz wierności wobec tejże tradycji. Wpływ kultury salonowej albo pozostawał niedostrzeżony, albo był poddawany krytyce jako zgubna moda, której Perrault szczęśliwie uległ w mniejszym stopniu niż współczesne mu baśniopisarki z d'Aulnoy na czele. Dużo później, bo dopiero w 1878 roku, pojawiła się komparatystyczna praca Charles'a Deulina, zakrojona na znacznie szerszą skalę: autor porównywał w niej wątki i motywy z całego obszaru indoeuropejskiego. Natomiast w 1885 roku Anatole France napisał parodię modnych wówczas wywodów szkoły mitologicznej[172], dokonując m.in. egzegezy *Paluszka* jako historii jednego z bóstw aryjskich, pokrewnego Hermesowi[173].

Równolegle do tendencji naukowej, która znajdowała wyraz w rozprawach i wydaniach krytycznych, baśnie Perraulta były obecne na rynku czytelniczym w edycjach przeznaczonych dla dzieci. Znalazły się tu i książeczki obrazkowe opracowane na podstawie perraultowskich fabuł (zob. Renonciat 1992), i wydania pojedynczych baśni[174], i obszerne ilustrowane zbiory.

---

[171] Np. Walckenaer 1826. Zmodyfikowana praca Walckenaera znalazła się w wydaniu *Mémoires, contes, et autres œuvres* z 1842 roku. W 1849 roku ukazał się zbiór utworów Perraulta, w którym obecność przedmowy o pochodzeniu baśni zasygnalizowano już w tytule: *Nouveau recueil de contes de fées, précédé de l'Origine des contes de fées* (Nowy zbiór baśni, poprzedzony Pochodzeniem baśni).

[172] Zob. też rozdział 4.

[173] Wywody France'a, zawarte w *Dialogue sur les contes de fées*, cytowane są często zupełnie na serio, chociaż – przy całej swej egzaltacji i wyraźnym niedoborze umysłowej dyscypliny – mają wydźwięk ironiczny (Duggan 2009, 147; Zuber 1987, 39). Zob. też Gélinas (2021, 38).

[174] Jako przykład wymienić można trzy publikacje z 1853 roku, w tym dwie należące prawdopodobnie do serii wydawniczej: *La Petite Cendrillon, conte de Perrault*, *Livres illustrés pour les enfants. Petits contes, Barbe bleue* i *Livres illustrés pour les enfants. Petits contes, La Belle au bois dormant* (data.bnf.fr).



3. Frontyspis Henry'ego Emy'ego z *Contes des fées* Charles'a Perraulta (1867)

Peau d'Âne zawsze pojawiała się w nich jako prozatorska adaptacja. Często opuszczano wierszowane morały (jak np. w wydaniu z 1857 roku, pod znamiennym skądinąd tytułem „Historyjki naiwne i dziecięce")[175], a dodawano nowe, prozatorskie i bardziej dydaktyczne (Gélinas 2021, 35–36; Mainil 2016, 20–21). Odpowiednio dydaktyzowano także treść samych baśni, kładąc nacisk na mieszczańskie cnoty cierpliwości i posłuszeństwa (Aranda 2016).

Największą sławę zyskało niewątpliwie wydanie z 1867 roku, z rycinami Gustave'a Dorégo, które na stałe wpisały się we francuską recepcję baśni Perraulta. Edycja ta miała charakter luksusowy i bardziej przypominała artystyczny album niż książkę do osobistego użytku dzieci (Baladier 2010, 105–110). Niecałe dwadzieścia lat później Anatole France utyskiwał:

> kiedy dziś przedrukowuje się Perraulta, to robi się to tylko dla artystów i bibliofilów. Proszę spojrzeć choćby na wydania Perrina i Lemerre'a. Trafiają do bibliotek amatorów, w safianowych oprawach ze złoceniami.
> Natomiast ilustrowane katalogi aukcyjne książek dziecięcych kuszą przedstawieniami krabów, pająków, oprzędów gąsienic, urządzeń gazowych. Aż odechciewa się być dzieckiem. […] Koniec z pięknymi formami, szlachetnymi myślami, koniec ze sztuką, smakiem, czymkolwiek ludzkim. Same tylko reakcje chemiczne albo stany fizyczne (France 1885, 262).

W ten sposób France komentował tendencje pedagogiczne niechętne baśniom i rozbudzaniu fantazji, postulujące realizm i przekazywanie praktycznych umiejętności oraz solidnej wiedzy, przede wszystkim z dziedziny nauk ścisłych. Tendencje te dochodziły w pedagogice do głosu cyklicznie i ponownie przybrały na sile właśnie w latach osiemdziesiątych. Rychło jednak spotkały się ze sprzeciwem tych, którzy uważali kształtowanie wyobraźni za bardzo istotny element wychowania dziecka – ważniejszy może od przekazania suchej wiedzy (Mainil 2016, 17–18).

Skarga France'a na brak wydań Perraulta innych niż luksusowe jest nieco przesadzona, nie uwzględnia bowiem wydań broszurowych, które ukazywały się w zasadzie bez przerwy przez całe stulecie (choć nieraz traktowały pierwotny tekst baśni Perraulta bardzo swobodnie). Prawdą jest jednak, że na rynku mogło brakować produktu pośredniego między edycjami bibliofilskimi a popularnymi tanimi drukami. Nie zmienia to faktu, że baśnie Perraulta – nawet jeśli budziły czasem kontrowersje i były odrzucane lub przynajmniej modyfikowane przez niektórych edukatorów – miały

[175] *Les fées. Historiettes naïves et enfantines racontées par Claude Perrault* [*sic*].

w XIX-wiecznej francuskiej literaturze dla dzieci bardzo mocną pozycję, której nie sposób było zakwestionować. W XIX wieku Perrault był już dziecięcym klasykiem.

Podobną renomą cieszyły się niektóre z baśni d'Aulnoy, bardzo nieliczne, jeśli porównać je z całością jej twórczości. Większość utworów popadła w zapomnienie, podczas gdy do kanonu weszły *La Belle aux Cheveux d'or*, *L'Oiseau bleu*, *Le Nain jaune* i *La Chatte blanche*. Baśnie te były wznawiane niemal co roku, na ogół pojedynczo, często w formie jarmarcznych druków *Bibliothèque bleue*, w których tekst bywał swobodnie modyfikowany – według Charlotte Trinquet (2012, 86) takich wydań straganowych naliczono aż 150. Względnej popularności tekstów towarzyszyła przy tym niemal całkowita nieobecność pisarki w pracach krytycznych i historycznoliterackich (Böhm 2010). Dopiero pod koniec XIX wieku d'Aulnoy zaczęła być uznawana za pisarkę klasyczną i oryginalną, a jej utwory cieszyły się w epoce fin-de-siècle dużym zainteresowaniem (Alzati 2019).

Także utwory Fénelona miały we Francji liczne reedycje przez cały wiek XIX. Największą sławą cieszyły się oczywiście *Les Avantures de Télémaque*, które wciąż stanowiły punkt obowiązkowy w programie dziecięcych lektur. Wznawiano też jednak jego teksty pedagogiczne (*Traité sur l'éducation des filles*) i dewocyjne oraz, co najważniejsze, bajki i baśnie. W pierwszej ćwierci stulecia ukazywały się one przeważnie wraz z dialogami elizejskimi, wzorem edycji XVIII-wiecznych. Po 1825 roku wydawano je samodzielnie, przeważnie jako *Fables*, czasem jako *Contes*, nieraz z dodaniem informacji o diuku Burgundii jako ich pierwotnym odbiorcy. Przeglądając tytuły, można zauważyć, że w obiegu znajdowały się zarówno opatrzone przypisami wydania naukowe[176], jak i edycje przeznaczone do użytku szkolnego[177] lub rozrywki dzieci[178]. Baśnie Fénelona pojawiały się również w wieloautorskich antologiach[179].

Do 1865 roku nowe wydania ukazywały się średnio co dwa lata, czasem nawet częściej. Później nastąpiła krótka przerwa, jednak po 1875 roku bajki i baśnie Fénelona powróciły, czasem nawet pod postacią wierszowanych adaptacji. Sama liczba edycji ukazuje, jak ważną postacią dla XIX-wiecznej

[176] Np. *Fables de Fénelon. Nouvelle édition, classée dans un nouvel ordre avec les notes*, 1841.

[177] *Recueil de fables à l'usage des maisons d'éducation*, 1835; *Petites historiettes de Fénelon, pour le premier âge à l'usage des écoles primaires*, 1845.

[178] *Les Jolis petits contes de Fénelon*.

[179] *Le Magasin des fées*, 1836, 1838, 1845, 1862.

literatury dla dzieci pozostawał Fénelon i jak powszechnie musiały być znane jego stale wznawiane baśnie.

Jeśli chodzi o Leprince de Beaumont, to zarówno *Magasin des enfants*, jak i wybrane z niego baśnie były we Francji publikowane niemal co roku przez cały wiek XIX. Wydania odznaczały się na ogół wysokim poziomem edytorskim i często były bogato ilustrowane, co podtrzymywało ich atrakcyjność dla kolejnych pokoleń młodych czytelników.

Przeznaczona dla dzieci twórczość Leprince de Beaumont podlegała jednak przy tym przeróbkom i adaptacjom. Częściowo było to zgodne z życzeniem autorki, która w pierwotnej przedmowie zachęcała, by według własnego uznania dostosowywać magazyn do potrzeb młodych czytelników; szybko jednak doprowadziło to do spłycenia, a nawet całkowitego przeinaczenia idei przyświecającej książce. O ile edycje z początku stulecia przeważnie aktualizowały jedynie informacje geopolityczne, o tyle w połowie wieku pojawiły się wydania znacznie silniej ingerujące w pierwotny tekst, opracowane przez Eugénie Foa (1843), Ortaire'a Fourniera (1844) i J.-J. Lambert (1859). Pruderyjni wydawcy usuwali z tekstu Leprince de Beaumont niektóre wzmianki o złych rodzicach oraz wszelkie, najoględniejsze nawet aluzje do erotyki, a jednocześnie tworzyli ckliwy wizerunek autorki jako postaci bez skazy. Szczególnie edycja Lambert brutalnie upraszcza przyświecający autorce ideał wychowania intelektualnego, religijnego i moralnego, ograniczając się do banalnych, powierzchownych pouczeń i usuwając jakąkolwiek zachętę do samodzielnego rozumowania. Lata 1840–1860 można traktować jako swego rodzaju przesilenie w procesach dydaktyzacji i puryfikacji, po nim bowiem nastąpił powrót do podstawowych założeń pedagogicznego dzieła Leprince de Beaumont, o czym świadczyła edycja z aktualizacjami Louise Swanton Belloc z 1865 roku (Biancardi 2008c, 954–958; Miglio 2018, 111–126).

Ostatnie wydanie *Magasin des enfants* wyszło w 1883 roku, ale zarówno wcześniej, jak i później z dość dużą częstotliwością ukazywały się zbiory zaczerpniętych z niego baśni. Niezależnie od zmian, które nieraz fałszowały wizerunek Leprince de Beaumont i przesłanie jej tekstów, nie ulega wątpliwości, że przez cały wiek XIX jej nazwisko zajmowało poczesne miejsce we francuskim systemie literatury dla dzieci.

Lhéritier natomiast została zupełnie zapomniana; wydawano jedynie jej baśń *Adroite Princesse*, w dodatku mylnie przypisaną Perraultowi.

2.5. Baśnie XVII- i XVIII-wieczne w XX i XXI wieku

Pozycja Perraulta jako klasyka literatury dla dzieci w XX wieku pozostała niezachwiana, a jego baśnie miały kilkadziesiąt wydań rocznie. Publikowane czy to pojedynczo, czy to w zbiorach zawierających także teksty d'Aulnoy i Leprince de Beaumont, nieustannie znajdowały się w ofercie wielu różnych wydawców, a od końca lat dwudziestych coraz częściej ukazywały się w ramach serii wydawniczych. Z przyczyn ekonomicznych liczba wydań była niższa podczas wojen światowych czy kryzysu lat trzydziestych, nigdy jednak nie spadała do zera. Baśnie Perraulta stanowiły obowiązkowe doświadczenie czytelnicze młodych Francuzów (Bercegeay 2016).

Mimo powszechnej znajomości nazwiska autora teksty te były traktowane przeważnie przez dorosłych odbiorców niespecjalistycznych jako transkrypcje ludowej bajki magicznej. Taką perspektywę przyjmowano też często w skupionych na nich badaniach naukowych: jedną z ważniejszych prac powstałych w tym okresie była książka *Les Contes de Perrault et les recits parallèles. Leurs origines. (Coutumes primitives et liturgies populaires)* z 1923 roku, w której Pierre Saintyves zgodnie z zapowiedzią daną w tytule wywodził baśnie Perraulta z folklorystycznych obyczajów i obrzędów. Waloryzacja ludowości daje się dostrzec również w pracach zorientowanych bardziej literaturoznawczo i historycznie, takich jak książka Mary Elizabeth Storer (1928) – pierwsza rozprawa naukowa prezentująca całościowe spojrzenie na baśniową modę końca XVII wieku – oraz w artykułach Jeanne de Roche-Mazon z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych (1968).

Mimo przekonania o ludowości i odwieczności baśni sam tekst Perraulta pozostawał w wydaniach dla dzieci stosunkowo stabilny i niezmienny. Uwspółcześniano wprawdzie pisownię i słownictwo oraz usuwano końcowe morały, a czasem nawet dokonywano nieco głębszych zmian redakcyjnych (np. w edycji Pierre'a Ferona z 1902 roku znacznie zredukowano partie sugerujące uczucia erotyczne, nawet tak niewinne jak młynarczyk prowadzący za rękę królewnę). Mimo to udział swobodniejszych adaptacji w produkcji wydawniczej zwiększył się dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych, apogeum osiągając w roku 1936 – z 25 wydań, które się wówczas ukazały, 11 było adaptacjami (Bercegeay 2016).

Większym przemianom nie uległa także pozycja d'Aulnoy: największą popularnością wciąż cieszyły się te same baśnie co w XIX wieku. Natomiast długotrwała obecność *Le Magasin des enfants* Leprince de Beaumont we

francuskim systemie literatury dla dzieci dobiegła końca wraz z XIX wiekiem: po 1883 roku dydaktyczne dialogi Leprince de Beaumont przestały być wznawiane. Bardziej żywotne okazały się zamieszczone w nim baśnie, szczególnie zaś *La Belle et la Bête*. Najczęściej wydawana i adaptowana, a przy tym postrzegana jako transkrypcja bajki ludowej, podzieliła los baśni Perraulta. Często zresztą ukazywała się w zbiorach wspólnie z utworami pisarza, a także z garstką najpopularniejszych tekstów d'Aulnoy. Reszta twórczości Leprince de Beaumont nie uległa całkowitemu zapomnieniu: w zbiorze trojga baśniopisarzy wydanym przez Hachette w popularnej serii *Bibliothèque rose* oprócz *La Belle et la Bête* odnajdziemy także *Le Prince Chéri*, a np. edycja Laurensa z 1911 roku zawiera oprócz tych dwóch tekstów jeszcze *Le Prince Charmant*, *Le Prince au long nez* (= *Le Prince Désir*) i *Les Trois souhaits*. W porównaniu z *La Belle et la Bête* częstotliwość ich wydawania była jednak bardzo niewielka. Z pewnością nie dorównywały popularnością swojej słynnej krewniaczce.

Baśnie Perraulta, a w mniejszym stopniu także wybrane utwory Lhéritier, d'Aulnoy i Leprince de Beaumont pozostawały w drugiej połowie XX wieku niekwestionowaną klasyką literatury dla dzieci. Wydawano je bardzo często, zarówno pojedynczo, jak i w zbiorach, również wieloautorskich. Nierzadko dochodziło przy tym do mylnych atrybucji i uwspółcześniających ingerencji w tekst, szczególnie jeśli chodzi o słownictwo oraz końcowe morały. Znacznie mniej liczne i często równie wybiórcze były edycje przeznaczone dla dorosłych (Jasmin 2004, 118).

Taki stan rzeczy krytykował w 1968 roku Marc Soriano w pracy *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, zwracając uwagę na to, że mimo swej ogromnej popularności baśnie Perraulta są zaniedbywane przez krytykę i stanowią w zasadzie „tekst bez autora", a nawet – „tekst bez tekstu" (Soriano 1968, 13). Książka Soriana – szeroko zakrojona analiza, która łączyła perspektywę literaturoznawczą, folklorystyczną i psychoanalityczną – stanowiła kamień milowy w badaniach nad *contes de fées*. Swoje tezy na temat procesu powstawania zbioru *Histoires ou contes du temps passé* Soriano powtarzał jeszcze wielokrotnie (Perrault 1989; Soriano 1970).

Powojenny rozwój folklorystyki i skupienie badaczy na zbieraniu i katalogowaniu bajek ludowych (zob. w szczególności: Delarue, Ténèze 1957) pozwoliły dostrzec różnice dzielące je od baśni literackich. W świetle nowych ustaleń niemożliwe już było utrzymywanie, że baśnie Perraulta są wierną, a baśnie d'Aulnoy – nieco mniej wierną transkrypcją pradawnych opowieści ustnych. Dzięki temu zaczęły powstawać prace z jednej strony pogłębiające

wiedzę o ludowych bajkach magicznych (np. Verdier 1978), z drugiej zaś – rozpatrujące *contes de fées* jako teksty literackie, osadzone w konkretnym kontekście historycznym, kulturowym i społecznym. Analizy takie szczególnie licznie zaczęły się pojawiać od drugiej połowy lat siedemdziesiątych, kiedy też teksty XVII- i XVIII-wiecznych baśni stały się łatwiej dostępne dzięki przedrukowi antologii *Le Cabinet des fées* (1978). Największe zainteresowanie budziły nadal baśnie Perraulta (Escarpit 1985; Marin 1978; Morgan 1985), rzadziej zajmowano się twórczością d'Aulnoy (Tucker Mitchell 1978). Co najważniejsze, tworzono kolejne (po Storer 1928) prace przekrojowe, podejmujące refleksję nad całym gatunkiem i przyczynami jego żywiołowej, choć krótkotrwałej popularności na przełomie XVII i XVIII wieku (Barchilon 1975; Loskoutoff 1987; Robert 1981). Zaczęły funkcjonować także platformy międzynarodowej wymiany naukowej na temat francuskich baśni: w 1987 roku w Banff w Kanadzie odbył się kongres poświęcony m.in. twórczości Perraulta, a z inicjatywy Jacques'a Barchilona powstało czasopismo „Merveilles et contes", istniejące po dziś dzień[180].

To „odkrycie" baśni przez naukowców i krytyków zaowocowało we Francji już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych kilkoma wydaniami krytycznymi kierowanymi do czytelnika dorosłego. Miało jednak ograniczony wpływ na francuski system literatury dla dzieci. Wydawcy szli dalej sprawdzonymi ścieżkami, wydając popularne baśnie albo ich adaptacje z coraz to nowymi ilustracjami.

2.6. Podsumowanie

W niemal stuletniej historii francuskiej baśni literackiej wyróżnia się pierwszy okres jej powstania i niebywałej popularności, czyli ostatnia dekada XVII wieku. Czerpiąc z różnorodnych źródeł, zarówno ustnych, jak i literackich, ówcześni baśniopisarze i baśniopisarki swoją twórczością wpisywali się w nurt *littérature galante*, której główną zasadą było zapewniać godziwą przyjemność uprzywilejowanemu towarzystwu. Jednocześnie baśnie były wyrazem przekonań etycznych i przede wszystkim estetycznych, propagując wartości konwersacyjnej kultury salonowej, w dużej mierze zdominowanej

[180] Obecnie czasopismo funkcjonuje pod angielską nazwą „Marvels & Tales", a zakres poruszanych w nim tematów dalece wykracza poza baśń francuską czy nawet europejską.

przez kobiety, w opozycji do „męskiej" kultury uczonych, opartej na klasycznej erudycji i formalnej edukacji w kolegiach. Choć autorzy kierowali swoje utwory do czytelnika dorosłego, nieraz powoływali się na pierwotnego dziecięcego odbiorcę albo infantylizowali swoje teksty, czy to w celu rehabilitacji własnej twórczości jako moralnie użytecznej, czy to w celach ludycznych. Ta pierwsza tendencja charakterystyczna była dla Perraulta i Lhéritier, druga natomiast dla d'Aulnoy, lecz wszystkich autorów łączy żartobliwy ton i lekka, dowcipna ironia. W okresie tym pojawiły się jednak również pierwsze sygnały późniejszej baśni dydaktycznej dla dzieci, obecne w budującej twórczości Fénelona przeznaczonej dla młodego diuka Burgundii.

W wieku XVIII obok *conte de fées* zaistniały także baśń orientalna i powiastka moralna, wpływając na kształt nowo powstających tekstów. W ramach gatunku wykształciły się baśń parodystyczna i powiastka swawolna, podejmujące nieraz tematykę satyryczną. W opozycji do tego nurtu powstała baśń dydaktyczna, której główną przedstawicielką była Leprince de Beaumont. Inspirując się myślą pedagogiczną Fénelona, dokonała ona adaptacji baśniowego gatunku, tak by spełniał wymogi moralne i wychowawcze, które stawiała przed literaturą dla dzieci. *Conte de fées* przestała być rozrywką dorosłych z wyższych sfer i pod sztandarem dydaktyzmu przeszła do pokoju dziecinnego.

Rozdział 3

Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1743–1805. Oświeceniowy sceptycyzm i upodobanie do dydaktyzmu

3.1. Baśń w Polsce do końca XVIII wieku

3.1.1. Baśń staropolska

Wątki baśniowe były w literaturze polskiej obecne od dawna, choć – trzeba przyznać – niezbyt licznie. Badacze, którzy w literaturze staropolskiej poszukiwali prefiguracji wątków i motywów znanych z zapisanych i sklasyfikowanych później bajek ludowych, natrafili na znacznie więcej (względnie) realistycznych facecji i nowel niż utworów z pierwiastkiem magicznym (Kapełuś 1968).

Nieliczne wyjątki mogą zostać zaklasyfikowane jako pierwociny baśni jedynie przez badaczy, *ex post*. Z roku 1558 pochodzi epylion Krzysztofa Kobylińskiego (przez samego autora określany jako *fabella*), zatytułowany *Metamorphoseon parvuli et puellae liber unus* (Przeobrażenia chłopca i dziewczyny księga jedna) i realizujący wątek T 450 „Brat baranek"[181]. Około siedemdziesięciu lat później powstały *Historie ucieszne o zacnej królewnie ze wschodnich krajów Banialuce* Hieronima Morsztyna (T 400 „Mąż szuka utraconej żony"), które długo krążyły w odpisach, zanim w 1650 roku ukazały się drukiem. Do 1756 roku doczekały się ośmiu wydań. Znacznie krótszym utworem jest *Gadka Poetycka* Mateusza Ignacego Kuligowskiego (T 653 „Czterej bracia wyzwalają królewnę"), zawarta w sylwicznym zbiorze *Demokryt Śmieszny Albo Śmiech Demokryta Chrześcijańskiego z tego świata na trzy części życia ludzkiego wieku rozdzielony* z 1699 roku.

[181] Numeracja i nazwy typów w niniejszym rozdziale za: Krzyżanowski 1947/1962.

Wreszcie w roku 1746 w Nieświeżu wystawiony został siedmioaktowy dramat *Opatrzności Boskiej dzieło* Franciszki Urszuli Radziwiłłowej, który realizuje wątek T 709 „Dziewczyna w szklanej trumnie" (Kapełuś 1968; Krzyżanowski 1947; 1980b, 149; Kuligowski 1699, 120–121; Morsztyn 1750; Radziwiłłowa 1754/1961; Wróblewska 2018).

Jedyne, co łączy cztery wymienione tu utwory, to baśniowy antyrealizm i wierszowana forma. Długością różnią się znacznie: *Gadka Poetycka* Kuligowskiego ma zaledwie dwie strony, *Banialuka* Morsztyna liczy zaś dziesięć rozdziałów. Co więcej, każdy z autorów określa swój utwór innym terminem i praktycznie nigdy nie jest to ani „bajka", ani „baśń". Oba te wyrazy – przy czym drugi z nich stosowano rzadziej – mogły w XVII wieku oznaczać zarówno teksty literackie („baśnie apologiarskie", „bajki poetyckie", szczególnie o postaciach mitologicznych), jak i wszystko, co niezgodne z prawdą i niegodne uwagi: oszczerstwa, błahostki, nieakceptowane poglądy religijne, „baśni i plotki przeklęte" i „babskie bajki"[182]. Być może liczne negatywne konotacje powodowały, że terminy te nie były stosowane w baśniowych perytekstach, choć trudno o decydujące wnioski przy tak nielicznym korpusie.

Kobyliński nazywa swoje *Metamorphoseon* „fabellą". Spokrewniony z nim wyraz „fabuła" bywał – podobnie jak polska „bajka" – nie tylko nazwą gatunku literackiego, ale także synonimem „nieprawdopodobnego zmyślenia". W zakończeniu facecji *O pasterzu, co był plebanem*, czytamy na przykład:

> Coś ci na fabułę poszło, ale obacz stąd, że nie darmo ono mówią:
> Nie patrz na to, że płaszcz ubogi;
> Może tam być czasem rozum drogi (za: Kapełuś 1968, 75).

Opowieść o Banialuce jest natomiast „historią", którym to słowem nazywano w XVII-wiecznej Polsce wszystkie miłosne utwory fabularne (Sinko 1968, 47). W przypadku tekstu Kuligowskiego mamy do czynienia z „gadką", czyli zagadką: w otwartym zakończeniu to czytelnik ma rozstrzygnąć, któremu z uzdolnionych braci należy się uratowana wspólnym wysiłkiem królewna. W dodatku jest to gadka „poetycka", być może dlatego, że – w przeciwieństwie do trzech pozostałych „gadek" w *Demokrycie* – ta jako jedyna opowiada dłuższą historię.

Inaczej niż Basile i niektórzy autorzy francuscy, żaden z polskich pisarzy nie powołuje się na tradycję ustną. W polskich (pra)baśniach nie pojawia się

---

[182] Zob. *Elektroniczny słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku* i *Elektroniczny korpus tekstów polskich z XVII i XVIII w. (do 1772 r.)* (korba.edu.pl).

figura starej bajarki z ludu, prządki lub piastunki. Można tłumaczyć to bardziej rustykalnym charakterem kultury polskiej, w której podziały między szlachtą, mieszczaństwem a chłopstwem wykształciły się stosunkowo późno i nie były tak głębokie jak na zachodzie Europy (Wojtowicz 2010, 46, 71). Polski barok prowincjonalny – a właśnie w tym nurcie powstała większość omawianych tekstów – można rozpatrywać jako kulturę oralną, w której pismo (ale też obraz) odgrywało przede wszystkim rolę *support de mémoire*, wspomagając każdorazową realizację tekstu w akcie bezpośredniej komunikacji. Dotyczyło to nie tylko ludności chłopskiej czy plebsu miejskiego, ale także żyjącej na prowincji arystokracji, i to tak znacznej jak księżna Radziwiłłowa, której dramat *Opatrzności Boskiej dzieło* pod względem struktury wykazuje właśnie cechy wytworu kultury oralnej (Prejs 2009). Wydaje się zatem, że w ówczesnej polskiej świadomości „lud" w ogóle nie zaistniał jeszcze jako odrębna i odmienna kategoria, na którą pisarze mogliby spoglądać „z zewnątrz", jak to uczynił chociażby Perrault[183]. Wątki baśniowe w literaturze polskiej nie były kojarzone z ludem, bo i samo pojęcie „lud" było jeszcze mgliste.

Znacznie wyraźniejsze są w omawianych tekstach nawiązania do kultury literackiej. Kobyliński stylizuje swój utwór na *Przemiany* Owidiusza i sięga wprost do imaginarium antycznego, wspominając o Kirke. Na tę samą postać powołuje się Kuligowski. Natomiast w dramacie Radziwiłłowej imiona postaci zdradzają wpływy XVII-wiecznych francuskich romansów orientalno-pastoralnych (Tigranes, Talestris, Antiochus) oraz sztuk Molière'a (Elwira, Kleon)[184].

Nie akcentowano również – ani nawet nie wspominano – figury dziecka jako prototypowego odbiorcy baśniowych opowieści. Myśl ta nie pojawia się nawet w dramacie Radziwiłłowej, mimo że w tym przypadku można mówić o dzieciach jako rzeczywistych odbiorcach utworu, a także jego współtwórcach. Gdy bowiem sztukę wystawiono na nieświeskim zamku, dwie główne role (nikczemnej królowej i prześladowanej królewny) zagrały córki pisarki: ośmioletnia Teofila (1738–1807) i sześcioletnia Karolina (1740–1789)[185].

---

[183] Zob. pkt 2.1.3.1.

[184] Radziwiłłowa znała dobrze jego sztuki, a nawet tłumaczyła je na polski (Krzyżanowski 1961, 12).

[185] Obydwie zagrały również w wystawionej cztery lata później *Tragedii pod tytułem Złoto w ogniu*, opartej na *Historii o Przemysławie książęciu oświęcimskim i o Cecylii, małżonce jego dziwnej stateczności*, która mieści się w tym samym zbiorze co wspomniana wyżej *Historia o Banialuce*. *Złoto w ogniu* i *Historia o Przemysławie* realizują wątek znany jako „Gryzelda", obecny w literaturze „wysokiej" (*Dekameron* Giovanniego Boccaccia) i straganowej (liczne

Trudno powiedzieć, czy młody wiek głównych aktorek wpłynął na wybór baśniowego tematu. Należy jednak zaznaczyć, że praktyka wystawiania dramatów księżnej na nieświeskim dworze była rozrywką całego tamtejszego towarzystwa, do którego dziewczynki były, jak się wydaje, włączane jako pełnoprawne uczestniczki.

Wydany w 1754 roku tom *Komedie i tragedie*, w którym oprócz innych dramatów Radziwiłłowej znajduje się *Opatrzności Boskiej dzieło*, dedykowany jest obu dziewczętom, wówczas już nieco starszym: Teofila miała lat szesnaście, Karolina czternaście. W rozwlekłej dedykacji Jakub Pobóg Fryczyński, gorliwy uczestnik nieświeskich przedsięwzięć teatralnych, nie wspomina jednak o młodym wieku adresatek. Zamiast tego oddaje czołobitne hołdy „Jaśnie Wielmożnym Księżniczkom Dobrodziejkom" jako potomkiniom znakomitego rodu Radziwiłłów. Podobnie jak „lud", „dziecko" nie stanowi więc jeszcze odrębnej i odmiennej kategorii odbiorców.

3.1.2. Poglądy na baśń w oświeceniu

Dopiero w oświeceniu, na które datuje się początki literatury dla dzieci, pojawiają się w Polsce pierwsze wypowiedzi kojarzące baśń z jednej strony z ludem, z drugiej zaś z odbiorcą dziecięcym. Zmiany zachodziły jednak powoli, a wyrazy „bajka" i „baśń" nadal miały desygnaty inne niż w dzisiejszej polszczyźnie.

Jan Stanisław Jabłonowski (1669–1731), choć uważany za pioniera oświecenia w Polsce, w swojej przedmowie do wierszowanego przekładu *Les Aventures de Télémaque* wyrażał poglądy należące jeszcze w dużej mierze do epoki poprzedniej.

> Nie wstydzę się – mówi Jabłonowski – na starość bajki pisać. I lubo to temu wiekowi często *Puerilia* przypisują, i w rozumach wystarzałych *Tristisque Senectus* w bajkach rozerwania szukać zwykła, ja się spodziewam, że nagany ani cenzury mieć nie będę z takiej, która nie tylko jako owego Poety: *Et partem veri Fabula semper habet*, ale która cała jest prawdą. […] Pójdźmy do źródła Przedwiecznej Prawdy; a obaczymy, że Chrystus *in Parabolis locutus*. […] I gdym się nie raz z sobą biedził, jako to być mogło! Żeby w owym słońcu prawdy nieskazitelnej, Chrystusie, i w uściech jego, by najmniejsze podobieństwo rzeczy niebyłej odezwało się! jako to w tych Parabolach!

---

popularne druki, którymi inspirował się chociażby Charles Perrault – zob. rozdział 2), a także w obiegu ustnym (ATU 887). Warto dodać, że *Złoto w ogniu* wystawiono specjalnie na dziesiąte urodziny młodszej z córek Radziwiłłowej.

> Inszej nie znalazłem racji, tylko że skazitelna natura nasza, i jadem nieprawdy zarażona, *Omnis homo mendax*, inaczejby gorzkości prawdy i nauki naturze się sprzeciwiającej nie przyjęła, tylko w postaci i w podobieństwie nieprawdy. I że z nami, *modicae fidei*, jako się Chrystus nie raz skarżył, postępować musiał jak aptekarz, co pigułki złoci. Już tedy mądre i moralnej nauki pełne powieści *authoritatem* od samego Chrystusa mają. Dopieroż, kiedy do pogańskiej starożytności przyjdziemy! Cała ich Teologia na Bajce, jako nasza na Biblii i Ewangelii stała. […] Ale pójść znowu do ich Mitologii, to jest komentarzów i tłumaczenia bajek, wszystkę naukę cnoty i u dobrych obyczajów wyczerpniesz (Jabłonowski 1726, b.n.s.).

Uwagę zwraca tu bardzo szerokie rozumienie „bajki", która dla Jabłonowskiego oznacza i czerpiącą z imaginarium antycznego powieść Fénelona, i starożytną mitologię, i nawet ewangeliczne przypowieści, pozbawione wszak elementów magicznych. Ta obszerna kategoria mieści więc wszelkie zmyślenia, nawet względnie realistyczne. Tak rozległą definicję „bajki" spotykamy jeszcze czterdzieści lat później w „Monitorze", jednym z najważniejszych czasopism ery oświecenia. W rzekomej relacji pewnego Chińczyka z pobytu w Polsce, prawdopodobnie autorstwa księcia Adama Czartoryskiego (Aleksandrowska 1976a, XXV), znaleźć można lakoniczne stwierdzenie: „Dzieje bajeczne są książki, ktore młódź z pożytkiem czytać może, przeto iż w nich i cnoty nader wdzięcznymi, i występki wielce obrzydliwymi są odmalowane, jako to Telemak, Pamela i inne" („Monitor" 1765 [62], 478). Do kategorii „bajecznej" włączone zostają więc nie tylko *Przypadki Telemaka*, ale także pozbawiona jakichkolwiek elementów fantastycznych powieść Samuela Richardsona *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740)[186]. Takie rozumienie „bajki" zbliża ją do romansu.

Warto zwrócić uwagę na specyficzne odniesienia do dzieciństwa, jakie pojawiają się w przedmowie Jabłonowskiego oraz w „Monitorze". Pisarz czasów saskich używa wyrazu *puerilia*, chodzi mu jednak nie tyle o dzieci jako takie, lecz raczej o „wtórne zdziecinnienie" związane z podeszłym wiekiem tłumacza, które mogłoby wzbudzić lekceważenie ewentualnych czytelników. Nie dziecięctwo zatem kojarzy się z „bajką", lecz dziecinność, a wraz z nią głupota i trywialność. Jabłonowski zaraz jednak wysuwa nie nowy bynajmniej argument: oto zmyślona fikcja nie tylko kryje w sobie ziarno prawdy, lecz cała jest prawdą. Na poparcie swojej tezy tłumacz wzywa najwyższe autorytety: przypowieści ewangeliczne oraz interpretowane alegorycznie mity starożytnych Greków i Rzymian. Wartość „bajkowej" książki o Telemaku

[186] W Polsce *Pamela*, podobnie jak inne powieści Richardsona, znana była głównie z przekładów francuskich (Sinko 1968, 143, 167).

wspiera się zatem mocno na dwóch najważniejszych filarach kultury europejskiej: Biblii i dziedzictwie antycznym.

Pojawia się również argument o konieczności przyozdabiania prawdy – „złocenia pigułek". Inaczej jednak niż u Perraulta i Lhéritier, adresatem tych ułatwiających przyswojenie prawdy zabiegów nie jest niedojrzałe dziecko, ale każdy człowiek, z natury ułomny: *omnis homo mendax*. Mimo wzmianki o *puerilia* potencjalny młody odbiorca u Jabłonowskiego w zasadzie nie istnieje. Przedmowa wydaje się kierować przekład do każdego, bo w obliczu prawdy każdy potrzebuje „bajki"[187].

Cytowany wyżej fragment z „Monitora" prezentuje już nieco inne podejście. Tym razem „młódź" zostaje wymieniona jako rzeczywisty odbiorca dzieł literackich, które wprawdzie nie są przeznaczone wyłącznie dla niego, ale mogą przynieść mu pożytek dzięki wyraziście odmalowanym postawom moralnym i jasnej wymowie dydaktycznej.

Przyglądając się innym oświeceniowym wzmiankom o bajkach i baśniach, należy odnotować nadzwyczajną popularność klasycystycznej bajki ezopowej. Wartościowane pozytywnie bajki-apologi gościły również na łamach „Monitora", poza tym jednak pojęcia „bajka" i „baśń" pojawiały się w tym czasopiśmie w kontekście jednoznacznie negatywnym.

> Pozór bawienia przyczyną jest zwyczajną powiedania bajek dzieckom; te, jak gdyby nie były powabne, kiedy nie straszne, przerażają wskroś serca bojaźnią, i zamiast moralnego pożytku lub korzystnej zabawy zostawują wieczne ślady niespokojności i zastraszenia. […] Najpierwej wstręt od złego słyszy dziecko w przegrożkach: wilka, że je zje, draba, że zabije, czarownicy, że weźmie, upiera, że zadusi. […] Wiele mógł ściągnąć fizycznych defektów stan tak gwałtowny, wzburzający krew, natężający myśl, rozszerzający imaginację; nie trzeba lekarskiej dysertacji, ledwie się dom taki znajdzie, w którym by skutków tak złego zwyczaju doświadczenie nie nauczyło.

---

[187] Również przedmowa do drugiego, prozatorskiego przekładu Michała Abrahama Trotza z 1750 roku pozbawiona jest jakichkolwiek wzmianek o dziecięcym czytelniku. Tłumaczenie dedykowane jest dwudziestoszścioletniej Marii Antoninie Wittelsbach, która trzy lata wcześniej wyszła za księcia Fryderyka Krystiana Wettyna, syna Augusta III Sasa. Po zwyczajowej pochwalnej dedykacji we wstępie „Do łaskawego Czytelnika" Trotz uzasadnia decyzję o tłumaczeniu książki jej niebywałą popularnością w całej Europie oraz nadmierną swobodą poprzedniego, wierszowanego przekładu Jabłonowskiego. Wreszcie następuje „Aprobacja" Louisa de Sacy, wedle której *Przypadki Telemaka* są pożyteczną, pouczającą i przyjemną lekturą dla **każdego** czytelnika: „Każdy się z Telemakiem nauczy, jak religię w dobrym i przeciwnym powodzeniu nieprzestępnie zachować trzeba, jak ojca i ojczyznę kochać mamy i jaka powinność króla, obywatela, przyjaciela, ba i niewolnika, kiedy by tego zawistne chciały wyroki. […] Kiedy Mentor peroruje, każdemu się podoba, zawsze ujmuje, porusza i ludzkie sobie zniewala serca" (Fénelon 1699/1750, b.p.).

> Dopieroż w wzmagającym się wieku co zaczęły pogróżki wilka, dziada, kończą strachy i aparycje. Proste niewiasty przeciągłym i niepamiętnym powiadaniem tysiącami powieści takowych zachowują, i że to co umysł przeraża, bardziej słuchającego ciekawość ostrzy i atencję natęża, im większą chęć słuchania strachów w dzieciach widzą, tym obszerniej się z nimi rozciągają. Umysł młody snadny do pojęcia, trwały do pamiętania, tak głęboko w siebie takowe straszliwe postaci wpaja; iż rzadki taki, który by mamek i piastunek baśni w najdojrzalszym wieku nie pamiętał […]. […] znajdziem odważnych w boju, nie mogących usiedzieć bez drugiego, niedbających na śmierć, a unikających ciemnego kąta („Monitor" 1765 [13], 102–104)[188].

We fragmencie tym pojawia się znany z XVII-wiecznej Francji obraz kobiety z ludu zabawiającej dzieci, jest on jednak jednoznacznie negatywny. „Baśnie mamek i piastunek" obejmują dwie kategorie opowieści: bajki-ostrzeganki i historie o duchach. Jak wynika z badań folklorystycznych, bajka-ostrzeganka w ludowym obiegu ustnym była rzeczywiście jedynym rodzajem bajki ludowej przeznaczonym dla młodego odbiorcy, a jej funkcją było nakłonienie go do posłuszeństwa (Kapełuś 1989, 23). Środkiem wiodącym do tego celu miał być strach – ta sama emocja, którą budziły historie o duchach, według „Monitora" opowiadane dzieciom nieco starszym. Autor artykułu nie przypisuje jednak „prostym niewiastom" motywacji dyscyplinującej ani wychowawczej (nawet źle pojętej), chcą one po prostu zabawić podopiecznych, których uwagę najbardziej przykuwają właśnie opowieści nastawione na budzenie lęku. Praktykę opowiadania dzieciom strasznych historii potwierdza przedmowa do *Wieczorów badeńskich* Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, który stwierdza:

> Przed laty mamki i piastunki straszyły dzieci diabłami. Dziś diabli służą za lalki, którymi się i starzy bawią; dziś też nie mamki i piastunki o nich plotą, ale księgi piszą. Ksiąg takich pełne kramy na jarmarkach lipskich: szczególnie ich brak naszej ubogiej literaturze (Ossoliński 1852, 1)[189].

Zastanawia natomiast fakt, że w ówczesnym dyskursie nie ma wzmianek o obecności typowych bajek magicznych w repertuarze piastunek.

---

[188] Autorstwo tego artykułu przypisywano Ignacemu Krasickiemu, jednak według nowszych ustaleń Elżbiety Aleksandrowskiej (1999, 156) jest to niepewne. Równie dobrze tekst mógł wyjść spod pióra Czartoryskiego, szczególnie zainteresowanego edukacją.

[189] Utwory Ossolińskiego, choć wydane drukiem ćwierć wieku po śmierci autora, powstały pod koniec XVIII wieku i stanowią odosobniony w oświeceniu przypadek wykorzystania w literaturze obiegowych wątków bajkowych. Zostały one jednak potraktowane z ironicznym dystansem i zacięciem racjonalizatorskim: upiory w „powieściach" Ossolińskiego to często efekt złudzenia lub oszustwa.

Ani dyscyplinowanie za pomocą strachu przed nierzeczywistymi zagrożeniami, ani horrorowa rozrywka nie mieściły się oczywiście w pedagogice oświeceniowej, czerpiącej z poglądów Locke'a i Rousseau. Akcentując wrażliwość umysłu dziecka, autor „Monitora" z 1765 roku zwraca uwagę na szkodliwe owoce, jakie praktyki te wydają w ludziach dojrzałych, nadal nękanych przez irracjonalne lęki. Dziecko to przyszły dorosły członek społeczeństwa, a zatem w jego własnym interesie i w interesie ogółu jest wychowywać go na rozumnego, oświeconego człowieka – z tym postulatem zaś kłóci się sama istota opowiadanych przez plebejuszki bajek-ostrzeganek.

Tego rodzaju krytyka miała rzecz jasna swoje źródła i odpowiedniki na Zachodzie. W *Magazynie dziecinnym* Leprince de Beaumont, wydanym po polsku trzy lata po artykule w „Monitorze", guwernantka opowiada nie tylko baśnie, ale też dwie anegdoty, które mają udowodnić, że – wbrew historiom powtarzanym z lubością przez nianie – duchy nie istnieją.

> Prawda, iż Bóg, gdyby chciał, mógłby wskrzesić umarłych […], albo jakie do nich podobne obrazy, ale i to nie mniej pewna, że Bóg nigdy cudów bez przyczyn arcysprawiedliwych nie czyni i że wiele w tej mierze historii jest bajecznych [*fables*]. […] Kto odrobinę przyłoży uwagi, bajkom tym [*histoires*] wiary nigdy nie da. Rozumiecież Wc. Panny, że Bóg, który jest mądrością i dobrocią istotną, chce cuda czynić szczególnie na udręczenie ludzi? Mniemacie, że pozwala duszy powrócić na świat, aby na złość inszym czyniła, ściągała kołdrę z śpiącego, nie dała spać i tysiąc innych rzeczy śmiechu godnych czyniła? […] Rozumiem, iż nieszczęście jakoby dla mnie umyślnie najgłupsze w świecie sługi zbierało. W roku tedy szóstym umiałam więcej niżeli pięćset o tych strachach przykładów, którym jak Ewangelii wierzyłam, co mnie też tak bojaźliwą uczyniło, żem się cienia własnego lękała; ale poczynając do rozumu przychodzić, postanowiłam uleczyć się z tej niemocy (Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/IV, 81–86).

W odniesieniu do historii o duchach guwernantka – *alter ego* autorki – ani razu nie używa nazwy *conte*, która jest zarezerwowana dla opowiadanych przez nią dydaktycznych powiastek o podopiecznych dobrych wróżek. Również polski tłumacz różnicuje „bajki" o strachach, wymyślane przez niemądre piastunki, oraz „przypowieści", które Jejmość Pani Bona opowiada uczennicom. Przypowieści-*contes* – poza wychowawczym przesłaniem – charakteryzuje jawna fikcyjność, podkreślona przez guwernantkę na samym początku *Magazynu*[190]. Niebezpieczeństwo bajek o duchach,

[190] „[K]iedy się zaś przestrzega, że to są przypowieści, nie chce się nikogo oszukać" (Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 13).

jakie opowiadają piastunki, polega na tym, że słuchający naprawdę może w nie uwierzyć.

Autor artykułu w „Monitorze" podejmuje ten sam wątek, a jego rozważania mają niewątpliwie wspólne źródło z uwagami Leprince de Beaumont:

> Nauczyło doświadczenie, iż z oświeconym wiekiem strachy nikną; już domy nasze duchów mieszkalnych mało mają; już się po rozwalinach złe nie tłucze, czarownice nie zatrudniają sądów, o upierach ledwo gdzie słychać, chyba na Rusi, z tym wszystkim nie jest tak wykorzeniona zaraza, żeby lekarstwa nie miała potrzebować. […] Daleki jestem od tego, żebym nie miał przyznawać prawdziwych aparycji, nie czytałbym pisma, żebym je znosił. Moc Najwyższego, która w martwe ciała ducha mogła wrócić, tym dzielniej z miejsca na miejsce przenieść i oczom zmyślnym pokazać może. Z tego jednak, że Bóg te cuda czynił i czynić może, wnosić, że je często i wszędzie działa, nie jest ani dobrego filozofa, ani doskonałego chrześcijanina konsekwencja („Monitor" 1765 [13], 106–107).

Krytyka „baśni piastunek" wpisuje się tu w szerszy kontekst oświeceniowej walki z zabobonami. Straszne historie są niebezpieczne dla dzieci – przyszłych dorosłych – przede wszystkim dlatego, że mogą zostać uznane za prawdziwe, najlepiej więc wyrugować je z procesu wychowania całkowicie. W „przestrogach dla ludu wiejskiej kondycji" Czartoryski zalecał: „O strachach, gusłach, nawet i cudach, które od Kościoła świętego nie są aprobowane, niech [dzieci] nigdy nie słyszą" (Mrozowska 1973, 149).

Z przesądami walczono z tym większym zacięciem, że panowały one nie tylko wśród chłopów, ale i w warstwach szlacheckich. Przykładem wymierzonej w te środowiska krytyki jest numer „Monitora" z 1773 roku. Zawiera on rzekomy list od „Symplicyana Staruszkiewicza", przedstawiciela zacofanej szlachty prowincjonalnej, który broni takich polskich tradycji jak wiara w upiory (i wypływająca z niej konieczność profanowania zwłok podejrzanych o wampiryzm). „Bardzo wielka liczba teraźniejszych Polaków […] trzymają, że upiorów nie ma, że bytność ich między babskie bajki i straszydła dziecinne poczytana być powinna" – skarży się „Staruszkiewicz" („Monitor" 1773 [23], 178). Nieprawdziwe zmyślenia zostają raz jeszcze skojarzone z prostymi kobietami i małymi dziećmi, a fakt, że rzekomy nadawca listu jest przywiązany do wierzeń przypisanych tym dwóm lekceważonym grupom, w sposób oczywisty go kompromituje. Drwiąc z uosobionej przez niego postawy, „Monitor" wyrzuca „babskie bajki" i „dziecinne straszydła" poza zakres zainteresowań rozumnego człowieka.

Widząc w fantastycznych opowieściach żywe zagrożenie dla zdrowia tkanki społecznej, polskie oświecenie nie mogło potraktować ich jako źródła

nieszkodliwej (a co dopiero pożytecznej) rozrywki. Zdaniem Sermaina (2005, 70, 86) ludyczne wykorzystanie wątków baśniowych w *contes de fées* pod koniec XVII wieku było możliwe m.in. dlatego, że wcześniej przesądy i pogańskie wierzenia zostały już wykpione przez autorów takich jak Fontenelle (*Histoire des oracles*, 1686). W polskim oświeceniu, jak się wydaje, czas wykpiwania jeszcze się nie skończył.

Oprócz troski o wychowanie ludzi racjonalnych oraz o uwolnienie społeczeństwa od przesądów w „Monitorze" pojawia się jeszcze jeden wątek związany z „baśniami piastunek", a mianowicie dbałość o fizyczny dobrobyt dziecka. W cytowanym tekście z 1765 roku został zaledwie zasugerowany („Wiele mógł ściągnąć fizycznych defektów stan tak gwałtowny"). W znacznie bardziej rozwiniętej i emocjonalnej postaci występuje on w tekście *O wychowaniu dzieci* z 1770 roku:

> Bajeczne powieści o samojednikach, o wilkołkach i tym podobnych dziworodach równie dziecięcia ciału, jako i umysłowi szkodzą, każąc w nich prawe rzeczy wyobrażenia; takowe baśnie sny sprowadzają straszne, a zatym i wzruszenia gwałtownego bywają przyczyną, które cały skład żył suchych poruszą z gruntu i konwulsje, do których już i tak skłonni, łatwo sprowadzić mogą. Drżenie w członkach, choroby wielkie, są okropne skutki, które z bydlęcej prawie mamek, piastunek i swych domowników prostoty odbierają pospolicie dziatki („Monitor" 1770 [22], 74–75)[191].

Służące, które cechuje „bydlęca prawie prostota", nie tylko przyczyniają się do rozprzestrzeniania przesądów i psują charakter przyszłych dorosłych, ale także niszczą zdrowie wrażliwych z natury dzieci – wszak, jak czytamy nieco wyżej, „nerwy w powszechności, czyli żyły suche, u dzieci małych łacno być naruszone mogą z przyczyny obszerności znacznej mózgu względem reszty ciała" („Monitor" 1770 [22], 74). Trudno się oprzeć wrażeniu, że przestrzegając przed bajkami o straszydłach, autor tworzy własną, popartą argumentami naukowymi „metabajkę-ostrzegankę", w roli złego wilka obsadzając „powieści o wilkołkach".

[191] Autorem artykułu był wydawca czasopisma Wawrzyniec Mitzler de Kolof (Aleksandrowska 1980, 201).

3.2. Przekłady d'Aulnoy, Rousseau, Paradis de Moncrifa i innych – rozrywka i dydaktyzm dla dorosłych

Osąd ludzi oświecenia, tak surowy wobec ustnych „baśni piastunek", nie był wcale łaskawszy dla francuskich baśni literackich. Wiadomo jednak, że sądy oficjalnej krytyki i rzeczywiste upodobania czytelników nie zawsze się ze sobą pokrywają. Wprawdzie *conte de fées* odniosła w Polsce znacznie mniejszy sukces niż baśnie i powiastki orientalne, które były przekładane i naśladowane np. przez Ignacego Krasickiego (Reychman 1964; Rudnicka 1998; Sinko 1968, 237–241; 1982, 60–97), ale w ówczesnych katalogach księgarskich, aukcyjnych i bibliotecznych nie brakuje zarówno oryginałów francuskich baśni z okresu „pierwszej mody", jak i tekstów późniejszych, w tym również swawolnych. Ograniczymy się tu jedynie do kilku przykładów. Oto w katalogu aukcyjnym Wawrzyńca Mitzlera de Kolof z 1760 roku znajdziemy trzy wydania baśni d'Aulnoy oraz po jednym wydaniu baśni Perraulta, Fénelona (wraz z dialogami zmarłych) i Lhéritier (*La tour ténébreuse et les jours lumineux*), a oprócz tego *Les illustres fées* de Mailly'ego, *La tyrannie des fées détruite* d'Auneil, anonimowy *Le gage touché*, *La Comtesse de Mortane* Durand, *Le Prince des Aigues marines* Levesque i trzy baśnie swawolne, z tego dwie Crébillona: *Le Canapé couleur de feu*, *Le Sopha* i *L'écumoire*. Tę ostatnią notuje również katalog biblioteki Józefa Ossolińskiego (1803). Tam też pojawia się ponownie *Le gage touché*, a oprócz tego *Acajou et Zirphile* Duclosa, *Les journées amusantes* de Gomez i nawet francuskie tłumaczenie baśni Straparoli. Z kolei w katalogu księgarskim Michała Grölla z 1761 roku wymieniono dwujęzyczne, francusko-niemieckie wydanie baśni Perraulta. Krakowski księgarz Ignacy Grebel w 1791 roku reklamował dwa wydania tego autora pod różnymi tytułami. Również Wincenty Potocki miał w swoich zbiorach baśnie de La Force, d'Aulnoy, d'Auneuil i Crébillona, a także powieści Durand i d'Aulnoy, do których włączone są baśnie. *Contes de fées* były zatem znane i czytane jako literatura rozrywkowa przez dorosłych znających francuski. Domniemywać można, że więcej było wśród nich kobiet, które częściej uczyły się tego języka i interesowały się francuską literaturą powieściową (Warda-Radys 2016, 164–165). Do tej ostatniej właśnie zaliczano baśnie: w katalogach wymieniano je zawsze w dziale „Romans".

Dodatkowo można wysunąć hipotezę, że baśnie francuskie mogły przenikać na ziemie polskie za pośrednictwem przekładów niemieckich: utwory

Perraulta przełożono dwukrotnie w roku 1790, a d'Aulnoy – w latach 1790–1796 (Grätz 1988)[192].

Przez jakiś czas jedyną *conte de fées* dostępną w języku polskim była ta włączona do powieści d'Aulnoy, której przekład autorstwa Józefa Jana Nepomucena Raczyńskiego ukazał się dwukrotnie: w latach 1743 i 1756. Sukces, o którym świadczy powtórne wydanie, nie przyniósł jednak chwały nazwisku autorki, tłumaczenie bowiem go nie podaje. Więcej nawet, tytuł głosi, że jest to *Historia angielska politico-moralis, Hippolita millorta z Duglas z Julią córką hrabi z Warwiku awantury przyjaźni opisująca, z angielskiego języka na francuski, z francuskiego na polski przetłumaczona*. Zwiedziony prawdopodobnie miejscem akcji, Raczyński wymazał zatem nie tylko nazwisko autorki (którego mógł nie znać, skoro ona sama podpisywała swoje utwory „Madame D***"), lecz nawet jej narodowość.

Włączona do powieści baśń, określona jako „fabuła", dość prędko doczekała się oddźwięku w literaturze polskiej. Już w 1752 roku ukazał się inspirowany nią poemat Elżbiety Drużbackiej[193] *Fabuła o książęciu Adolfie, dziedzicu Roksolanii, którego czas przez lat trzysta szukając, znaleźć nie mógł; przypadkiem powracając z Wyspy Szczęśliwości od tegoż czasu złapany, śmierci prawu zadosyć uczynić musiał, które dla wszystkich najdłużej żyjących ludzi postanowione*. Drużbacka mogła wprawdzie znać język francuski, jednak takie zbieżności jak nazwanie bohaterki „boginią" (w oryginale *princesse Félicité*) oraz uczynienie bohatera władcą Roksolanii zamiast *Russie*, bardziej prozaicznej dla polskiego ucha, każą podejrzewać, że opierała się właśnie na przekładzie Raczyńskiego.

Fabuła poematu Drużbackiej nieznacznie tylko odbiega od *Île de la Félicité* d'Aulnoy, różni się jednak od swego hipotekstu atmosferą i wymową. Drużbacka amplifikowała pouczenia moralne i wyłożyła je już w tytule utworu, a żartobliwy, lekko ironiczny ton d'Aulnoy zastąpiła własnym humorem, bardziej dosadnym, a nawet rubasznym. Przykładem może być scena, w której Adolf ukrywa się pod peleryną-niewidką w koszu pełnym kwiatów i tym sposobem ma zostać niepostrzeżenie wciągnięty przez okno

[192] Za informację dziękuję prof. Ryszardowi Waksmundowi.

[193] Elżbieta Drużbacka (ok. 1695–1765), z domu Kowalska, skarbnikowa żydaczewska. Przebywając na dworach magnackich, zdobyła znajomość mitologii, literatury i języka francuskiego. Autorka wierszy lirycznych, satyrycznych i sielankowych, a także romansowych poematów epickich. Część jej twórczości opublikował w 1752 roku Józef Andrzej Załuski. Pod koniec życia osiadła przy klasztorze Benedyktynek w Tarnowie. Zob. Borowy 1939/1946.

do komnat księżniczki. Francuska autorka z przekąsem zauważa, że peleryna musiała widocznie uczynić Adolfa nie tylko niewidzialnym, ale i nieważkim; u Drużbackiej przeciwnie, ciężar bohatera jest jak najbardziej wyczuwalny dla dźwigającej kosz nimfy, która narzeka, że ogrodniczka dla żartu nakładła między kwiaty kamieni. Metafikcjonalny dystans d'Aulnoy, szczególnie charakterystyczny dla tej pisarki, ale również dla innych autorów *contes de fées*, zostaje tu zastąpiony przez mniej samoświadome czerpanie przyjemności z samej przygody.

Niewielka cząstka powieściowej i baśniowej twórczości d'Aulnoy, choć oderwana od nazwiska autorki, znalazła zatem uznanie u polskich czytelników, tych samych zapewne, którzy gustowali w *Banialuce* i innych romansach epoki saskiej. Marek Prejs (2009, 99) podejrzewał wpływ d'Aulnoy również we wspomnianym już baśniowym dramacie Franciszki Radziwiłłowej, jest to jednak trop bardzo wątpliwy, ponieważ *Opatrzności Boskiej dzieło* realizuje wątek zupełnie nieobecny w twórczości francuskiej autorki i w ogóle we francuskiej baśni literackiej XVII wieku.

Względny sukces powieści d'Aulnoy o Hippolicie był dosyć długotrwały, szczególnie na prowincji i wśród niższych warstw społecznych[194]. Na to wskazywałyby przynajmniej zjadliwe krytyki zwolenników oświecenia, którzy potępiali w czambuł „głupie" romanse lubiane w czasach saskich. Powieść d'Aulnoy znalazła się w tym niechlubnym gronie wraz z *Koloandrem*, *Magielloną* i przede wszystkim *Banialuką*, która rychło stała się synonimem bzdury. Dla Krasickiego *Hippolit* był wręcz kwintesencją potępianego francuskiego romansu: w *Monachomachii* umieścił go na liście lektur fałszywej dewotki[195], a w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* podał go jako przykład „ksiąg miłośno-moralnych", które bohaterowi podsuwał francuski guwerner i przez które Doświadczyński zaczął zachowywać się niedorzecznie, próbując wcielić w życie opisane przygody kochanków (Krasicki 1776, 32–34). Baśni włączonej w treść romansu nie poświęcił Krasicki żadnej wzmianki.

Pokaźny baśniowy dorobek d'Aulnoy, a nawet samo jej nazwisko, mogły być w Polsce znane jedynie czytelnikom francuskojęzycznym. Dziwić więc

---

[194] W komedii *Mniejszy koncept niż przysługa* Czartoryskiego, wystawionej w 1777 roku, służąca Felisia porównuje parę kochanków do bohaterów *Hippolita* (Sinko 1968, 66). Zob. też uwagi o odbiorze *Hippolita* w: Sinko 1968, 58–59, 64, 70.

[195] „Westchnienie, wolnym jękiem powleczone, / Umiała mieścić w potocznej zabawie. / Muszki z różańcem, wachlarz przy gromnicy, / Przy *Hippolicie – Głos synogarlicy*" (Krasicki 1778/1924, 17).

może, że w wydanej w 1815 roku rozprawie *O wymowie i stylu* Stanisława Kostki Potockiego czytamy:

> Wspomnęż o naszych wieszczych bajkach, co się z wschodnich zrodziły? Różne zbiory, ogłoszone w tym rodzaju w ostatnim wieku, dowodzą, jak był płodnym w te błyskotki, którymi się niekiedy bawili nawet pisarze szacowni i ludzie umiejętni. Można i w tych drobnościach dać dowód sztuki i smaku. Zdaje się, iż Pani Dolnay [*sic*] jest ta, której się najlepiej udały. Znajdujemy w jej takowych płodach właściwy im rodzaj pociągu, co polega, jak we wszystkich zmyśleniach, w pewnym stopniu podobieństwa do prawdy dochowanego wśród cudotwórstwa i w prostocie stylu przyzwoitej tak małym przedmiotom (Potocki 1815, 213–216).

Zagadka wyjaśnia się jednak, gdy przekonamy się, że uwagi te są w istocie kryptoprzekładem wykładów Jeana François de La Harpe'a, wygłaszanych w latach osiemdziesiątych XVIII wieku. Co ciekawe, Potocki pomija w swoim tłumaczeniu najbardziej krytyczne uwagi La Harpe'a, podważające stosowność *contes de fées* jako lektury dziecięcej[196].

Nazwisko d'Aulnoy było zatem w Polsce praktycznie nieznane, a jej baśniowa twórczość została przetłumaczona w zakresie ograniczonym do jednej „fabuły" włączonej w treść popularnej powieści. Potępiony jako całość i niewydawany już po 1756 roku (inaczej niż we Francji, gdzie publikowano go jeszcze w 1827 roku), *Hippolit* był wprawdzie nadal sprzedawany w księgarniach (zob. *Katalog* 1781), powoli jednak odszedł do przeszłości, a wraz z nim w zapomnienie popadła baśń o Wyspie Szczęśliwości. Poemat Drużbackiej wydano jeszcze w zbiorze jej utworów w 1837 roku, po czym echa twórczości d'Aulnoy w Polsce zamilkły na niemal sto lat.

Jeszcze większa efemeryczność charakteryzowała pojedyncze baśnie innych autorów, które ukazywały się w różnych drukarniach, z największym natężeniem w latach osiemdziesiątych. W 1781 roku w przekładzie Franciszka Kniaźnina wyszła *Królowa Dziwak* Jeana-Jacques'a Rousseau, oświeceniowa baśń filozoficzna z elementami parodystycznymi. Pewien szczegół tego tłumaczenia zasługuje na uwagę jako dowód na nikłą znajomość baśniowej twórczości Perraulta w Polsce. Tekst pomyślany jest mianowicie jako dialog głównego narratora Jalamira oraz druida, który w pewnej chwili przerywa opowieść, by wygłosić pesymistyczną przepowiednię o dalszych losach państwa, w którym dzieje się akcja. Jalamir w oryginale odpowiada kpiąco: „Gdybym pozwolił, zmieniłbyś pan zaraz baśń w traktat

[196] Zob. pkt 3.5.

polityczny i w przyszłości w gabinetach książąt można by było znaleźć *Sinobrodego* i *Oślą skórkę* zamiast Machiavellego" (Rousseau 1754/2008, 764). U Kniaźnina jednak zamiast ikonicznych tytułów utworów Perraulta pojawiają się „baśnie o żelaznym wilku starobabskie" (Rousseau 1754/1781, 44). Decyzja Kniaźnina, by dokonać adaptacji kulturowej, akcentującej nieprawdopodobieństwo opowieści oraz deprecjonującej je przez powiązanie ze „starymi babami", dowodzi, że *Sinobrody* i *Ośla skórka* były w Polsce tak mało znane, że zdaniem tłumacza ich tytuły spotkałyby się z niezrozumieniem u przeciętnego czytelnika. W istocie recepcja Perraulta w XVIII-wiecznej Polsce wydaje się wręcz śladowa. Oprócz nielicznych wzmianek w katalogach wspomnieć można o spóźnionym oddźwięku sporu starożytników z nowożytnikami w pisarstwie Franciszka Domosławskiego, który krytykował poglądy Perraulta (Nikliborc 1959).

Wkrótce po *Królowej Dziwak* ukazały się dwie baśnie François-Augustina Paradis de Moncrifa, bez nazwiska autora. Zostały one zaczerpnięte z jego *Essai sur la nécessité et les moyens de plaire* (Esej o konieczności i metodach podobania się, 1738) i ilustrują wyłożone w tym utworze zasady towarzyskiego obycia i współżycia. Anonimowy polski tłumacz (lub tłumacze) położył nacisk na ogólnomoralną naukę płynącą z tych utworów, nadając im obszerniejsze i bardziej sentencjonalne tytuły: *Skromność nad chlubę szczęśliwsza, czyli Powieść moralna o Alidorze i Terzandrze* oraz *W nieurodzie nieupodlona cnota, czyli Wędrowniczki: Powieść moralna* (w oryginale odpowiednio *Alidor et Thersandre, conte* i *Les voyageuses*).

Z tej samej lwowskiej drukarni co *Skromność nad chlubę szczęśliwsza* (i być może spod pióra tego samego tłumacza) wyszły dwie broszurki z przekładami utworów zaczerpniętych z anonimowego zbioru *Les soirées d'hiver, ou Recueil de moralités mises en action* z 1771 roku (Wieczory zimowe, czyli Zbiór morałów w działaniu). Są to: *Sobie-Rad. Drugim-Rad. Czyli powieść moralna o bliźniętach: Faryzminie i Azysie, z których pierwszy, sobą zaprzątniony o innych nie dbał, drugi jedyną na tym założył szczęśliwość, aby był innym pożytecznym*[197] oraz *Troje żądania, czyli powieść moralna o Lindorze umiejącym pozwolonego sobie daru roztropnie i z osobliwszym użyć pożytkiem*[198]. Do baśni Zofia Sinko (1968, 310–311) zalicza również *Miłość na doświadczeniu. Powieść indyjską*, czyli przekład *L'aveugle* (1761) autorstwa Marie-Jeanne Riccoboni, pisarki sentymentalnej, dosyć popularnej również w Polsce.

[197] Tytuł oryginału: *Soi et les autres, conte*.

[198] Tytuł oryginału: *Les trois souhaits. Conte moral.*

Być może o tego rodzaju tekstach pisał Tadeusz Krajewski przy okazji polemiki z krytyką jego powieści *Podolanka wychowana w stanie natury*: „jeśli bajki o wróżkach i dziwaczne w nich skojarzenie przypadków cierpi publiczność dlatego, że w nich znajduje stosowaną do moralności naukę, czemuż wyobrażenia stanu natury użyć nie można, aby bawiąc, karcić zdrożności" (1784). Nie sposób w każdym razie nie zauważyć, że prowincjonalni wydawcy bardzo mocno podkreślali dydaktyczną wymowę utworów, wyłuszczając ich przesłanie w długich tytułach. Chyba nie przypadkiem przekładu doczekały się baśnie Paradis de Moncrifa, otwarcie promujące określone wzorce osobowe, oraz utwory ze zbioru *Les soirées d'hiver*, bliższe powiastce moralnej niż baśni. Nie dziwi w tym gronie również sentymentalny utwór Riccoboni, w którym wróżka poddaje próbie miłość i altruizm kochanków. We wszystkich pięciu tekstach (szczególnie zaś w tych ze zbioru *Les soirées d'hiver*) fantastyczne zdarzenia i magiczne interwencje schodzą na dalszy plan, stanowiąc jedynie dodatek do wyrazistej nauki moralnej. Jednocześnie prezentowany w nich typ uczuciowości (a czasem nawet czułostkowości) zgodny był z upodobaniem do sentymentalizmu, jakie dostrzec można w całej polskiej działalności przekładowej lat osiemdziesiątych (Sinko 1968, 245).

Królowa Dziwak wyróżnia się na tle tych prowincjonalnych wydawnictw podaniem nazwisk autora i tłumacza – co nie dziwi, skoro pierwszym z nich był znany i budzący zainteresowanie w Polsce Rousseau, a drugim Franciszek Kniaźnin, należący do warszawskiej elity intelektualnej, związany z Czartoryskim i Biblioteką Załuskich. Również ironiczny ton filozoficznej baśni Rousseau wyjaśnia, dlaczego mogła zostać wydana przez lubelską drukarnię Komisji Edukacji Narodowej.

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o ośmiu tomach *Dni zabawnych* Madeleine Angélique de Gomez, które ukazały się w anonimowym przekładzie w roku 1791, w warszawskiej drukarni Piotra Dufoura. W drugim tomie tego zbioru znajdziemy *Historię Jana z Kale*, która realizuje wątek „Wdzięcznego nieboszczyka" i zasługuje na uwagę jako bardzo prawdopodobne źródło bajki ludowej zapisanej w okolicach Łańcuta w 1903 roku (Saloni 1903, 333–336). Julian Krzyżanowski, który odkrył podobieństwo tej bajki do utworu de Gomez, słusznie wskazywał na rolę łańcuckiego dworu Lubomirskich i Potockich oraz garderoby arystokratycznego pałacu jako „pomostu między tekstem drukowanym francuskim a naszym wariantem ustnym" (Krzyżanowski 1980a, 144). Jak się wydaje, Krzyżanowski nie wiedział o polskim przekładzie, który mógł posłużyć za dodatkowy

stopień pośrednictwa między utworem de Gomez a bajką ludową zapisaną na początku XX wieku.

Cytowana wcześniej wypowiedź Krajewskiego, pośrednio broniąca „bajek o wróżkach" ze względu na „stosowaną do moralności naukę", była w swej pobłażliwości wyjątkiem na tle (nielicznych zresztą) osądów jego współczesnych. W *Pamiętniku Historyczno-Politycznym* Piotr Świtkowski pisał w relacji z Wiednia: „Czytanie tutejszego *publicum* jest w powszechności bardzo próżne. […] Większa część czytającego *publicum* przestaje na komediach, romansach, bajkach wieszczych i tym podobnych" (1785, 961–962). Do Polski przenikały także krytyczne opinie o *conte de fée* z Francji, chociażby w przekładach dydaktycznych dzieł Stéphanie-Félicité de Genlis[199].

Liczba omówionych tu wydań jest niewielka, a jeszcze rzadziej trafić można na jakiś ich oddźwięk w ówczesnej krytyce literackiej. Nie ulega wątpliwości, że francuska baśń stanowiła w XVIII-wiecznym polskim systemie literackim gatunek niszowy; jeśli już zwracała uwagę krytyków, budziła lekceważenie, a fantastyczne treści musiała odkupić dydaktycznym przesłaniem. Mimo to obraz upodobań czytelników tamtego okresu byłby bez niej niekompletny. Przekłady baśni francuskich, i to wcale nie tych najbardziej znanych, służyły rozrywce dorosłych czytelników, szczególnie mieszkańców prowincji i miłośników sentymentalnej moralistyki.

3.3. Przekłady baśni Fénelona. Dydaktyzm dla wszystkich

François Fénelon był jedynym spośród autorów z końca XVII wieku, którego wszystkie znane ówcześnie baśnie przełożono na polski – i to niejednokrotnie.

Należy przypomnieć, że jego utwory stanowiły na tle „pierwszej mody" wyjątek. Powstały ponad wszelką wątpliwość z myślą o konkretnym młodym czytelniku i miały wyraźną intencję dydaktyczną, która nieraz prowadziła do dekonstrukcji baśniowej konwencji. Z innymi *contes de fées* łączył je sztafaż (wróżki, przemiany, magiczne przedmioty), ale struktura świata przedstawionego i przesłanie miały więcej wspólnego z tradycją bajki ezopowej. Pierwotnie zresztą publikowano je pod nagłówkiem *fables* w sąsiedztwie prozatorskich apologów oraz dialogów elizejskich. Wszystkie

[199] Zob. pkt 3.5.



4. Ilustracja do baśni *Histoire d'Alfaroute et de Clariphile* z *Fables de Fénelon. Nouvelle édition* François Fénelona

te utwory powstały z myślą o młodym diuku Burgundii, podobnie jak *Les Aventures de Télémaque*, które w Polsce były prawdopodobnie najlepiej znanym dziełem Fénelona, wielokrotnie wymienianym jako jeden z nielicznych „dobrych romansów".

Jak już zaznaczono, przedmowy do dwóch przekładów *Telemaka* nie akcentowały bynajmniej dziecięcego adresu czytelniczego. Była to książka, którą z pożytkiem mógł czytać każdy, gdyż dominacja dydaktyzmu i podejście *utile dulci* cechowały całą XVIII-wieczną literaturę i nie stanowiły jeszcze wyłącznego wyróżnika książek przeznaczanych dla dzieci (Waksmund 1987a, 186). Skoro jednak *Telemak* był odpowiedni dla każdego, to oczywiście również dla „młodzi", stąd też znajdował się w niemal wszystkich bibliotekach szkolnych epoki stanisławowskiej (Nikliborc 1962, 49, 93–95). Komisja Edukacji Narodowej w 1775 roku zezwalała na jego obecność w bibliotekach pensji – aczkolwiek tylko żeńskich, i to tych z najwyższym czesnym (Lewicki 1925, 77). Nazwisko Fénelona pojawia się również w zaleceniach KEN dla szkół wojewódzkich, choć tym razem nie chodzi o jego twórczość beletrystyczną, lecz o „jasne" i „wybitne" „uwagi" do nauki retoryki i poetyki. W dokumencie nie pada tytuł dzieła Fénelona, z którego mają być zaczerpnięte owe uwagi, z pewnością jednak chodzi o *Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire* (Fénelon 1716; Lewicki 1925, 34–35). Prawdopodobnie zwolennicy oświecenia i osoby zainteresowane edukacją znali również traktat arcybiskupa Cambrais o wychowaniu dziewcząt, choć jego polski przekład ukazał się dopiero w 1823 roku. Fénelon był znany również jako autor teologicznego traktatu *Dowody jawne o jestności Boga* (1772), a jego twórczość dotarła także na prowincję: w 1775 roku chorążyc

powiatu rzeczyckiego Seweryn Dernałłowicz przełożył i zadedykował swoim rodzicom powiastkę *Przypadki Arystonousa*. Arcybiskupowi Cambrais przypisywano też – niezgodnie z prawdą – *Przypadki Pirrusa*, a kilka dialogów elizejskich jego autorstwa pojawiło się, choć bez atrybucji, w „Zbiorze różnego rodzaju wiadomości", czasopiśmie wydawanym w 1770 roku przez Jana Augusta Posera („Zbiór" 1770 [1], 14–15; „Zbiór" 1770 [2], 12).

Fénelon nie był zatem w Polsce autorem anonimowym, a jego nazwisko dosyć często pojawiało się w kontekście edukacji. Mimo to tłumaczenia jego baśni trudno zaliczyć do literatury dla dzieci. Pierwsze z nich opublikowano w „Monitorze", który był pismem kierowanym głównie do dorosłych należących do średniej szlachty. Nawet gdy w roku 1774 w liście od czytelnika pojawił się postulat, by „Monitor" czytano w szkołach w celu nauki „znajomości potrzebnych w życiu" i „krasomówstwa", towarzyszył on ogólniejszej refleksji o wysokiej wartości wychowawczej pisma dla całego narodu, którego młodzież stanowi cząstkę najbardziej podatną na wpływy („Monitor" 1774 [48]). Kiedy zresztą trzy lata później wydano *Zdrowe rady dla młodzieży z Monitora wybrane i dla powszechnego pożytku osobno przedrukowane*, nie znalazły się w nich baśnie ani w ogóle żadne teksty narracyjne, a jedynie pouczenia i maksymy moralne. Choć więc nie można wykluczyć, że baśnie Fénelona drukowane w „Monitorze" stanowiły czasem literaturę dziecięcą, nie były literaturą dla dzieci.

Pierwsze tłumaczenie pojedynczej baśni (*Histoire de Florise*), bez tytułu i bez nazwiska autora ani tłumacza, ukazało się w roku 1765, czyli na samym początku istnienia pisma. Nowo powstały „Monitor" pod egidą Stanisława Augusta Poniatowskiego podejmował w tym okresie przede wszystkim tematykę społeczno-polityczną i moralno-obyczajową, w doraźnym celu osłabienia oporu wobec reform planowanych przez króla, ale także z myślą o długofalowym wychowaniu „nowego człowieka-obywatela" (Aleksandrowska 1976a, XXIX). Jednym z elementów tego wychowania była wspomniana już walka z przesądami, w którą wpisuje się także numer 76. Zaczyna się on przywołaniem postaci Christiana Thomasiusa z uniwersytetu w Halle (1655–1728), który zakwestionował stosowanie tortur w procesach o czary, a później również samą kategorię czarów jako przestępstwa (Hazard 1935/1974, 160). Od tego czasu – kpi autor „Monitora" – wszystkie czarownice przeniosły się do Polski, „przeto że w innych krajach siedliska się mieć nie spodziewały, gdyż tam przemieszkiwać nie mogły, gdzie mądrość i umiejętność osobliwie matematyki i fizyki kwitnęły" („Monitor" 1765 [76], 591). Polska zostaje przedstawiona na tle państw zachodnich niekorzystnie, jako siedlisko

zacofania i ignorancji, ale zabobon stopniowo ustępuje również stąd, wycofując się do „Tartarów i dzikich hajdamaków". Dopiero po takim wstępie, który wiarę w czarownice jasno – choć żartobliwie – klasyfikuje jako przesąd, autor może sobie pozwolić na przytoczenie „powieści", „która by daleko z większym pożytkiem niż te, które o nich [tj. czarownicach – przyp. BK] pospolicie rozsiewają, była i która jeżeli nie co do istoty, przynajmniej co do nauki obyczajnej zupełnie się z prawdą zgadza" („Monitor" 1765 [76], 592). Element fantastyczny zostaje więc najpierw unieszkodliwiony poprzez zaliczenie do irracjonalnych zabobonów, a zaraz potem wprzęgnięty w pożyteczny dydaktyczny cel – zgodny z intencją samego Fénelona, lecz wyrażony znacznie dobitniej niż w tekście źródłowym. Zdradza to, jak podejrzanym gatunkiem musiała być baśń dla autora świeżo powstałego oświeceniowego pisma: mimo że oryginał był wytworem kultury literackiej i wyrażał dobitne przesłanie moralizatorskie, tłumacz czuł potrzebę obudowania go obszernym komentarzem, aby zdystansować się od pogardzanych „baśni starobabskich" i usprawiedliwić publikację tekstu, który choć trochę je przypominał.

Trzynaście lat później baśnie Fénelona ponownie zagościły na łamach „Monitora", tym razem jako część dłuższej serii. W roczniku 1778 ponad dwadzieścia numerów zawiera tłumaczenia utworów pisanych pierwotnie dla diuka Burgundii: nie tylko baśni, ale też powiastek i dialogów zmarłych. Tym razem w większości przypadków skrupulatnie odnotowano autorstwo Fénelona, objaśniając, że chodzi o „arcybiskupa kameraceńskiego", która to godność miała być może dodatkowo podnieść prestiż prezentowanych tekstów. Wszystkie cztery baśnie (*Chlorys*; *O królu Alfarucie i Klaryfili*; *O jednej królowej starej i młodej sielance*; *O Rozymuncie i Bramincie, braciach*) określono jako „powieści moralne", akcentując w ten sposób treści obyczajowe oraz wychowawcze. Poza tym brak dodatkowych komentarzy, które usprawiedliwiałyby ich obecność w periodyku lub wyrażałyby dystans tłumacza i wydawcy do treści fantastycznych. Być może było to już niepotrzebne wobec względnego nasycenia dyskursu publicznego argumentami przeciwko przesądom i zabobonom. Należy również pamiętać, że „Monitor" nie był w tym czasie naczelnym organem wojującego oświecenia, który musiałby się tłumaczyć z zamieszczania na swoich łamach nieprawdopodobnej, a więc sprzecznej z rozumem fikcji.

W żadnym z numerów nie podano nazwiska tłumacza, co było zgodne z praktyką wydawniczą „Monitora", w którym autorzy publikowali zwykle anonimowo lub pod pseudonimami. Wiadomo jednak, że przekłady wyszły spod pióra Józefa Epifaniego Minasowicza (1718–1796), kanonika

krakowskiego, pisarza, publicysty i wydawcy przez wiele lat związanego z literackim i naukowym środowiskiem warszawskim, szczególnie zaś z Józefem Andrzejem Załuskim. Pod koniec lat pięćdziesiątych Minasowicz nawiązał bliższe kontakty z Wawrzyńcem Mitzlerem de Kolof jako korektor wydawanych przez niego pism. Współpraca ta była kontynuowana przez wiele lat przy ukazującym się od 1765 roku „Monitorze". Kiedy po śmierci Mitzlera (1778) istnienie periodyku stanęło pod znakiem zapytania, to właśnie Minasowicz zapewnił mu trwanie, zasilając jego łamy własnymi utworami, przekładami i przedrukami wierszy z czasów saskich (Aleksandrowska 1976b). Przyczyna, dla której baśnie i inne utwory arcybiskupa Cambrais pojawiły się w tym okresie w „Monitorze", może być więc prozaiczna: chodziło o to, by zapełnić strony tracącego na znaczeniu pisma, chociaż oczywiście ma swoją wagę fakt, że Minasowicz wybrał do tego celu te, a nie inne teksty. Zgadzały się one niewątpliwie z poglądami tłumacza, który wcześniej już przełożył *Dowody jawne o jestności Boga*, a także z ogólnym, wychowawczo-moralnym profilem „Monitora".

Minasowicz korzystał najpewniej ze zbioru zawierającego dialogi zmarłych, baśnie i bajki Fénelona. Pierwszy taki zbiór ukazał się w roku 1718, a kolejne edycje wydawane były z dosyć dużą częstotliwością w latach 1721, 1725, 1727, 1745, 1752, 1766 i 1783 (za: data.bnf.fr). Warto tu zaznaczyć, że baśnie i bajki (pod wspólnym nagłówkiem *fables*) zawsze stanowiły w nich dodatek następujący po części głównej, wymienionej na pierwszym miejscu w tytule zbioru, czyli po dialogach elizejskich. Mimo to w „Monitorze" jako pierwsze ukazały się baśnie. Wyczerpawszy ich skromny zasób, Minasowicz sięgnął po trzy powiastki prezentujące fikcyjne życiowe wzorce: *Les avantures d'Aristonoüs* (*Przypadki Arystona wzór cnoty w osobie jego podające* – „Monitor" 1778 [57–59]), *Les avantures de Mélésichton* (*Przypadki Melesichtona pożytki wiejskiego życia pokazujące* – „Monitor" 1778 [52]) i *Histoire d'Alibée, Persan* (*Hali-Beg, historia perska* – „Monitor" 1778 [71–72])[200], we francuskich wydaniach zawsze umieszczane przed baśniami. Dopiero później tłumacz zwrócił się ku dialogom i spośród sześćdziesięciu sześciu wybrał jedynie siedem. We wszystkich mamy do czynienia ze starożytnymi bohaterami, których zarówno Minasowicz, jak i jego czytelnicy znali zapewne lepiej niż postaci „nowożytne" z historii Francji, takie jak Ludwik XI i Philippe de Commynes czy nawet kardynałowie Richelieu i Mazarini. Fakt, że baśnie Fénelona ukazały się w „Monitorze" w pierwszej kolejności, odwrotnie niż

[200] Na uwagę zasługuje maniera podawania w tytule przesłania utworu.

w zbiorach francuskich, można interpretować jako dowód na szczególne zainteresowanie Minasowicza tekstami z elementami fantastycznymi, choć jest to oczywiście jedynie domysł.

W latach 1785–1786 czytelnicy polscy po raz pierwszy otrzymali dydaktyczne utwory Fénelona w formie takiej, w jakiej od blisko siedemdziesięciu lat mieli z nimi kontakt odbiorcy francuscy: dialogi elizejskie, bajki i baśnie Fénelona zostały wydane w dwutomowym zbiorze w przekładzie Franciszka Podoskiego (1720–1792). Podoski był pisarzem z tego samego pokolenia co Minasowicz, obracał się również w zbliżonych kręgach intelektualnych, choć był od niego znacznie bardziej zaangażowany w politykę i służbę publiczną. W latach osiemdziesiątych zaczął wydawać swoje przekłady beletrystyki europejskiej, głównie francuskiej lub zapośredniczonej przez tłumaczenia francuskie (Jean de La Bruyère, Miguel Cervantes, Frances Sheridan, Alexander Pope) (Aleksandrowska 1982–1983). W tych okolicznościach ukazały się dedykowane królowi *Rozmowy wielkich królów i sławnych mężów w Polach Elizejskich z powieściami zabawnymi dla wydoskonalenia młodego królewicza napisane*. Możliwe, że niektóre dialogi opublikowano wcześniej anonimowo we wspomnianym już *Zbiorze różnego rodzaju wiadomości*, ale na potrzeby nowego wydania Podoski je przeredagował.

W przeciwieństwie do poprzednich tłumaczy zwrócił on uwagę na pierwotnego dziecięcego adresata tekstów: wspomniał o nim już w tytule oraz w przedmowie, która jest panegirykiem na cześć edukacyjnego przedsięwzięcia Fénelona. Ostatecznie jednak za największą zaletę zawartych w zbiorze utworów Podoski uznaje różnorodność, dzięki której możliwe jest konsekwentne propagowanie i utwierdzanie konkretnych wartości i postaw za pomocą rozmaitych środków. Zdaniem tłumacza różnorodność ta wynikała m.in. ze zmienności nastrojów diuka Burgundii, do których Fénelon dostosowywał metody wychowawcze. Sprawia ona również, że jego twórczość przemawia do szerokiego grona odbiorców: „Czasem prosty i szczery, stosuje się do młodości wieku; znów wygórowany i wspaniały; jego przestrogi najprzezorniejszych umysłów godne" (Podoski 1785). Po raz kolejny zatem ujawnia się brak wyraźnego rozgraniczenia między literaturą dla dzieci i dla dorosłych oraz ambiwalentny status utworów Fénelona w ówczesnym systemie literackim.

Przekład Podoskiego był w Polsce pierwszym i ostatnim, w którym baśnie Fénelona ukazały się w bezpośrednim otoczeniu innych jego utworów pedagogicznych i z objaśnieniem kontekstu, w którym powstały. Podoski rozróżnił przy tym dwie grupy tekstów, które w oryginalnym wydaniu francuskim nazywane są niezmiennie *fables*. W polskim przekładzie napotykamy z jednej

strony dłuższe historie z ludzkimi bohaterami, określane jako „powieści" (do tej grupy należą cztery baśnie), z drugiej zaś – bliższe tradycji ezopowej historie o zwierzętach, nazywane „bajkami".

Teksty przekładów baśni Fénelona zdradzają zróżnicowanie norm językowych i tłumaczeniowych, którymi kierowali się twórcy. Na potrzeby niniejszej pracy przyjrzano się trzem przekładom *Histoire de Florise*. Najstarsze, anonimowe tłumaczenie z 1765 roku jest jednocześnie najbardziej swobodne. Liczne dodania skutkują wydłużeniem niektórych partii tekstu, szczególnie początkowych. Są one wyraźnie obszerniejsze niż tekst źródłowy oraz późniejsze przekłady Minasowicza i Podoskiego:

Przykład [1]
[Fénelon 1718/2005d, 391] Voilà la petite fille dont la beauté commence déjà à effacer toutes celles qu'on avait jamais vues[201].
[Fénelon/Anonim 1718/1765, 593] Gdy już dorastało dziecię, co dzień wdzięczniejsza krasność w obliczu jej się rozwijała, tak iż wszystkie stanu swego rówienniczki nieporównanie przechodziła i cudem się jednym, którego najstarsi w tym kraju zapamiętać nie mogli, stała […].
[Fénelon/Minasowicz 1718/1778, 98] Wkrótce, rosnąc ona dziewczyna, poczęła zacierać pięknością swoją te wszystkie urody, którekolwiek jeno widziano.
[Fénelon/Podoski 1718/1786, 232] Wnet córeczka rosła w grzeczność i ozdobność, gasząc wszystkie piękności w okolicy swoją świetną urodą.

Większość dodań w przekładzie z 1765 roku to retoryczne amplifikacje, rozwijające i często hiperbolizujące myśl obecną w tekście źródłowym. Tym samym nie zostają zachowane prostota i zwięzłość charakteryzujące utwór Fénelona. Tylko niektóre dodania mają charakter objaśnień, być może koniecznych wskutek konwersji, czyli zmiany punktu widzenia w opisie prezentowanych wydarzeń, co skutkuje dosyć zawiłą składnią:

Przykład [2]
[Fénelon 1718/2005d, 393] Rosimond résista à sa mère, mais Gronipote enleva un jour un billet que Florise écrivait au roi, et le donna à un jeune homme de la cour, qu'elle obligea d'aller porter ce billet au roi, comme si Florise lui avait témoigné toute l'amitié qu'elle ne devait avoir que pour le roi seul[202].

[201] „Oto dziewczynka, której uroda zaczyna już zaćmiewać wszystkie, jakie dotąd widziano". Przekład filologiczny wszystkich tekstów źródłowych w przypisach – BK.

[202] „Rosimond opierał się matce, ale Gronipote zabrała pewnego dnia liścik, który Florise pisała do króla, i dała go pewnemu młodzieńcowi na dworze, którego zmusiła, aby zaniósł ten liścik królowi, tak jakby to jemu Florise okazała całą przyjaźń, jaką winna była jedynie królowi".

[Fénelon/Anonim 1718/1765, 597] Głuchym się na te wszystkie przedkładania matki swej Florio stawił, aż póki poranku pewnego dworski młodzieniec, od matki na to namówiony, listek, który Florella z pokoju swego do króla małżonka swego pisała, temuż z tym dokładem oddał, że ten list do siebie pisany od królowej pani swej otrzymał, w którym że nad godziwość wyrażenia używa, za powinność sobie poczytał królowi jako panu swemu to wyjawić.

Skłonność tłumacza do stosowania bardziej wyszukanego stylu widać szczególnie wyraźnie w zdaniach, które w tekście źródłowym brzmią zupełnie bezpretensjonalnie, w przekładzie zaś zawierają poetyckie parafrazy:

Przykład [3]
[Fénelon 1718/2005d, 392] Le roi s'écria qu'elle méritait sa couronne[203].
[Fénelon/Anonim 1718/1765, 595] Skoro ją król zoczył, natychmiast osądził, iż zasługuje na to, aby skronie jej korona uwieńczyła […].

W tłumaczeniu pojawiają się też jednak opuszczenia, szczególnie w końcowych partiach tekstu, które przemieniają się wręcz w streszczenie:

Przykład [4]
[Fénelon 1718/2005d, 394] La fée lui appliqua sur le visage un masque enchanté : aussitôt les traits de son visage devinrent grossiers, et perdirent toute leur proportion ; elle devint aussi laide qu'elle avait été belle et agréable. En cet état, elle n'était plus reconnaissable, et elle passa sans peine au travers de tous ceux qui étaient venus là pour être témoins de son supplice[204].
[Fénelon/Anonim 1718/1765, 598] […] włożyła czarownica na nią maszkarę, która tej dzielności była, że jej postać ze wszystkim odmieniła, łatwo ją zatym z więzienia przez środek tych, którzy na widok ten smutny zbiegli się byli, wprowadziła.

Przyczyna tego rodzaju skrótów jest najpewniej prozaiczna: tekst, we wcześniejszych partiach swobodnie wydłużany, musiał wszakże zmieścić się na ośmiu stronach, które liczył każdy numer „Monitora". Możliwe więc, że do redukcji tekstu doszło dopiero na etapie składu. Dotknęła ona opis magicznej przemiany, ale nie samo zakończenie baśni, w którym wyrażone zostaje najważniejsze przesłanie utworu. Tutaj znowu pojawiają się dodania i lekkie przesunięcia sensu:

---

[203] „Król wykrzyknął, że jest godna jego korony".

[204] „Wróżka włożyła jej na twarz zaczarowaną maskę: natychmiast rysy jej twarzy stały się pospolite i utraciły wszelką proporcję; stała się tak brzydka, jak wcześniej była piękna i powabna. W tym stanie nie dało się jej już rozpoznać i bez trudu przeszła między wszystkimi, którzy przybyli tu, by być świadkami jej egzekucji".

Przykład [5]
[Fénelon 1718/2005d, 394] Florise fut contente de vivre laide, pauvre et inconnue dans son village, où elle gardait les moutons. Elle entendait tous les jours raconter ses aventures et déplorer ses malheurs. On en avait fait des chansons qui faisaient pleurer tout le monde ; elle prenait plaisir à les chanter souvent avec ses compagnes, et elle en pleurait comme les autres : mais elle se croyait heureuse en gardant son troupeau, et ne voulut jamais découvrir à personne qui elle était[205].
[Fénelon/Anonim 1718/1765, 598] […] radniejsza tu Florella, będąc ubogą pasterką, niż na pałacu królewskim była, doglądając trzody z pilnością i z chęcią wszystkie posługi gospodarskie czyniąc, słyszałać wprawdzie nieraz o sobie mówiących ludzi i na jej nieszczęście utyskujących, owszem słuchała nawet piosnek, które o jej przypadkach opiewały, a niemi do płaczu wzruszona, razem z drugiemi łzy wylewała, wszakże na swym niedostatku przestając, nigdy się z najmniejszym słowem i przed poufałemi przyjaciółkami nie wydała.

Najistotniejsza zmiana znaczeniowa dokonuje się wskutek zastąpienia „elle se croyait heureuse" przez „na swym niedostatku przestając". Tekst docelowy kładzie nacisk nie na szczęście, jakie daje ciche i pokorne życie, lecz raczej na pilność i pogodzenie z losem jako wartości same w sobie. Tym samym przekształceniu ulega morał opowieści.

Chyba jednak najciekawszym przesunięciem, do którego dochodzi w przekładzie z 1765 roku, jest odmienna wizja miłości i małżeństwa oraz swoisty opór przed opisywaniem uczuć. Utwór Fénelona daleki jest wprawdzie od romansowych porywów, jednak tłumacz okazuje się jeszcze bardziej powściągliwy. Widać to już w przykładach [2] i [3]: w pierwszym z nich „dowody przyjaźni" zastąpione zostają przez bardziej oględne „wyrażenie nad godziwość", w drugim natomiast zamiast królewskiego „okrzyku" pojawia się znacznie chłodniejszy „osąd". Znamienne są również następujące fragmenty:

Przykład [6]
[Fénelon 1718/2005d, 393] Là, elle pleurait nuit et jour, ne sachant par quelle injustice le roi, qui l'avait tant aimée, la traitait si indignement[206].

[205] „Florise była zadowolona, że żyje brzydka, uboga i nieznana w swojej wiosce, gdzie pasała owce. Co dzień słyszała opowieści o swoich przypadkach i utyskiwania nad swoimi nieszczęściami. Układano o nich piosenki, które wszystkich doprowadzały do płaczu; z przyjemnością śpiewała je często z towarzyszkami i płakała przy nich, jak inni: miała się jednak za szczęśliwą, pasąc swoją trzodę, i nikomu nie zechciała nigdy wyjawić, kim była".

[206] „Tam płakała dzień i noc, nie wiedząc, z powodu jakiej niesprawiedliwości król, który wcześniej tak ją kochał, traktował ją tak niegodnie".

[Fénelon/Anonim 1718/1765, 597] Tam dzień i noc na płaczu i wzdychaniu Florella przepędzała, nie wiedząc nawet, za jaki by występek ta kara ją potkała od monarchy, który jej z tak wielkim przywiązaniem sprzyjał.

Przykład [7]
[Fénelon 1718/2005d, 392] Rosimond se crut heureux de posséder Florise[207].
[Fénelon/Anonim 1718/1765, 596] […] Florio zaś miał się za szczęśliwego, iż onę za dożywotniego mieć będzie przyjaciela.

Przykład [8]
[Fénelon 1718/2005d, 393] Renvoyez cette petite bergère dans son village, et songez à quelque jeune princesse dont la naissance vous convienne[208].
[Fénelon/Anonim 1718/1765, 597] Moja rada, abyś tę niegodnicę na wieś, skąd wyszła, odesłał. A z rodu równego twemu sobie przyjaciela przybrał.

Zastępując miłość „przywiązaniem" i określając żonę jako „przyjaciela", tłumacz nawiązuje do koncepcji małżeństwa jako duchowego porozumienia, typowej dla tekstów staropolskich, a znacznie rzadziej obecnej na zachodzie Europy (Hanusiewicz-Lavalle 2013). Motyw ten okazał się tak silny, że został uruchomiony w tłumaczeniu tekstu, który przeciwstawia sobie dwie zupełnie odmienne koncepcje małżeństwa: według pierwszej jest to szaleństwo popełnione z miłości od pierwszego wejrzenia i oparte na podziwie dla fizycznej urody, według drugiej – umowa biznesowa motywowana interesami rodu i królestwa. Mimo że w żadnej z tych koncepcji nie ma miejsca na wspólnotę dusz, tłumacz uległ staropolskiej konwencji nazywania żony „przyjacielem". To, a także dosyć zawiły i ozdobny styl sprawiają, że przekład wydaje się w dużej mierze wytworem kultury barokowej – mimo wstępu, który w dobitny sposób wpisuje go w ideologię oświecenia[209].

Jeśli wrócimy do przykładu [1], dostrzeżemy pierwsze cechy charakterystyczne dwóch późniejszych tłumaczeń. Przekład Minasowicza jest konsekwentnie najbliższy tekstowi źródłowemu. Brak w nim opuszczeń, bardzo niewiele jest również dodań; nawet porządek zdania idzie najczęściej za porządkiem źródłowym. Minasowicz nie ozdabia tekstu dodatkowymi epitetami ani retorycznymi ozdobnikami, dzięki czemu jego przekład jest stylistycznie znacznie prostszy i skromniejszy niż dwa pozostałe tłumaczenia:

---

[207] „Rosimond uważał się za szczęśliwego, że miał posiąść Florise".

[208] „Odeślij tę pastereczkę do jej wsi i pomyśl o jakiejś młodej księżniczce, której urodzenie byłoby ciebie godne".

[209] Istnieje także możliwość, że wstęp wyśmiewający przesądy o czarownicach dodał do przekładu ktoś inny, kto redagował ten numer pisma.

Przykład [9]
[Fénelon 1718/2005d, 393] Alors Florise se ressouvint de son village, de sa cabane et de tous ses plaisirs champêtres[210].
[Fénelon/Anonim 1718/1765, 597] […] w tym nieszczęściu się widząc z królowej niewolnicą, nieraz sobie wieś ojczystą i lepiankę rodzicielską na pamięć przywodziła, stawiając sobie oraz na myśli życie owe spokojne, które zostawszy się w swym stanie, prowadzić była mogła.
[Fénelon/Minasowicz 1718/1778, 103] Wtenczas nieboga Chlorys przywodziła sobie na pamięć swoją wieś, swoją chatę i swoje rozrywki wiejskie.
[Fénelon/Podoski 1718/1786, 237] Wtedy Florysa przypomniała sobie wiejskie życie, swobodniejszą chatę ubogą i pociechy niewinne prostoty.

Podczas gdy Minasowicz zachowuje zwięzłe i wyraziste potrójne wyliczenie, nieco jedynie wzmacniając emocjonalną wymowę zdania („nieboga Chlorys"), a tłumacz z 1765 roku na kanwie oryginalnej myśli Fénelona osnuwa własny rozbudowany okres retoryczny, Podoski obiera drogę pośrednią i konstrukcję przejętą z tekstu źródłowego ozdabia oceniającymi epitetami („swobodniejsza chata", „pociechy niewinne"), uwydatniając moralną wymowę utworu.

Tę samą dydaktyzującą tendencję Podoskiego dostrzec można w zakończeniu baśni:

Przykład [10]
[Fénelon 1718/2005d, 394 – zob. przykład [5] powyżej]
[Fénelon/Podoski 1718/1786, 240] Florysa rada była żyć szpetną, ubogą i pogardzoną chłopianką w swojej chatce bezpieczną, gdzie owce pasąc żyła swobodnie, niż cudnej piękności królową w niepomyślności, życia niepewną. Codziennie opowiedała swoje złe przygody i użalenia wymagała nad nieszczęściami. Słyszała powtarzane piosnki, które na tę przygodę były złożone, co wszystkich do podziwienia i płaczu pobudzały, sama wraz ze swoimi towarzyszkami je wyśpiewywała i równie z niemi opłakiwała! Atoli szczęśliwą się być mniemała, pasąc owce swobodnie i nie wydając się przed nikim, kto była w przeszłej pomyślności obłudnej i zdradliwej, nie żałując jej, owszem ciesząc się z niewinnej prostoty bezpiecznej.

Pomijając błąd wynikający zapewne z nieuważnego przeczytania tekstu źródłowego (Florysa sama opowiada o swoich nieszczęściach, zamiast słuchać o nich, ukrywając własną tożsamość), uwagę w powyższym fragmencie zwraca dwukrotne podkreślenie bezpieczeństwa, jakie daje prosta egzystencja. Kontrast między ubogim, ale szczęśliwym życiem wieśniaczki

[210] „Wówczas Florise przypomniała sobie o swojej wiosce, swojej chacie i wszystkich swoich wiejskich rozrywkach".

a pozornie świetnym losem królowej zostaje uwydatniony w dodanych przez Podoskiego komentarzach o „pomyślności obłudnej i zdradliwej". Z tego powodu morał wybrzmiewa znacznie dobitniej.

Elżbieta Aleksandrowska (1982–1983) zarzuca Podoskiemu-tłumaczowi nieumiejętność zachowania stylu przekładanych tekstów i twierdzi, że „liczne, choć drobne amplifikacje i użycie języka bardziej potocznego i dosadnego pozbawiły elegancji i zwięzłości prozę Fénelona". Częściowo należy przyznać jej rację, wymownym przykładem jest amplifikowany zbrutalizowany opis w baśni *Zdarzenie starej królowej i młodej wieśniaczki*. Podczas gdy tekst źródłowy informuje tylko, że bohaterka była „crasseuse, court vêtue" (brudna, krótko odziana – Fénelon 1718/2005d, 382), Podoski rozwodzi się nad tym, że„była nieschludna, krótki potykel mając i odzienie bure w gnoju i w błocie uwalane" (Fénelon/Podoski 1718/1786, 252).

W *Zdarzeniu Florysy* widoczna jest jednak tendencja wręcz odwrotna: Podoski częściej stosuje podniosły i zawiły styl, ubarwiając tekst dodatkowymi epitetami, chociaż w niektórych miejscach wykazuje mniej poetyckiej wyobraźni niż Minasowicz: podczas gdy ten ostatni tłumaczy „claire fontaine" jako „przezroczystą krynicę", Podoski mówi po prostu o „czystym źródle". Podoski wydaje się też stronić od wyrażeń kolokwialnych i nacechowanych emocjonalnie: „une vieille femme" (Fénelon 1718/2005d, 393), którą poprzedni tłumacze nazywają bezlitośnie „babą", „starą babą poufałą matki królewskiej wiernisią" (Fénelon/Anonim 1718/1765, 597–598) i „starą wygą" (Fénelon/Minasowicz 1718/1778, 103), u Podoskiego staje się bardziej neutralną „starą pilnowaczką", a nawet niemal nobliwą „podstarzałą ochmistrzynią" (Fénelon/Podoski 1718/1786, 239). Co więcej, przekład fragmentu cytowanego w przykładzie [8] u Podoskiego wykazuje naleciałości stylu traktatów politycznych: „myślij o postanowieniu z jaką królewną, twojej powadze i stanowi przyzwoitą i równą dla pożytku i zmocnienia państwa".

Przy tym wszystkim tłumacz czasami stosuje kalki z francuskiego:

Przykład [11]
[Fénelon 1718/2005d: 391] Le roi de ce pays-là était fort puissant, et il n'avait qu'un fils nommé Rosimond […][211].
[Fénelon/Podoski 1718/1786: 233] Król tego kraju był możny, nie mając tylko jednego syna, zwanego Rosimonda […].

[211] „Król tego państwa był bardzo potężny i miał tylko jednego syna imieniem Rosimond".

Wszystko to powoduje, że tłumaczenie Podoskiego, choć na ogół poprawne, miejscami brzmi przyciężko i niezgrabnie.

Zarówno w tłumaczeniu anonimowym, zdradzającym wpływy barokowe, jak i w powściągliwszym pod tym względem przekładzie Podoskiego można dostrzec skłonność do retorycznych ozdobników i stylistycznych komplikacji. Jedynie Minasowicz zdecydował się zachować prosty i zwięzły styl Fénelona, a jego głównym celem, jak się wydaje, było jak najbardziej dosłowne przełożenie tekstu źródłowego. W przypadku Podoskiego za dominantę można uznać dydaktyczne przesłanie baśni, podkreślone i uwydatnione przez tłumacza. Moralizatorska wymowa utworu została zaznaczona również przy anonimowym tłumaczeniu z 1765 roku, jednak dokonało się to nie w samym tekście, lecz w perytekście, gdzie zresztą zwrócono jedynie uwagę na ukrytą w historii pożyteczną prawdę, ale nie sformułowano jej wprost. Dwa tłumaczenia bardziej nastawione na działanie dydaktyczne były zarazem napisane bardziej ozdobnym i zawiłym stylem, bez jakichkolwiek prób dostosowania do czytelnika dziecięcego (który nie był chyba w ogóle brany pod uwagę), ale też bez zbytniej dbałości o zachowanie pierwotnej poetyki utworów.

Nie ulega wątpliwości, że to wyrazisty dydaktyzm baśni Fénelona pozwolił na ich recepcję w kręgach oświeceniowych, nastawionych na edukowanie społeczeństwa. Nie wystarczyło to jednak, by teksty te wyszły poza peryferie systemu literackiego. Sam fakt, że na przestrzeni dwudziestu lat pojawiło się kilka ich przekładów, zdradza z jednej strony dosyć wysoki prestiż autora słynnego *Telemaka*, z drugiej jednak – małą popularność przekładów baśni, z których żaden nie zyskał szerszego oddźwięku i nie stał się kanoniczny.

3.4. Przekład baśni Leprince de Beaumont – „przypowieści dla dzieci"

Pierwszą książką z baśniami, którą ponad wszelką wątpliwość kierowano do dzieci, był *Magazyn dziecinny*. Po polsku ukazał się on w 1768 roku, a więc dwanaście lat po pierwszym wydaniu francuskim. Niezależnie od polskiego przekładu *Magasin des enfants* czytywano w oryginale, co wynikało z dominacji języka francuskiego w edukacji dziewcząt, dla których przeznaczona była książka. Kobiety, których młodość przypadła na przełom XVIII i XIX wieku, w późniejszym życiu ubolewały zresztą nad takim modelem kształcenia,

w którym nie było miejsca na język polski i polską literaturę (Warda-Radys 2016) ani nawet na polskie przekłady. Wspomniane już zalecenia KEN z 1775 roku dla pensji wymieniają „les magazins de Madame le Prince de Beaumont"[212] jako obowiązkowe książki francuskie, które powinny znajdować się w bibliotekach szkół żeńskich ze średnim i wysokim czesnym (30–50 i 60–100 dukatów rocznie). Anna Nakwaska z Krajewskich (1852), urodzona w 1781 roku, wspomina w swoich pamiętnikach o *Magasin des enfants* jako jednej z nielicznych „książek francuskich do dziecinnego wieku zastosowanych", które stanowiły kamień węgielny jej edukacji. Z francuskim oryginałem zapoznaje się również bohaterka wydanej w 1825 roku powieści historycznej autorstwa Klementyny z Tańskich Hoffmanowej *Dziennik Franciszki Krasińskiej*. Akcja książki dzieje się w 1759 roku, czyli jeszcze przed wydaniem polskiego przekładu. Na marginesie warto wspomnieć, że Franciszka ma szesnaście lat, gdy słucha czytanego na głos *Magasin des enfants* i z uznaniem mówi o zawartych w nim „wybornych bajkach". Przynajmniej Hoffmanowa nie widziała więc w baśniach lektury wyłącznie dziecięcej.

Mimo popularności oryginału powstało także polskie tłumaczenie i, jak się wydaje, odniosło pewien sukces. Po *Magazynie dziecinnym, czyli Rozmowach między ochmistrzynią i damami zacnego urodzenia wychowaniu jej powierzonemi* w warszawskiej drukarni Michała Grölla ukazały się jego dalsze części: *Magazyn panieński, czyli Rozmowy między mądrą ochmistrzynią i zacnemi damami jej ćwiczeniu poruczonemi* (1770) oraz *Dokończenie magazynu panieńskiego, czyli nauki dla dam dorosłych na świat wychodzących, zabierających się do stanu małżeńskiego, o powinnościach ich w tymże stanie i w wychowaniu dzieci* (1773)[213]. Ostatni z tomów otwiera dedykacja wydawcy Michała Grölla, z której wynika, że przekład całej „trylogii" dydaktycznych dialogów powstał z inicjatywy i z finansowym wsparciem Urszuli Wielopolskiej z Potockich, koniuszyny wielkiej koronnej. Chciała ona, by magazyny ukazały się w „języku narodowym dla ułatwienia przez to wychowania i informacji troskliwym o dzieci swoje rodzicom"; według Grölla cel ten został osiągnięty i rodzice „tychże książek nie bez pożytku w domowej edukacji dla dzieci swoich zażywają" (Gröll 1773). Wydaje się jednak, że udział Urszuli Wielopolskiej był mniejszy, niż wynika to z dedykacji; być może wspomogła ona Grölla dopiero przy publikacji *Dokończenia*,

[212] Zapewne chodziło nie tylko o *Magasin des enfants*, ale i jego kontynuację *Magasin des adolescentes*.

[213] Według katalogu Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. *Bibliografia staropolska* Estreichera podaje datę 1774.

po sukcesie poprzednich części. W każdym razie jeszcze w przedmowie do *Magazynu dziecinnego* z 1768 roku Gröll twierdził, że wydał je „własnym sumptem" dla „powszechnego dobra"[214].

Zainteresowanie „magazynami" wśród czytelników zapewne nie słabło, zaraz bowiem po *Dokończeniu* wydano powtórnie *Magazyn dziecinny*. Według *Bibliografii staropolskiej* Estreichera mogły istnieć nawet dwie różne edycje z datą 1774. Jak zaświadczają katalogi, dostępne były one również w księgarniach w Wilnie i Krakowie (*Adytament do gazet* 1775, 12; *Katalog* 1781). Ponownych wydań doczekały się obydwie kontynuacje: *Magazyn panieński* w 1775 roku, a *Dokończenie* w 1779 roku, co świadczy o utrzymującym się zainteresowaniu czytelników. Ponadto przełożono na polski także inne utwory Leprince de Beaumont: *Magazyn ubogich, rzemieślników, służących i stanu miejskiego i wiejskiego* (1774), *Listy J. Pani du Montier i margrabiny córki jej* (1780) oraz *Amerykanki albo dowód religii chrześcijańskiej przez światło przyrodzone* (1784). Oprócz ostatniego dzieła, które wydali księża misjonarze, wszystkie drukował Michał Gröll. *Magazyn dziecinny* i *Magazyn panieński* ukazały się po raz trzeci w 1805 i 1806 roku w nieco zmienionej wersji nakładem Magdaleny Zawadzkiej – pierwszy „z poprawną geografią", drugi „z dodatkiem mitologii" – i były wymieniane jeszcze w katalogach księgarskich z lat dwudziestych, co może sugerować, że wtedy już nie cieszyły się wielką popularnością i zalegały na półkach. Według Piotra Chmielowskiego (1882, 19) jeszcze w 1821 roku do użytku szkół żeńskich zalecała je Komisja Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego[215].

W świetle tych danych nie ulega wątpliwości, że *Magazyn dziecinny* był książką dobrze znaną i stosunkowo szeroko rozpowszechnioną, a jego stosowności dla młodych czytelników (lub – zapewne częściej – czytelniczek) nikt nie kwestionował. Wskazywano najwyżej, że nadaje się on dla dzieci starszych, dla młodszych zaś może okazać się zbyt trudny, a przez to nudny[216].

---

[214] Przedmowa do *Magazynu dziecinnego* nie jest podpisana, jednak przypisanie jej Gröllowi wydaje się najbardziej prawdopodobne ze względu na wzmianki o „wydaniu" i „drukowaniu" „własnym sumptem". Nie ma natomiast mowy o przekładzie, wątpliwe również, by to tłumacz dysponował środkami pozwalającymi na publikację.

[215] Nie udało mi się dotrzeć do źródła tej informacji, wielokrotnie powtarzanej w literaturze przedmiotu. Cytowane przez Chmielowskiego *Urządzenie pensyj i szkół dla młodzieży płci żeńskiej* z 1821 roku pozostawia kwestię dozwolonych i zalecanych lektur do rozstrzygnięcia w osobnym rozporządzeniu, którego nie odnaleziono.

[216] „Dzieła Pani de Baumont [*sic*], acz za wyborne od niektórych poczytane, jednak powieści w nich dłuższej i wyższej wymagające uwagi, do której uczynienia małe dzieci niezdolne są, nudzą dzieci" (Prokopowicz 1786, 5).

Wspomniana już przedmowa, której autorem najprawdopodobniej był Gröll, jest znacznie krótsza niż *Avertissement*, w którym Leprince de Beaumont przedstawiła swoje refleksje o wychowaniu dzieci i przeznaczonej dla nich literaturze oraz objaśniła własny zamysł. Polska przedmowa to w dużej mierze tłumaczenie pierwotnego, bardzo obszernego tytułu, w którym wymieniono wszystkie elementy składające się na eklektyczną całość *Magazynu*. Do tego autor przedmowy dodaje informację o wysokiej wartości i powodzeniu książki w innych krajach oraz konwencjonalne zapewnienie o swoich szczytnych intencjach i gotowości do wydania podobnych pozycji, jeśli ta spotka się z życzliwym przyjęciem. Podobnie jak tekst źródłowy, wydanie polskie zostaje jednoznacznie określone jako książka dla dzieci: jego „koniec jest wychowanie chrześcijańskie, urodzeniu i wiekowi jak najprzystojniejsze młodzi", a „młode latorośli" ma „do cnoty zachęcić, od złego odwodzić i w dobrych przedsięwzięciach utwierdzać sposobami przyzwoitemi". Z historii biblijnej niektóre rzeczy opuszczono „przez wzgląd na niewinność dziecinną", a „powieści moralne i bajki" są „pełne uwag pożytecznych i miłych dla dzieci rozrywek, pisane stylem prostym i stosowanym do ich młodocianego wieku pojętności" (Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, b.n.s.). Możliwe, że jest to pierwsza przedmowa w języku polskim, która tak jasno i dobitnie wskazuje na dziecięcy adres czytelniczy, podkreślając zarówno pożyteczną treść, jak i przyjemną formę. Baśniom – nazwanym w przedmowie „powieściami moralnymi i bajkami", a w samych dialogach „przypowieściami" – przyznaje się w tym programie lekturowo-wychowawczym istotną rolę, przez nikogo niekwestionowaną po tym, jak elementy fantastyczne zostały już w tekście źródłowym unieszkodliwione poprzez wyraźne zaznaczenie ich fikcyjności i nieprawdopodobieństwa (zob. pkt 2.3.2).

Tłumaczenie *Magazynu dziecinnego* przypisuje się księdzu Eustachemu Dębickiemu (1738–1772), absolwentowi Kolegium Pijarskiego w Rzeszowie, w którym później został nauczycielem. Z powodu choroby płuc przyjechał w poszukiwaniu pomocy lekarskiej do Warszawy. Przed przedwczesną śmiercią zdążył przełożyć popularnofilozoficzne *Rozmowy o wielości światów* Fontenelle'a, wydrukowane przez pijarów w 1765 roku dzięki mecenatowi wojewodziny lubelskiej Zofii Lubomirskiej i wydane powtórnie dwa lata później przez Grölla, a także całą „trylogię" dydaktycznych dialogów Leprince de Beaumont. Co ciekawe, *Magazyn dziecinny* jest jedyną książką przetłumaczoną przez Dębickiego, na której nie widnieje jego nazwisko – ani w pierwszym wydaniu z 1768 roku, ani w wydaniach pośmiertnych.

Mimo to inny pijar, Szymon Bielski (1812, 150–151), bez wahania przypisuje mu przekład tego utworu, podobnie jak *Rozmów o wielości światów* i *Magazynu panieńskiego*.

Brak nazwiska Dębickiego na stronie tytułowej trudno tłumaczyć oporem przed przyznaniem się do książki przeznaczonej dla dzieci, a przez to mogącej budzić lekceważenie. Dzieła Leprince de Beaumont cieszyły się przecież dobrą opinią, a ich kontynuacji Dębicki nie wahał się sygnować własnym nazwiskiem. Jego skrajnie konwencjonalna przedmowa do *Dokończenia* niczego nie wyjaśnia: Dębicki oświadcza w niej tylko, że zakończył przekładanie dzieł Leprince de Beaumont o „wychowaniu panienek dystyngwowanego urodzenia", czyniąc zadość „powszechnemu ludzi rozumnych żądaniu", a następnie broni się przed ewentualnymi zarzutami błędów w przekładzie, podkreślając swoją chęć przysłużenia się ojczyźnie[217]. W świetle tej patriotycznej deklaracji tym bardziej nie sposób uznać, że Dębicki mógł wstydzić się swojego tłumaczenia *Magazynu dziecinnego*.

Nad tą – w gruncie rzeczy nieznaczną – osobliwością można by przejść do porządku dziennego, gdyby nie pewne cechy przekładu, które pozwalają przypuszczać, że przynajmniej część książki mogła zostać przetłumaczona przez kogoś innego niż Dębicki. Na potrzeby niniejszej pracy analizie poddano cztery tomy *Magazynu dziecinnego*, koncentrując się przede wszystkim na tekstach trzynastu baśni. Do celów porównawczych wykorzystano również *Rozmowy o wielości światów* i *Magazyn panieński* w przekładzie Dębickiego. O ile pierwsze dwa tomy *Magazynu dziecinnego* wykazują wiele cech wspólnych z innymi tłumaczeniami Dębickiego, o tyle tomy trzeci i czwarty mogły wyjść spod pióra kogoś innego, aczkolwiek z braku

[217] „Ani mnie odstręczą od dalszej pracy nienawisne języki: znajdą się takowe osoby, które przynajmniej jeżeli nie pracę, to chęć moję przysłużenia się Ojczyźnie łaskawie przyjmą i pochwalą, a tym samym do innych prac, które przedsięwziąłem, mile zachęcą" – pisze Dębicki (1773). Jeśliby uznać, że słowa te nie są dyktowane jedynie konwencją, oznaczałoby to, że jego poprzednie przekłady spotkały się z krytyką, która jednak nie pozostawiła śladu w znanych nam źródłach. Wzmianka o innych przedsięwziętych pracach brzmi osobliwie w sytuacji, gdy *Dokończenie* ukazało się już po śmierci Dębickiego. Wiąże się z tym zresztą kolejna zagadka. Według Bielskiego (1812, 151) Dębicki „niespodziewanie nocą popadł w letarg i przedwcześnie zmarł w Łowiczu dnia 18 października 1772 r." (tłum. BK). Tymczasem przedmowa do *Dokończenia* zamyka się słowami „Pisałem w Łowiczu, 18. Octobris 1772". Albo więc Dębicki zmarł natychmiast po jej napisaniu, albo datę dodał wydawca, albo też ten ostatni w ogóle sfabrykował przedmowę, częściowo lub w całości – choć trudno pojąć, dlaczego miałby uznać to za konieczne.

innych kandydatów jest to na razie jedynie hipoteza robocza. Różnice można dostrzec w stylu, słownictwie, a do pewnego stopnia również w sposobie tłumaczenia imion własnych.

Na początek warto przyjrzeć się tym ostatnim, jako że stanowią one najłatwiej uchwytny element w tekście. Spis imion postaci występujących w dialogach oraz w baśniach wraz z tłumaczeniami przedstawiono w tabeli 2.

Większość imion w tekście źródłowym (37 z 50) jest znacząca. W przekładzie proporcja ta jest nieco mniejsza: nietranslacja (Minon) lub adaptacja morfologiczna (Ginget, Eweliusz, Ledronetta) zacierają znaczenie imion albo zupełnie uniemożliwiają ich odczytanie, szczególnie jeśli czytelnik nie zna francuskiego. Nietranslacja jest przy tym stosowana bardzo rzadko (zaledwie pięć razy); zwykle tłumacz decyduje się na adaptację morfologiczną (np. Kandida, Zelia, Fatalis, Amata) lub – jeszcze częściej – substytucję (np. Palladia, Pulcheria, Serenus, Ulubiony). Uwagę zwraca skłonność do latynizacji, podczas gdy w tekście źródłowym tylko szesnaście imion ma źródłosłów łaciński (a i to jedynie dlatego, że francuski jako język romański w dużej części wywodzi się z łaciny), w polskim przekładzie jest ich dwadzieścia dziewięć. Tłumacz preferuje imiona o pochodzeniu i morfologii łacińskiej nawet wtedy, gdy nie mają one funkcji znaczącej: pieszczotliwego Titi przemianowuje na Tytusa, uczennice noszą zaś klasyczne imiona Marcella, Innocencja czy Balbina (zresztą, jak się wydaje, niezbyt wówczas popularne). W dwóch przypadkach dochodzi do latynizacji jedynie na poziomie morfologicznym, która zaciera znaczenie imion. O ile w Furbinusie osoba znająca francuski dosyć łatwo domyśli się pierwotnego Fourbin (od „fourbe" – „podstępny"), o tyle Eweliusza trudno połączyć z „éveillé" („czujny").

Do grupy imion zlatynizowanych należy być może nawet „Jejmość Pani Bona". Podczas gdy po francusku wyraz „bonne" już w XVIII wieku funkcjonował jako potoczne określenie guwernantki, znaczenie to chyba nie weszło jeszcze wtedy do języka polskiego (notuje je dopiero słownik wileński z 1861 roku)[218]. „Bona" w *Magazynie dziecinnym* mogła być więc po prostu imieniem oznaczającym z łaciny „dobra", stanowiąc odpowiednie towarzystwo dla rozważnej panny Prudencji i uczonej panny Palladii. Jasne jest, że zrozumienie tych imion znaczących wymagało pewnej znajomości łaciny. To, co było oczywiste dla wykształconego klasycznie pijara, mogło stanowić trudność dla młodych czytelniczek.

[218] Źródło: korespondencja mailowa z dr Dorotą Adamiec z Pracowni Historii Języka Polskiego XVII i XVIII wieku IJP PAN.

Tabela 2. Przekład imion własnych w *Magazynie dziecinnym*

Tom	Tekst	*Magasin des enfants*	*Magazyn dziecinny*	Opis postaci
TOM 1	spis postaci występujących w dialogach	Mademoiselle Bonne	Jejmość Pani Bona	guwernantka
		Lady Sensée	Panna Prudencja	uczennica
		Lady Spirituelle	Panna Palladia	uczennica
		Lady Mary	Panna Marcella	uczennica
		Lady Charlotte	Panna Karolina	uczennica
		Miss Molly	Panna Innocencja	uczennica
		Lady Babiole	Panna Balbina	uczennica
		Lady Tempête	Panna Eolia	uczennica
	Le Prince Chéri. Conte – Przypowieść. Królewic Ulubiony	Candide	Kandida	dobra wróżka
		Chéri	Ulubiony	książę, bohater
		Bibi	Bibi	pies
		Zélie	Zelia	ukochana księcia
		Suliman	Suliman	dobry guwerner
	La Belle et la Bête. Conte – Przypowieść o Pulcherii i Bestii	Belle	Pulcheria	córka kupca, bohaterka
		Bête	Bestia	zaklęty książę
	Conte du prince Fatal et du prince Fortuné – Przypowieść o królewicach zwanych Fatalis i Fortunatus	Fatal	Fatalis	książę, antagonista
		Fortuné	Fortunatus	książę, bohater
		Gracieuse	Gracjoza	księżniczka, ukochana bohatera
	Conte du prince Charmant – Przypowieść o królewicu Jukundzie	Charmant	Jukundus	książę, bohater
		Absolu	Absolut	książę, fałszywy bohater
		Vraie-Gloire	Prawdziwa Chwała	księżniczka, postać alegoryczna, ukochana bohatera
		Fausse-Gloire	Fałszywa Chwała	księżniczka, postać alegoryczna, antagonistka
		Sincère	Sincerus	dobry guwerner
	Fable de la veuve et de ses deux filles – Przypowieść o wdowie i dwóch jej córkach	Blanche	Blanka	wieśniaczka, która zostaje królową, bohaterka
		Vermeille	Róża	wieśniaczka, siostra bohaterki

Tom	Tekst	*Magasin des enfants*	*Magazyn dziecinny*	Opis postaci
TOM 2	[*Le Prince Désir*] – [*Książę Dezyderiusz*]	Minon	Minon	kot
		Désir	Dezyderiusz	książę, bohater
		Mignonne	Pulcheria	księżniczka, ukochana bohatera
	[*Aurore et Aimée*] – [*Aurora i Amata*]	Aurore	Aurora	szlachcianka, bohaterka
		Aimée	Amata	szlachcianka, siostra bohaterki, antagonistka
		Ingénu	Kandydus	książę, ukochany bohaterki
		Fourbin	Furbinus	król, antagonista
		Beaujour	Serenus	syn bohaterki
	Conte du pêcheur et du voyageur – Przypowieść o rybaku i podróżnym	Azael	Azael	dworzanin, bohater
	[*Joliette*] – [*Gracjoza*]*	Joliette	Gracjoza	szlachcianka, bohaterka
TOM 3	[*Le Prince Titi*] – [*Książę Tytus*]	Guinguet	Ginget	król, antagonista
		Titi	Tytus	książę, bohater
		Mirtil	Mirtyl	książę, brat bohatera, antagonista
		Éveillé	Eweliusz	paź, pomocnik bohatera
		Violent	Wiolentus	król, znany z gwałtownego charakteru
		Abor	Abor	wieśniak
		Bibi	Bibina	wieśniaczka, ukochana bohatera
		Blanche	Blanka	krewna bohatera

Tom	Tekst	*Magasin des enfants*	*Magazyn dziecinny*	Opis postaci
TOM 4	[*Le Prince Spirituel*] – [*Książę Palladiusz*]	Diamantine	Diamantyna	dobra wróżka
		Furie	Furia	zła wróżka
		Spirituel	Palladiusz	książę, bohater
		Astre	Astrea	księżniczka, ukochana bohatera
		Charmant	Gracjan	książę, fałszywy bohater
	[*Bellotte et Laideronnette*] – [*Belota i Ledronetta*]	Bellotte	Belota	szlachcianka, bohaterka
		Laideronnette	Ledronetta	szlachcianka, siostra bohaterki

* W wydaniach polskich występuje inny podział na tomy niż we francuskich. W tych ostatnich *Joliette* stanowi już część tomu 3, podczas gdy w polskich zajmuje miejsce pod koniec tomu 2.

Do odmiennej kategorii należą Belota i Ledronetta, które zostają poddane adaptacji morfologicznej, ale nie na modłę łacińską. W przeciwieństwie do Belle-Pulcherii z tomu pierwszego czy Joliette-Gracjozy z tomu drugiego Belota zachowuje silny związek z francuskim oryginałem. Cząstka „bel" była jednak dosyć czytelna i zrozumiała; wydaje się, że znacznie trudniej było odnaleźć w Ledronetcie mniej znany wyraz „laideron" („brzydula"). Tego rodzaju adaptacja morfologiczna zaciemniająca znaczenie imienia nie była niczym odosobnionym wśród ówczesnych przekładów. Podobne zjawisko spotykamy w *Rozmówkach, komedyjkach, powiastkach obyczajowych dla małych dzieci* Marie-Elizabeth de La Fite w tłumaczeniu Maksymiliana Prokopowicza, gdzie w jednej z powiastek występują siostry: sprawiedliwa Justyna, szczodrobliwa Karyta i oraz nieroztropna Derezonna (w oryginale Déraisonnée). W *Magazynie* taki zabieg stanowi jednak rzadkość, jako jedyny przykład poza Belotą i Ledronettą można podać króla Gingeta („o małym rozumku") z tomu trzeciego, którego imię nie jest jednak tak istotne dla fabuły baśni jak skontrastowane ze sobą imiona sióstr.

Fakt, że w ostatniej baśni w *Magazynie* mamy do czynienia z inną niż dotychczasowa strategią tłumaczenia imion, sam w sobie stanowi mało przekonujący argument. Różnic w przekładzie między tomami jest jednak więcej.

Bardzo częstym zjawiskiem w pierwszych dwóch tomach jest usuwanie i skracanie:

Przykład [12]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1018] La Belle (car je vous ai dit que c'était le nom de la plus jeune), la Belle, dis-je, remercia bien honnêtement ceux qui voulaient l'épouser ; mais elle leur dit qu'elle était trop jeune, et qu'elle souhaitait de tenir compagnie à son père pendant quelques années[219].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 53] Najmłodsza zaś Pulcheria pokornie dziękowała starającym się o nią, młodymi się jeszcze laty wymawiając.

Przykład [13]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1042–1043] Après cela, il sortit dans la campagne avec ses moutons, et la fermière lui dit :
« Hé bien ! voulez-vous, à cette heure, me donner un mouton ? – J'en serais bien fâché, dit Fatal, vous pouvez faire tout ce que vous voudrez contre moi, mais vous ne m'obligerez pas à mentir »[220].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 93] A gdy potym wyszedł w pole Fatalis, rzekła znowu do niego: a teraz daszże mi barana? nie dam, odpowiedział Fatalis, wolno, co chcieć ze mną czynić, ja skłamać nie mogę.

Przykład [14]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1129] Cependant, comme elle craignait qu'on ne découvrît sa tromperie, elle envoya Aurore dans un pays bien loin, et celui qui la conduisait la laissa dans un grand bois, où elle s'était endormie en se reposant[221].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/II, 43] [O]bawiając się jeszcze, żeby się jej szalbierstwo nie odkryło, odesłała Aurorę w inny daleki kraj, ale przewodnik zostawił ją śpiącą w pewnym lesie.

Przykład [15]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1200] Elle en avait intention, mais deux ou trois jours après, elle entendit une dame qui se moquait d'une de ses amies ; elle savait écrire alors ; et elle mit sur un papier ce qu'elle avait entendu. Elle avait écrit cette conversation avec tant d'esprit, que sa mère ne pût s'empêcher de rire de ce qu'il y avait de plaisant, et d'admirer le style de sa fille[222].

---

[219] „Piękna (powiedziałam wam bowiem, że tak nazywała się najmłodsza), Piękna, jak mówiłam, bardzo uprzejmie dziękowała tym, którzy chcieli ją poślubić; mówiła im jednak, że jest za młoda i pragnie przez kilka lat dotrzymywać towarzystwa ojcu".

[220] „Potem wyszedł na pole z owcami, a gospodyni zapytała go: «No i cóż! Teraz zechcesz dać mi baranka? – Sprawiłoby mi to wielką przykrość, rzekł Fatal, możecie robić ze mną, co chcecie, ale nie zmusicie mnie, żebym skłamał»".

[221] „Jednak ponieważ lękała się, by nie odkryto jej oszustwa, odesłała Aurore do dalekiego kraju, a ten, kto ją prowadził, zostawił ją w wielkim lesie po tym, jak odpoczywając, zasnęła".

[222] „Miała taki zamiar, ale dwa czy trzy dni później usłyszała pewną damę, która drwiła z jednej ze swych przyjaciółek; umiała już wtedy pisać; i przelała na papier wszystko, co usłyszała. Spisała tę rozmowę z takim dowcipem, że jej matka nie mogła się powstrzymać od śmiechu z zabawnej treści i od podziwu nad stylem córki".

[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/II, 149] Miała wprawdzie intencją poprawienia się, ale we trzy dni potym, słysząc damę naśmiewającą się z jednej z swych przyjaciółek, wszystko (bo już na ten czas umiała pisać) tak dokładnie i żartobliwie wypisała, iż się matka od śmiechu wstrzymać nie mogła.

Niektóre usunięcia i skróty jedynie upraszczają i uzwięźlają tekst, inne jednak wydają się wynikać z pragnienia pominięcia fragmentów nie do końca zgodnych z wartościami wyznawanymi przez tłumacza. Dębicki nie stronił od tego rodzaju zabiegów w innych swoich przekładach, np. w *Rozmowach o wielości światów* opuścił te partie tekstu, w których markiza i jej rozmówca za bardzo oddalają się od tematu budowy kosmosu i przechodzą na zbyt śmiały flirt. W utworach Leprince de Beaumont brak oczywiście fragmentów, które mogłyby uchodzić za nieprzystojne; jedynym kandydatem do tej kategorii jest być może poniższe zdanie, z którego w przekładzie zniknęła wzmianka o królu komplementującym wróżkę:

Przykład [16]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1106] Je vous disais donc que j'étais l'amie de votre père, il me venait voir souvent dans ce temps-là ; et à propos de ce temps-là, savez-vous bien que j'étais fort jolie alors ? Il me le disait[223].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/II, 6] Powiedziałam ci już, żem była przyjaciółką ojca twego, on często przedtym u mnie bywał, kiedy mówiono o mnie, żem śliczną była.

Częstsza i bardziej znamienna wydaje się redukcja zwrotów potocznych lub imitujących język mówiony i bezpośrednią komunikację twarzą w twarz, jak wtrącenie w nawiasie w przykładzie [12] czy też „Eh bien!" w przykładzie [13]. Można zresztą podejrzewać, że Dębicki nie znał pewnych zwrotów potocznych: „bonbons" („łakocie") tłumaczy jako „cacko" lub „pieszczoty" (Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 90, 101), a konwencjonalne wykrzyknienie „Dame!" traktuje jako zwrot do rozmówcy i przekłada jako „Damo!" lub „moje Mcie Panny" (Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 65, 96). Czasem pojawiają się inne błędy wynikające z niezrozumienia tekstu źródłowego:

Przykład [17]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1027] Elle lui dit un jour : « Vous me chagrinez, la Bête ; je voudrais vous épouser, mais je suis trop sincère pour vous faire croire que cela arrivera jamais. Je serai toujours votre amie ; tâchez de vous contenter

[223] „Mówiłam ci więc, że byłam przyjaciółką twojego ojca, często mnie wówczas odwiedzał; a skoro mowa o tamtym czasie, czy wiesz, że byłam wtedy bardzo ładna? On mi to mówił".

de cela. – Il le faut bien, reprit la Bête, je me rends justice. Je sais que je suis bien horrible, mais je vous aime beaucoup […] »[224].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 67] Raz do niego rzekła, dajesz mi frasunku przyczynę bestio, bo ja chciałabym być oblubienicą twoją, ale wierz mi, że to być nigdy nie może; kontentuj się tym, że zawsze przyjaciółką twoją będę. Powinnaś w samej rzeczy to czynić, rzekła bestia, bo tego słuszność wyciąga. Prawda, żem straszna, ale cię bardzo kocham […].

Przykład [18]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1030] Dans le moment la fée donna un coup de baguette […][225].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 74] To wymówiwszy, wróżka uderzyła w stół pierścieniem […].

Przykład [19]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1105] Quoique votre nez soit ridicule, vous n'en êtes pas moins le fils du meilleur de mes amis. J'aimais le roi votre père comme mon frère ; il avait le nez fort bien fait, ce prince. – Et que manque-t-il au mien ? dit Désir[226].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/II, 6] Chociaż twój nos śmieszny, jednak jesteś synem najlepszego z przyjaciół moich, kochałam króla ojca twego jako mego brata, który także długi nos miał. A mojemu czego nie dostaje? rzecze Dezyderiusz.

Przykład [20]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1106] La fée se rengorgea à ce compliment[227].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/II, 8] Na te słowa wróżka się skłoniła […].

Kolejną typową cechą pierwszych dwóch tomów *Magazynu dziecinnego* jest skłonność do zmiany rejestru na bardziej oficjalny. W ramowych dialogach guwernantka w tekście źródłowym raz po raz zwraca się do podopiecznych „ma chère" („moja droga"), natomiast przekład Dębickiego obiera konwencję, która nie sugeruje takiej poufałości: Jejmość Pani Bona niemal zawsze tytułuje uczennice „moja Mcia Panno" i bardzo rzadko pozwala

[224] „Pewnego dnia mu powiedziała: «Zasmucasz mnie, Bestio; chciałabym cię poślubić, ale jestem zbyt szczera, by dać ci wierzyć, że kiedykolwiek to nastąpi. Zawsze będę twoją przyjaciółką; spróbuj się tym zadowolić. – Tak trzeba uczynić, odparła Bestia, oddaję sobie sprawiedliwość. Wiem, że jestem bardzo straszny, ale bardzo cię kocham […]»".

[225] „W tej samej chwili wróżka uderzyła różdżką […]".

[226] „Chociaż masz śmieszny nos, to jednak jesteś synem mego najlepszego przyjaciela. Kochałam króla, twego ojca jak własnego brata; ten władca miał naprawdę piękny nos. – A mojemu czego brakuje? – rzekł Désir".

[227] „Wróżka nadęła się, słysząc ten komplement".

sobie na serdeczniejsze „kochana panno". Tam też, gdzie w oryginale mowa jest o „filles" („dziewczętach"), w tłumaczeniu niezmiennie pojawiają się „damy". Nie jest to wprawdzie radykalna zmiana w stosunku do tekstu źródłowego, ponieważ i tam uczennice noszą tytuł „Lady" i bywają określane jako „dames", wydaje się jednak, że w polskim przekładzie dystans między guwernantką a dziewczętami jest większy.

Zmianę rejestru na bardziej oficjalny i wyszukany, jak również powściągliwość przy opisywaniu uczuć, dostrzec można także w innych partiach tekstu: w baśniach (przykłady [21]–[23]) oraz w historiach biblijnych [24]).

Przykład [21]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1005] […] vos vices la contraignirent à vous cacher le penchant que vous lui aviez inspiré. Le changement de votre cœur lui donne la liberté de se livrer à toute sa tendresse[228].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 32] […] twe występki przymusiły ją, aby ukrywała afekt, który miała do ciebie. Odmiana twego serca sprawuje, że ci się zupełnie z uprzejmością oświadcza.

Przykład [22]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1022] […] que ne demandait-elle des ajustements comme nous ? Mais non, mademoiselle voulait se distinguer […][229].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 60] […] nie prosiła o to, o co my, ale się chciała dystyngwować […].

Przykład [23]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1042] – Je le veux bien, répondit Fatal, et je ferai tout mon possible pour vous bien servir[230].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 92] Chętnie służyć będę, odpowiedział Fatalis, pilnym według sił i możności mojej w usługach być się obiecuję.

Przykład [24]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1034] Longtemps après la mort d'Adam et d'Ève, les hommes devinrent si méchants, que le bon Dieu les eut en horreur[231].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 80] Po śmierci Adama i Ewy tak się ludzie w występkach zanurzyli, że ich Bóg nie mógł ścierpieć.

---

[228] „[…] twoje występki zmusiły ją do ukrywania skłonności, którą w niej wzbudziłeś. Odmiana twojego serca pozwala jej poddać się całkowicie tkliwości".

[229] „[…] czemu nie prosiła o stroje, tak jak my? Ale nie, panienka się chciała wyróżnić […]".

[230] „Chcę tego – odparł Fatal – i zrobię wszystko, co w mojej mocy, żeby ci dobrze służyć".

[231] „Długo po śmierci Adama i Ewy ludzie zrobili się tacy źli, że dobry Bóg nie mógł ich znieść".

Nie oznacza to, że cały przekład Dębickiego jest utrzymany w stylu oficjalnym lub podniosłym. Długi komiczny dialog gadatliwej wróżki z długonosym księciem Dezyderiuszem jest nawet bardziej potoczny i emocjonalny niż tekst źródłowy (np. wróżka parokrotnie woła „Ach, dla Boga!" w miejscach, gdzie w oryginale brak jakichkolwiek wykrzykнień). Ogólna tendencja Dębickiego jest jednak taka, by unikać kolokwializmów i wyrazów intensywnych uczuć, a w dialogach stosować dosyć surowe konwencje uprzejmości.

W tomach trzecim i czwartym również możemy natrafić na redukcje, zwykle jednak sprawiają one wrażenie raczej opuszczenia przez nieuwagę całego zdania niż tendencji do uzwięźlania tekstu (przykład [25]). Co istotne, częściej dochodzi do amplifikacji, przede wszystkim z powodu maniery tłumaczenia jednego wyrazu przy użyciu dwóch wyrazów bliskoznacznych. Kilka przykładów takich „podwojeń" dostrzec można we fragmentach [26]–[31].

Przykład [25]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1248] « Au reste, je vous promets de vous rendre une visite tous les mois, et je mènerai Bibi avec moi. » Le prince fut enchanté de cette promesse, et résolut d'acquérir beaucoup de gloire pour plaire à Bibi. Le roi Violent vint lui offrir la bataille, et Titi non seuelement la gagna, mais encore Violent fut fait prisonnier[232].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/III, 105] Wreszcie przyrzekam ci, iż cię co miesiąc nawiedzać będę, Bibinę z sobą wraz przyprowadzając.
Wiolentus król z wojskiem przybywszy, wydał bitwę, którą Tytus chwalebnie zyskawszy, samego Wiolenta w niewolą zabrał.

Przykład [26]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1236] – Je vous accorde ce don, reprit la fée […][233].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/III, 73] Otóż, odpowiedziała wróżka, moc i dzielność tę pozwalam i daję tobie […].

Przykład [27]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1237] Les ambassadeurs crurent que Guinguet s'était habillé d'une manière si ridicule, pour faire affront à leur maître […][234].

---

[232] „«Poza tym obiecuję odwiedzać cię co miesiąc i będę przyprowadzać ze sobą Bibi». Książę był zachwycony tą obietnicą i postanowił zyskać sobie wielką chwałę, by podobać się Bibi. Król Violent przybył wydać mu bitwę, a Titi nie tylko w niej zwyciężył, ale jeszcze Violent wzięty został do niewoli".

[233] „Udzielam ci tego daru – odparła wróżka".

[234] „Posłowie pomyśleli, że Guinguet ubrał się w tak śmieszny sposób, żeby obrazić ich pana […]".

[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/III, 79] Posłowie rozumiejąc, że Ginget umyślnie się tak pięknie ustroił na wzgardę i afront ich pryncypała […].

Przykład [28]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1267] « Madame, dit Violent, nous avons pris l'habitude de nous parler à cœur ouvert[235]. »
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/III, 151] Moja Pani, rzecze Wiolentus, jużeśmy nawykli szczerze z nami i bez obłudy mówić.

Przykład [29]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1304] […] elle dit tant de bêtises […][236].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/IV, 9] […] królewna tyle dziwactw i rzeczy głupich namówiła […].

Przykład [30]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1307] C'est que presque toujours un bel homme est un sot, […] tout occupé du soin de son ajustement […][237].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/IV, 15] Oto iż człowiek piękny prawie zawsze jest głupi, […] wszystek utopiony w stroju i krygowaniu się […].

Przykład [31]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1334] […] son mari, qui l'avait vue tout à son aise, commença à s'accoutumer à sa beauté […][238].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/IV, 67] […] królewic, do woli się jej już i do sytości napatrzywszy, począł się do piękności jej przyzwyczajać […].

Zdarzają się również amplifikacje charakterystyki i motywacji postaci, jak w poniższym fragmencie (informacje dodane przez tłumacza zaznaczono pogrubioną czcionką):

Przykład [32]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1248] Cependant, Guinguet fut fort en colère, quand il apprit que son fils avait rendu la liberté à Violent, sans lui faire payer beaucoup d'argent, et ce prince avait beau lui représenter qu'il lui avait donné ordre d'agir comme il voudrait, il ne pouvait lui pardonner. Titi, qui aimait et respectait son père, tomba malade de chagrin de lui avoir déplu[239].

---

[235] „Pani – rzekł Violent – powzięliśmy zwyczaj mówić ze sobą otwarcie".

[236] „[…] powiedziała tyle głupot […]".

[237] „Dlatego, że niemal zawsze piękny mężczyzna to głupiec, […] całkowicie zajęty troską o swój strój […]".

[238] „[…] mąż, który napatrzył się na nią do woli, zaczął przyzwyczajać się do jej urody […]".

[239] „Tymczasem Guinguet wpadł w wielki gniew, gdy dowiedział się, że jego syn uwolnił Violenta, nie zmusiwszy go do zapłacenia wielkiej sumy pieniędzy, i królewicz na próżno

[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/III, 106] Ginget tymczasem dowiedziawszy się, że syn jego darował bez wszelkiego okupu Wiolenta wolnością, bardzo się rozgniewał, mówiąc, że **Tytus nie powinien się był tego domyślać bez dołożenia jego**. Ani co pomogła królewicowi **sprawiedliwa poniekąd** wymówka, że król na tę puszczającemu się wyprawę dał wszelką moc podług woli swojej czynienia. Tytus, który zawsze z **osobliwszą był ku ojcu miłością** i uszanowaniem, zapadł ciężko z smutku, iż był nieukontentowania ojcowskiego przyczyną [podkr. BK].

Różnice między tomami pierwszym i drugim a trzecim i czwartym można dostrzec także na poziomie stosowanego słownictwa. W ostatnich tomach w dialogach pojawia się sugestia poufałości czy serdeczności, ponieważ Jejmość Pani Bona dosyć często zwraca się do wychowanek „kochaneczko". Interesujące zjawiska zachodzą również w poniższych fragmentach:

Przykład [33]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1232] Pour Mirtil, il aimait mieux laisser gâter ses bonbons, que d'en donner à personne […][240].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/III, 64] Mirtyl zaś wolał, że mu się zepsowały bąbąki, niżeli żeby je miał dać komu […].

Przykład [34]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1337] Quand je me trouvais seul avec mon épouse, elle me parlait d'une robe nouvelle qu'elle devait mettre le lendemain, des souliers de celle-ci, des diamants de celle-là[241].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/IV, 75] Kiedy sam tylko z żoną moją byłem, prawiła mi albo o robranie nowym, który wziąć na siebie miała, albo o patynkach tej damy, albo o diamentach drugiej.

W przykładzie [33] pojawia się wyraz „bonbon", który w tomie pierwszym Dębicki tłumaczył błędnie, jak gdyby jedynie domyślał się jego znaczenia z kontekstu. W zacytowanym powyżej przykładzie trudno w ogóle mówić o tłumaczeniu, słowo zostaje bowiem po prostu przetransponowane do tekstu docelowego ze spolszczoną pisownią i odmianą. Jest to zabieg bardzo podobny do morfologicznej adaptacji imion Bellotte-Belota i Laideronnette-Ledronetta. Natomiast w przykładzie [34] w tekście polskim pojawia się specjalistyczne

przedstawiał mu, że ojciec polecił mu działać, jak zechce – ten nie mógł mu przebaczyć. Titi, który kochał i szanował ojca, rozchorował się ze zmartwienia tym, że wzbudził jego niezadowolenie".

[240] „Mirtil natomiast wolał, żeby jego łakocie się zepsuły, niż żeby miał komuś je dać […]".

[241] „Kiedy byłem z żoną sam na sam, mówiła mi o nowej sukni, którą miała nazajutrz założyć, o butach jednej, o diamentach drugiej".

słownictwo z dziedziny ubioru: robran (z francuskiego *robe ronde*), czyli suknia z dopasowanym, zamkniętym z przodu stanikiem i nierozcinaną spódnicą, oraz patynki, czyli rodzaj pantofli. Terminy te szczególnie rzucają się w oczy, ponieważ w tekście źródłowym użyte są zupełnie pospolite wyrazy „robe" i „souliers". Mimo to tłumacz zdecydował się na słownictwo specjalistyczne. Znajomość tych terminów można by zresztą uznać za zaskakującą u księdza pijara, który jeszcze w tomie pierwszym *Magazynu dziecinnego* passusy dotyczące ubiorów tłumaczył aproksymatywnie:

Przykład [35]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1019] […] elles le prièrent de leur apporter des robes, des palatines, des coiffures, et toutes sortes de bagatelles[242].
[Leprince de Beaumont/Dębicki 1768/I, 55] […] prosiły go, aby im sukien, kornetów, wachlarzów i innych fraszek nakupił.

Różnice te trudno tłumaczyć rozwojem kompetencji przekładowych Dębickiego. Styl wydanego później *Magazynu panieńskiego* bardziej przypomina tomy pierwszy i drugi *Magazynu dziecinnego* niż tomy trzeci i czwarty. Z powyższych względów można zaryzykować tezę, że tylko pierwsza połowa *Magazynu dziecinnego* została przetłumaczona przez Dębickiego, dzieło dokończył natomiast ktoś inny.

Niezależnie od tego, czy rzeczywiście mamy do czynienia z dziełem dwójki tłumaczy, pewne spostrzeżenia mają zastosowanie do całego *Magazynu dziecinnego* i wszystkich zawartych w nim baśni. Przede wszystkim należy zaznaczyć, że te ostatnie nie są przekładane inaczej niż pozostała część tekstu, te same zjawiska zaobserwować można zarówno w baśniach, jak i w innych tekstach narracyjnych (np. historiach biblijnych) oraz w ramowych dialogach.

Bohaterki *Magazynu* rozmawiają z zachowaniem konwencji języka docelowego, a w dialogach akcja zostaje przeniesiona z Londynu i Ogrodów Kensingtońskich nad Tamizą do Warszawy i Wilanowa nad Wisłą. Z drugiej strony nie dochodzi do pełnej naturalizacji: przy przekładaniu imion tłumacz (lub tłumacze) nie unika egzotyzacji, tak że ich zrozumienie często wymaga znajomości języków obcych. Świat przedstawiony dialogów nie jest do końca ani francuski, ani angielski, ani polski, przez co zbliża się do świata baśni, których bohaterowie noszą podobne, znaczące i łacińskie imiona, jak uczennice pani Bony.

[242] „[…] prosiły go, żeby przywiózł im suknie, palatynki [krótka pelerynka lub szal – BK], nakrycia głowy i najróżniejsze bagatelki".

Na ogół też przekład jest dosyć bliski tekstowi źródłowemu. Ani skróty, ani dodania nie wydają się mieć na celu uproszczenia tekstu; wręcz przeciwnie, czasami sprawiają, że jest on bardziej skomplikowany i wyszukany stylistycznie. Nie doszło do dodatkowej dydaktyzacji czy puryfikacji, choć, zważywszy na charakter tekstu źródłowego, zdecydować się na nie mógłby jedynie wyjątkowy skrupulat[243].

Kariera projektu edukacyjnego Leprince de Beaumont, w którym baśnie zajmowały poczesne miejsce, nie skończyła się na trzech wydaniach *Magazynu dziecinnego*. Fragmenty przekładu powędrowały poza granice ówczesnego państwa polskiego i zostały wykorzystane przez Daniela Vogla (1742–1829), nauczyciela języka polskiego w gimnazjum Marii Magdaleny we Wrocławiu. W 1785 roku wydał on na potrzeby swoich uczniów[244] podręcznik zatytułowany *Polska książka do czytania, to jest Zbiór nauk i zabawek filologicznych, na pożytek i snadniejsze pojęcie polskiego języka dla młodzi kwitnącej Szkoły Realnej Wrocławskiej przy kościele Marii Magdaleny*[245]. W przedmowie Vogel jasno wykłada swoje motywacje – pragnie dostarczyć młodzieży materiału do nauki języka w sytuacji, gdy ksiąg polskich „nie na każdym miejscu można […] dostać, a zwłaszcza takich, które by do używania godne być mogły" (1785). Dlatego też, o czym już nie wspomina – on sam, dostawszy takie książki, wybrał z nich fragmenty, opatrzył je przypisami podającymi znaczenie poszczególnych wyrazów po niemiecku i ułożył je w porządku tematycznym (katechizm, wiadomości geograficzne i przyrodnicze, historie biblijne, anegdoty, baśnie itp.).

O *Polskiej książce do czytania* badacze wspominają na ogół w dwóch kontekstach. Po pierwsze, jest ona przedstawicielką nurtu dosyć licznych wówczas eklektycznych antologii, które składały się z rozmaitych drobniejszych tekstów, zaczerpniętych z istniejących już książek i przedrukowywanych często bez atrybucji. Do tej samej kategorii należą np. *Sposób nowy, najłatwiejszy, pisania i czytania razem dla panienek* Maksymiliana Prokopowicza

---

[243] Skrupulatów takich nie brakowało jednak w XIX wieku – zob. rozdział 4.

[244] Języka polskiego uczono od czwartego oddziału (przy czym oddział szósty był najniższy, pierwszy – najwyższy). Zakładając, że naukę rozpoczynano ok. siódmego roku życia, odbiorcy podręcznika Vogla mogli mieć ok. 9–13 lat (zob. Walter 1947).

[245] Według strony tytułowej jest to „wtóra edycja". Pierwsze, skromniejsze wydanie wyszło w 1768 roku pod tytułem *Rozmaite uciechy albo Zgromadzenie niektórych geograficznych, fizycznych, politycznych i historycznych nauk i przypadków na pożytek i snadniejsze pojęcie polskiego języka dla młodzi kwitnącej Szkoły Realnej Wrocławskiej przy kościele Marii Magdaleny*.

(1790)[246] albo *Biblioteka dziecinna. Dzieło dla rozrywki młodych umysłów, prostowania serc do cnoty i odrażenia od występków, z pisarzów dawnych i tegoczesnych zebrane prozą i wierszem z francuskiego przełożone* Kajetana Karniewskiego (1783). Po drugie, podręcznik Vogla zwrócił uwagę badaczy bajki ludowej ze względu na zawarte w nim baśnie. Nie zawsze zdawano sobie przy tym sprawę, że nie są one jego własnymi utworami, lecz przedrukiem z *Magazynu dziecinnego* w przekładzie Dębickiego[247].

W istocie przejątków z dzieła Leprince de Beaumont jest więcej. Około stu czytanek – prawie 30 proc. książki – to fragmenty *Magazynu dziecinnego*: historie biblijne, wiadomości przyrodnicze, anegdoty historyczne, dydaktyczne powiastki czy nawet opowieść z życia pani Bony o tym, jak wyzbyła się strachu przed duchami. W tym ostatnim przypadku Vogel (1785, 339–342) zmienił płeć narratora, co jest zrozumiałe w podręczniku przeznaczonym dla chłopców i wykorzystywanym do nauki pod kierunkiem nauczyciela-mężczyzny.

Baśni zaczerpniętych z przekładu Dębickiego jest pięć, są to: *Przypowieść o Pulcherii i Bestii*, *Przypowieść o królewicach zwanych Fatalis i Fortunatus*, *Przypowieść o królewicu Jukundzie*, *Przypowieść o trojakim żądaniu* oraz *Przypowieść o rybaku i podróżnym*. Sam tekst nie różni się niczym od tego w *Magazynie dziecinnym* (poza brakiem tytułów; czytanki oznaczone są jedynie kolejnymi liczbami rzymskimi: odpowiednio CCCXL, CCCXXI, CCCXXXIX, CCCVIII i CCX). Interesujące jest jednak to, które baśnie zostały przedrukowane. Wszystkie pochodzą z pierwszych dwóch tomów *Magazynu dziecinnego*, charakteryzują się żywą akcją i dość dużym ładunkiem fantastyki; ponadto w większości z nich bohaterami są chłopcy lub mężczyźni. Opowieści o ufności w Opatrzność (*Aurora i Amata*), niebezpieczeństwach plotkowania (*Gracjoza*) czy nawet wyższości rozumu nad urodą (*Książę Palladiusz*) nie znalazły się w *Polskiej książce do czytania*. Vogel oderwał również baśnie od dydaktycznych dyskusji, w których guwernantka i jej podopieczne roztrząsają sens wysłuchanych historii. Mimo że moralne przesłanie przedrukowywanych tekstów zapewne nie było mu obojętne,

[246] Podręcznik Prokopowicza był przeznaczony dla guwernantek i kierowniczek pensji, a dedykowany krakowskim prezentkom, które prowadziły szkołę dla dziewcząt. W przeciwieństwie do innych tłumaczy i kompilatorów Prokopowicz podaje źródła, z których czerpie teksty czytanek. W książce wykorzystał również własny wcześniejszy przekład utworów de La Fite.

[247] Izabela Kaniowska-Lewańska (1973, 40) dostrzegła zapożyczenie od Leprince de Beaumont baśni o Pięknej i Bestii. Zwróciła uwagę również na baśń o trzech życzeniach, uznała ją jednak za adaptację *Les Souhaits ridicules* Perraulta.

wydaje się, że za priorytet uważał dostarczenie uczniom zajmujących tekstów, które zachęciłyby ich do nauki języka. Pożytek płynący z takiej przyjemności byłby nieco inny niż w przypadku lektury *Magazynu dziecinnego* przez młode Polki, którym wychowawcy pragnęli zapewne wpajać przede wszystkim nauki moralne.

Nie bez znaczenia jest również miejsce, jakie baśnie zajmują w *Polskiej książce do czytania*. W *Magazynie dziecinnym* przeplatają się one z tekstami innych gatunków i stanowią pomoc naukową na samym początku edukacyjnej drogi dziewcząt (zarówno bohaterek dialogów, jak i czytelniczek): w późniejszych tomach ich liczba spada, podobnie jak udział pierwiastka magicznego w kolejnych fabułach. W podręczniku Vogla jest dokładnie odwrotnie. Nie ma mowy o swobodnym przeplataniu się rozmaitych tekstów, są one pogrupowane pod względem tematu i długości. Baśnie zamieszczone zostały na końcu książki, wśród innych dłuższych tekstów narracyjnych, są więc lekturą dla starszych i bardziej zaawansowanych uczniów. Potwierdza się fakt, że Vogel traktował je w większym stopniu jako materiał językowy niż jako podstawę do wpajania wartości moralnych.

Przykład podręcznika Vogla pokazuje, że w polskiej recepcji *Magasin des enfants* dokonało się swoiste rozszczepienie jego pierwotnych funkcji. Pierwotnie była to książka przeznaczona dla młodych Angielek uczących się francuskiego, przekazująca kompetencje językowe na równi z kształceniem ducha i charakteru. W polskim przekładzie zagubiła się funkcja glottodydaktyczna, na pierwszy plan wybiło się zaś moralizatorskie przesłanie. Wykorzystując fragmenty *Magazynu dziecinnego* do nauki języka polskiego jako obcego, Vogel niejako przywrócił im pierwotny cel. On też jako pierwszy wyizolował baśnie Leprince de Beaumont z jej całościowego projektu edukacyjnego, bardziej chyba doceniając ich wartość rozrywkową niż morał.

3.5. Krytyka baśni dla dzieci i białe plamy w recepcji

Baśnie Fénelona i Leprince de Beaumont miały w sobie tak silny pierwiastek dydaktyczny, że mogły uniknąć negatywnych konotacji związanych z jednej strony ze strasznymi opowieściami piastunek, a z drugiej – z literackimi romansami. Prawdą jest, że KEN dopuszczała obecność „Contes des Fées" w bibliotekach pensji prywatnych: wymieniono je na skąpej liście niezakazanych romansów, razem z *Telemakiem*, *Grandissonem* Charlesa Richardsona

i baśniami z 1001 nocy. Na tak liberalną listę lektur zezwalano jednak wyłącznie uczennicom na najdroższych pensjach (od 60 do 100 dukatów rocznie), a więc – jak można przypuszczać – dziewczętom ze sfer najbardziej uprzywilejowanych. Lektura baśni przysługiwała tylko elitom (Mrozowska 1973, 77).

Trudno też orzec, co dokładnie KEN rozumiała przez „Contes des Fées": czy cały gatunek, czy może konkretne wydania? W tym drugim wypadku chodziłoby najprawdopodobniej o baśnie d'Aulnoy, które najczęściej ukazywały się pod tytułami *Contes des fées* lub *Contes de fées*. Oznaczałoby to, że twórczość d'Aulnoy była w Polsce znana nieco szerzej, niż wskazywałyby na to wydania *Hippolita*. Recepcja ta byłaby jednak ograniczona do bardzo wąskich kręgów społeczeństwa. Rychło też stosowność baśni d'Aulnoy jako lektury dla młodych czytelników została zakwestionowana – nie przez rodzimych krytyków, lecz wskutek recepcji poglądów francuskich.

W wykładach o literaturze wygłaszanych w latach osiemdziesiątych XVIII wieku Jean-François de La Harpe stosował wobec literackich *contes de fées* te same argumenty, które oświecenie zarówno w Polsce, jak i we Francji kierowało wobec ustnych opowieści piastunek. Wydaje się nawet, że La Harpe nie rozróżnia tych dwóch rodzajów tekstów:

> Skoro mowa o baśniach [*contes*], trzeba pomówić o tych, które nazywa się konkretniej *Contes des Fées*, choćby tylko po to, by zwrócić uwagę na błędne przekonanie, jakoby były dobre dla dzieci ze względu na włączony do nich morał. Tego rodzaju nauka, której można zresztą znacznie lepiej udzielić im w zupełnie inny sposób, nie równoważy w najmniejszym nawet stopniu niepożądanego wypełniania ich wątłych głów postaciami ludożerców, wilkołaków, czarowników, jednym słowem – wszystkim, co wzbudzać może lęk i łatwowierność, czyli dwie groźne słabości, które z wyobraźni przechodzą nieraz w charakter; tak wielką siłę mają pierwsze wrażenia, szczególnie gdy dzieci mają z natury ograniczony umysł, a urodzenie uniemożliwia im naukę. Nigdy nie jest dobrze wprowadzać dziecko w błąd; wręcz przeciwnie, w tym wieku należy z największą troską kształtować pierwsze pojęcia, gdyż wtedy właśnie dziecko najłatwiej poddaje się ich wpływom. […] Rozum, który przychodzi później, nie zawsze wykorzenia to, co zrobiły mamka i guwernantka. Bardzo dziwne jest przekonanie, że głowa dziecka łatwiej przyjmuje kłamstwo niż prawdę; jest otwarta tak samo na jedno, jak i na drugie; idzie tylko o to, by prawdę uczynić jej przystępną. Twarda zasada głosi, że nie sposób zbyt wcześnie w wychowanie dzieci włączyć wszystko, co może ukształtować ich osąd i wzmocnić odwagę; oszukiwanie ich i straszenie zawsze jest złem (La Harpe 1839, 392–393)[248].

[248] Znacznie pochlebniej La Harpe wypowiadał się o baśniach orientalnych, z fascynacją podkreślając ich różnorodność i zawarty w nich obraz kultury arabskiej, lecz ich również nie zaliczał właściwie do literatury dla dzieci, lecz dla dorosłych, którzy na chwilę wracają

Kiedy w 1815 roku Potocki wydawał rozprawę *O wymowie i stylu*, przytoczył część rozważań La Harpe'a o *contes de fées*, całkowicie jednak opuścił powyższy fragment. Można jedynie domniemywać, jakie były tego przyczyny; w efekcie jednak czytelnik poetyki Potockiego na początku XIX wieku nie stykał się ani ze stwierdzeniem o powszechnym odbiorze baśni przez dzieci, ani z tezą o niestosowności tego odbioru.

Kwestie te przeniknęły jednak do Polski innymi drogami, przede wszystkim w przekładach utworów Stéphanie-Félicité de Genlis (1746–1830). Dzieła tej niezwykle płodnej pisarki, również te przeznaczone dla dzieci, cieszyły się w ówczesnej Polsce niezwykłą popularnością (Janiec 1990). W 1786 roku, zaledwie dwa lata po wydaniu oryginału, ukazały się *Wieczory zamkowe* (*Les Veillées du Château*) w przekładzie Kajetana Józefa Skrzetuskiego. W tekście źródłowym jedna z baśni d'Aulnoy (*Le Prince Percinet et la Princesse Gracieuse*) jest przedstawiona jako kwintesencja próżnej i głupiej lektury, poleconej dzieciom przez służącą. Skrzetuski na jej miejsce wstawił „Tysiąc i jedną nocy" (Genlis 1784/1803, 276), co sugeruje, że baśń d'Aulnoy była w Polsce znana słabo lub wcale.

Inaczej postąpiła Karolina Czermińska w wydanym rok później przekładzie powieści epistolarnej *Adele i Teodor*. Jest to raczej książka o dzieciach niż dla dzieci, a de Genlis bardzo jasno wyłuszczyła w niej swoje poglądy pedagogiczne. Jedna z bohaterek, Baronowa, zapowiada zaprzyjaźnionej Wicehrabinie, że jej córka Adele do trzynastego roku życia nie będzie czytać żadnej ze zwyczajowych lektur dziecięcych: ani La Fontaine'a, ani *Telemaka*, ani listów pani de Sévigné, ani sztuk Corneille'a, Racine'a, Crébillona czy Voltaire'a (wyliczenie to pozwala dość dobrze zorientować się w lekturach młodych Francuzów w drugiej połowie XVIII wieku, choć zastanawia w nim brak *Magasin des enfants*). Na to oświadczenie Baronowej Wicehrabina pyta ze zdziwieniem: „Jakież im poddasz książki? Cóż dasz na miejsce tych, które im usuwasz? Sameż tylko powieści o czarownicach [oryg. *contes de fées* – przyp. BK] albo 1001 nocy do lat 15. czytać będą?".

> Nie, MCPani – odpisuje Baronowa – nigdy ja moim dzieciom czytać nie pozwolę powieści czarodziejskich [oryg. *contes de fées* – przyp. BK] ani 1001 nocy. Powieści nawet, które Pani d'Aulnoy napisała dla dzieci tego wieku, wcale ich latom nie przystoją. Ani jednej prawie z nich nie masz, której by celem właściwie moralność

---

do dziecięctwa: „[W mitologii greckiej] Wyobraźnia ma swoje granice i reguły; [w baśniach orientalnych] nie ma ich wcale, a jej wymysły wydają się stworzone dla dzieci. Ale czy nie jesteśmy wszyscy trochę dziećmi, gdy chodzi o baśnie?" (La Harpe 1839, 387).

była. Miłość zawsze jest duszą całej ich intrygi. We wszystkich prawie znajdujemy księżniczkę kochaną i prześladowaną dlatego, że jest piękną; książęcia piękniejszego od dziennej światłości, umierającego ku niej z miłości; i rywalkę równie szkaradną jak złośliwą, którą brzydka zazdrość i zawiść pożera. A nawet chociażby moralność szczupłego dzieła tego była dobra, nie mogłyby z niej dzieci przyzwoicie korzystać. Najmocniej by w ich imaginację biła osobliwość i nadzwyczajność, i nic by w ich pamięci tak żywo nie utkwiło, jako wdzięki mamiących ogrodów i diamentowych pałaców świetność. Wszystkie te gorącej imaginacji płody samymi tylko fałszywymi wyobrażeniami mózg zarażają, spóźniają postępek ich rozumu i wprawują je w niesmak do książek prawdziwie uczących (de Genlis 1782/1787, 75–77).

Baśnie literackie są tu zatem jednoznacznie powiązane z dziećmi, a de Genlis twierdzi wręcz, że d'Aulnoy pisała je specjalnie z myślą o młodych odbiorcach. Jednocześnie jednak i *contes de fées*, i baśnie orientalne stanowią zdaniem autorki lekturę zupełnie nieodpowiednią dla dzieci ze względu na wątpliwą wartość dydaktyczną. Morału albo nie ma w nich w ogóle, albo też jest nieczytelny z powodu przesłaniających go cudowności. W ten sposób de Genlis odmawia baśniom jedynej cechy, na którą powoływali się zawsze ich obrońcy i która mogła usprawiedliwić wybryki wyobraźni. Przypuszczać można, że wielu czytelników zgadzało się z tak surowym osądem francuskiej pisarki i edukatorki, która cieszyła się w Polsce niemałym autorytetem. To z kolei nie mogło wpłynąć korzystnie na i tak bardzo ograniczoną recepcję baśni d'Aulnoy i zapewne zablokowało całkowicie ich przyjęcie do polskiego systemu literatury dla dzieci.

Perrault, jak się wydaje, zupełnie nie zaistniał w XVIII-wiecznej Polsce. Pomijając nieliczne wzmianki w katalogach, jego baśnie nie pozostawiły żadnego śladu w ówczesnych źródłach. Jeżeli zapis o „Contes des Fées" w przepisach KEN dla pensji rozumieć jako określenie całego gatunku, być może do tej kategorii zaliczano również teksty Perraulta. Nie mogło jednak chodzić jedynie o jego baśnie, ponieważ pierwsza ich edycja zatytułowana *Contes de fées* pochodzi dopiero z roku 1781. Fałszywym tropem okazało się powtarzane przez późniejszych badaczy stwierdzenie Izabeli Kaniowskiej-Lewańskiej, jakoby „w dwutomowym zbiorku zebranym i tłumaczonym przez Franciszka Podoskiego […] również obok Plutarcha są bajki Perraulta" (1973, 40). W rzeczywistości chodzi o Nicolasa Perrota d'Ablancourt (1606–1664), który zebrał i przetłumaczył fragmenty dzieł starożytnych; jego kompilację przełożył następnie z francuskiego Podoski[249].

[249] Informację o rzekomym przekładzie baśni Perraulta powtarza np. Zarych (2019, 471).

Baśnie Perraulta, w których najsilniejsza była stylizacja na ludowość i dziecinność, najwyraźniej nie znalazły uznania wśród polskich czytelników, tłumaczy i wydawców.

3.6. Podsumowanie

W XVIII wieku status baśni w obrębie polskiej literatury dla dzieci był jeszcze bardzo niepewny. Baśń literacka w ogóle, zarówno tłumaczona, jak i – w większym jeszcze stopniu – rodzima, istniała w bardzo ograniczonym zakresie. Nieustannie też wisiało nad nią niebezpieczeństwo skojarzenia z niewychowawczymi „strasznymi historiami" piastunek albo ze szkodliwymi francuskimi romansami.

Przekłady baśni francuskich wprowadzały w tym okresie nowe wzorce do polskiego systemu literackiego. Co więcej, baśnie literackie i inne teksty z elementami fantastyki (w tym nawet przekłady *Les Aventures de Télémaque*) kierowano również (albo wręcz głównie) do dorosłych, a zainteresowanie nimi – w epoce, gdy literaturze przypisywano ważną funkcję dydaktyczną – usprawiedliwiano zawartą w nich moralną nauką. Kiedy w przekładzie wywodów de Genlis baśnie literackie zostały nareszcie powiązane ściśle z odbiorcą dziecięcym, adres ten natychmiast na tej samej podstawie zakwestionowano, twierdząc, że nie mają żadnej wartości dydaktycznej. Jedynym wyjątkiem były baśnie zawarte w *Magazynie dziecinnym* – przeznaczone dla młodych czytelników, odniosły niemały sukces i trafiły nawet do podręcznika. Bez wahania można zatem powiedzieć, że oświeceniowa baśń dla dzieci to baśń Leprince de Beaumont.

Rozdział 4

Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1806–1895. Baśnie a kształtująca się literatura dla dzieci

4.1. Długa nieobecność?

Na pierwszy rzut oka duża część wieku XIX stanowi przerwę w recepcji francuskich baśni w literaturze polskiej. Po ostatnim wydaniu *Magazynu dziecinnego* z 1805 roku zniknęły one na niemal siedemdziesiąt lat z katalogów księgarskich, ale nie ze świadomości czytelników i szeroko pojmowanej kultury. W roku 1822 miała miejsce polska premiera opery Gioacchina Rossiniego *La Cenerentola*, opartej na *Kopciuszku* Perraulta. Choć analiza tego dzieła i jego roli w polskim systemie kulturowym nie wchodzi w zakres niniejszej pracy, opera ta warta jest odnotowania jako pierwszy i przez długi czas najbardziej wpływowy oddźwięk baśni Perraulta na ziemiach polskich.

Pomimo długiej nieobecności *contes de fées* na rynku czytelniczym okres ten był istotny dla ich późniejszej recepcji. To wówczas bowiem, pod wpływem romantycznej fascynacji kulturą ludową, zaczęła powstawać polska baśń literacka. Wtedy też ukształtowała się literatura dla dzieci jako kategoria odrębna od literatury dla dorosłych pod względem tematycznym, stylistycznym i edytorskim. Oba te zjawiska doprowadziły w latach siedemdziesiątych do pojawienia się w polskim systemie literackim utworów, które można powiązać genologicznie i genealogicznie z *contes de fées*, a którym nadano jednoznacznie dziecięcy adres czytelniczy. Był to początek długiej kariery baśni dla dzieci i początek niespokojnych polskich losów twórczości Perraulta, a także łabędzi śpiew baśni Fénelona i Leprince de Beaumont, mimo że pierwotnie to właśnie one były kierowane do młodych czytelników. Rok 1895, wybrany na zakończenie drugiego okresu recepcji *contes de fées*, to data ostatnich recenzji przekładów tych autorów.



5. Okładka wyciągu fortepianowego z opery *Kopciuszek* Gioacchina Rossiniego, ok. 1830

4.2. „Forma przejściowa" między przekładem dla dorosłych i przekładem dla dzieci. Fénelon dla „płci pięknej" (1825)

Przed omówieniem procesów, które doprowadziły do (ponownego) wejścia *contes de fées* do polskiej literatury w latach siedemdziesiątych XIX wieku, warto poświęcić kilka słów odosobnionemu, anonimowemu tłumaczeniu jednej z baśni Fénelona, które ukazało się w almanachu *Wanda. Wiązanie na rok 1825 płci pięknej, naukom i sztukom wyzwolonym poświęcone*, wydanym przez Antoniego Brzezinę. Zbiór ten należał do dosyć popularnych wówczas antologii „dedykowanych damom" i gromadzących rozmaite utwory beletrystyczne, zarówno poetyckie, jak i prozatorskie (Wodniak 2013, 76).

Ideologiczny profil *Wandy* zdradza zawarty w niej przekład fragmentów z „dzieła Pani Campan o edukacji", a ściślej rzecz biorąc – z przedmowy do tego dzieła, autorstwa François Barrière'a. O roli i miejscu kobiet czytamy tam, że „wszystkie powinności córki, małżonki i matki mieszczą się w szczupłym i szczęśliwym okręgu rodziny. […] Dlaczegóż więc mamy wychowywać gdzie indziej niż w ustroniu domowym tę, której życie powinno upłynąć wśród zatrudnień domowego gospodarstwa, w cichości lecz nie bez słodyczy? […] niech ma pewne usposobienie, talenta, gust delikatny, dowcip; wdzięczność się jej należy za to, iż się umie podobać, gdyż pragnie podobać się jedynie temu mężczyźnie, którego sobie obrała" (Brzezina 1825, 113–114). Utwory zamieszczone w *Wandzie* były więc przeznaczone dla kobiet, których sfera działania nie wykraczała poza dom, i miały kształtować w nich pożądany „dowcip" i „delikatny gust".

Almanach zawiera w większości utwory współczesnych młodych pisarzy polskich. Obok sentymentalnych powiastek Klementyny Tańskiej, klasycystycznych wierszy Władysława Miniewskiego czy romantycznych ballad Aleksandra Chodźki i Józefa Bohdana Zaleskiego mieści również eklektyczny dział „Wspomnienia niektórych sławnych pisarzy", w którym poza Lukrecjuszem, Friedrichem Schillerem i Franciszkiem Karpińskim figuruje François Fénelon. Poświęcona mu nota biograficzna koncentruje się na jego osiągnięciach pedagogicznych i na „arcydziele geniuszu", jak określa się *Przypadki Telemaka*. „Umieszczamy tu – pisze na końcu wydawca – przekład jednej z jego *Powieści*, które dla użytku swojego ucznia ułożył, a które dotąd mało nam są znane" (Brzezina 1825, 60). Zdanie to stanowi kolejny dowód na to, jak słaby oddźwięk znalazły wcześniejsze tłumaczenia Minasowicza i Podoskiego.

Baśń wybrana do publikacji w *Wandzie* to czwarty już polski przekład *Histoire de Florise*. Podejrzewać można, że wydawca zdecydował się właśnie na ten utwór ze względu na kobiecą bohaterkę oraz morał, który współgrał z ideologicznym profilem almanachu. W losach Floryzy, która jako królowa doznaje cierpień i niepokojów, a szczęście znajduje, żyjąc razem z matką na wsi, w ubóstwie i zapomnieniu, pobrzmiewa ten sam ton co w wywodach Barrière'a o „powinnościach córki" albo w sentymentalnej powiastce Tańskiej pt. *Alexy*. W tym drugim utworze biedny i szlachetny bohater odtrąca złoto i zaszczyty, prosząc tylko o „krowę z jałoszką; to od dawna jedyne Justyny [jego żony] życzenie!" (Tańska 1825, 169). W całym almanachu prostota i poprzestawanie na małym zostają zatem przedstawione jako cnoty typowo kobiece. W konsekwencji wyrazisty dydaktyzm Fénelona nabiera nieco

innego odcienia, gdy kierowany jest już nie do młodego diuka, ale do kobiet i pań domu. Pierwotnie wszak *Histoire de Florise* ukazała się obok tekstów, w których tę samą lekcję pokory i skromności odbierali bohaterowie męscy (np. *Histoire de Rosimond et Braminte*).

Dodatkowo w przekładzie baśni Fénelona dochodzą do głosu pruderia i skłonność do infantylizacji, które będą święcić triumfy w późniejszej literaturze dla dzieci. W tekście źródłowym Fénelon pisze wprost, że wieśniaczka zaprasza wróżkę „à une de ses couches" (Fénelon 1718/2005d, 391), czyli na poród. W tłumaczeniu z 1825 roku wydarzenie to ulega tabuizacji: wieśniaczka zaprasza wróżkę „do swojej chatki" (Fénelon 1718/1825, 60). Zabiegiem infantylizującym tekst są zdrobnienia, niezbyt liczne, ale w pewnych fragmentach nachalne przez swoje zagęszczenie („Córeczka nie chciała ani prząść, ani szyć, ani paść owieczek, bawiła się tylko zbieraniem kwiatków" – Fénelon 1718/1825, 62) i całkowicie nieobecne w tekście źródłowym. Szczególnie znamienny przykład stanowi nazwanie „vieille femme", która dręczy bohaterkę w więzieniu, niemal pieszczotliwym mianem „staruszki" (Fénelon 1718/1825, 66–67)[250]. Ta skłonność do oczyszczania, wygładzania i „uśliczniania" tekstu tłumaczy być może, dlaczego w *Wandzie* nie znalazł się przekład *Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne* – wprawdzie baśń ta również opowiada o bohaterkach kobiecych i każe przedkładać szczęśliwą prostotę nad ziemskie bogactwa, ale XIX-wieczne sentymentalne poczucie smaku mógł razić odrażający opis starej królowej albo fakt, że według wróżki młoda wieśniaczka powinna się cieszyć, jeśli tylko mąż nie będzie jej bił.

Historia Floryzy opublikowana w *Wandzie* stanowi pod pewnymi względami formę przejściową. Z jednej strony jej obecność przypomina o autorytecie, którym cieszył się Fénelon w polskim oświeceniu i który trwał nadal dzięki utrzymującej się popularności *Przypadków Telemaka*, niedługo przedtem przełożonych po raz trzeci przez Ignacego Franciszka Stawiarskiego. Z drugiej strony drobne przesunięcia znaczeniowe i stylistyczne w przekładzie odzwierciedlają już XIX-wieczną pruderyjną wrażliwość mieszczańską. Tłumaczenie to traktuje kobiety tak, jak w późniejszych tekstach traktowane będą dzieci.

[250] Przypomnijmy, że np. Minasowicz nie wahał się użyć w tym miejscu dosadnych zwrotów „stara wyga" i „baba".

4.3. Długa droga baśni do polskiej literatury dla dzieci

4.3.1. Postoświeceniowy sceptycyzm

Przez długi czas baśń praktycznie nie istniała w systemie polskiej literatury dla dzieci, która zresztą na początku XIX wieku wciąż była w początkowej fazie rozwoju. Pionierką na tym obszarze była Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798–1842), która debiutowała kierowanym do młodych dziewcząt traktatem pedagogicznym *Pamiątka po dobrej matce*, a w latach dwudziestych redagowała „Rozrywki dla dzieci" – pierwsze przeznaczone dla nich czasopismo w języku polskim. Publikowane w nim utwory różnych gatunków miały zawsze wymiar moralistyczny i patriotyczny. Powracał w nich motyw kultywowania języka ojczystego, co miało szczególne znaczenie w kontekście braku polskiej państwowości (Libera 1982).

Podobnie jak wiele jej rówieśniczek, Hoffmanowa poznała francuski wcześniej niż polski i bardzo nad tym ubolewała. Nie jest wykluczone, że sama miała w dzieciństwie do czynienia z *Magasin des enfants*, zawierającym „wyborne bajki", które kazała czytać bohaterce swojej powieści *Dziennik Franciszki Krasińskiej*. Ponadto, przebywając po powstaniu listopadowym na emigracji w Paryżu, miała łatwy dostęp do tamtejszych nowości wydawniczych.

Stosunek autorki do baśni był jednak co najmniej ostrożny, świadczy o tym zarówno nieobecność tego gatunku w jej własnym repertuarze, jak i uwagi, jakie Hoffmanowa poczyniła przy okazji omówienia francuskiego czasopisma dla dzieci „Journal des Enfants". Z uznaniem zacytowała przedmowę do pierwszego numeru, gdzie pojawiła się obietnica:

> Nie napotkacie w dzienniku waszym owych zabawnych bajek, jakie wam plotą mamki i piastunki, ani powieści o strachach i zbójcach, ani przygód szklanego trzewiczka i drzew śpiewających. Nie będziecie tego miały z nami. Kochamy was zanadto, ażeby was często karmić bajkami; mówić wam mamy o bliźnich waszych, którzy żyją i potrzebują was, a nie o wróżkach i czarownikach, co tylko w wyobraźni piastunek istniały (Hoffmanowa 1834, 144).

Hoffmanowa wyraziła również żal, że późniejsze numery czasopisma nie zrealizowały zapowiedzi danych w przedmowie i znalazły się w nich teksty baśniowe (jak można wnioskować po tytułach, prawdopodobnie były to przekłady baśni braci Grimm). Jej zastrzeżenia budził przede wszystkim

brak jednoznacznych wniosków moralnych oraz łączenie baśniowej fantastyki z chrześcijańskim *sacrum*.

Jednocześnie jednak bez jakiegokolwiek krytycznego komentarza przytacza Hoffmanowa wyłożone w „Journal des Enfants" dowody na „moralność bajek o wróżkach": *Świniego kożuszka*, *Szklanego trzewiczka* i *Kapelusika czerwonego*. Tytuły wydają się wskazywać na baśnie Perraulta, co potwierdza porównanie tekstu Hoffmanowej z oryginalnym francuskim artykułem, w którym mowa jest o *Cendrillon* i *Le Petit Chaperon rouge*, a także o innych utworach baśniopisarza, choć jego nazwisko nie pada w tekście. Tytuły podane przez Hoffmanową (zwłaszcza *Świni kożuszek* jako odpowiednik *Peau d'Âne*) budzą zastanowienie. Brakuje dowodów na to, by baśnie funkcjonowały szerzej pod takimi tytułami w systemie polskim i by w ogóle były w nim znane w tym okresie.

W swoim omówieniu francuskiego artykułu Hoffmanowa nie zaprzecza zbawienności nauk o „wielkich cnotach ukrytych pod łachmanami", o nagrodzonej „cierpliwości i skromności" czy o niebezpieczeństwie, jakie wiąże się z rozmową z nieznajomymi. Z drugiej strony, chyba nie przywiązuje do tych argumentów większej wagi, ponieważ kilkustronicowy tekst zreferowała bardzo skrótowo, podając tylko trzy przykłady, a resztę kwitując krótkim „itp.". Tymczasem w oryginale poświęcono nieco miejsca każdej z baśni Perraulta, a niektóre wysnute z nich nauki moralne rozwinięto, przytaczając dodatkowe realistyczne anegdoty (Hoffmanowa 1834, 165; Raymond 1832).

Co ciekawe, Hoffmanowa tłumaczy na polski jedną z baśni[251] opublikowanych w „Journal des Enfants", a swój wybór uzasadnia wcale nie jej moralną wymową, ale tym, że jest „miła i zabawna" (1834, 149). Mimo wyrażonego wcześniej sceptycyzmu i przywiązania do dydaktyzmu widać, że miała również wzgląd na ludyczne funkcje literatury dla dzieci.

Jak dowodzi treść wydawanego w latach trzydziestych „Journal des Enfants", w krajach zachodnich baśnie, mimo zastrzeżeń krytyków, były już w pierwszej połowie XIX wieku uważane dosyć powszechnie za literaturę dla dzieci. Tymczasem w Polsce gatunek ten musiał jeszcze długo czekać na oficjalną aprobatę. Stanowisko Hoffmanowej, bezsprzecznie najważniejszej ówcześnie postaci w dziedzinie literatury dla dzieci, skłaniało

[251] Jest to *Legenda Babuni* opowiadająca o dwóch kobietach, z których jedna zostaje nagrodzona za miłosierdzie, a druga ukarana za interesowność. Hoffmanowa podkreśla w przekładzie wszystkie wyrazy, które wydały jej się „niestosowne", tj. wszystkie odniesienia do Boga, co stanowi kolejny przykład niechęci do mieszania cudowności baśniowej z *sacrum*.

się – mimo pewnych ustępstw – ku oględnej krytyce. Wszystkie publikacje z tego okresu zawierające w tytule słowo „bajka" zawierały albo bajki ezopowe, albo wywodzące się z nich bajki jachowiczowskie, prezentujące na ogół postawy dziecięcych bohaterów, osadzone w rzeczywistym świecie i odnoszące się do codziennych życiowych sytuacji (Cieślikowski 1975, 7–37). Dzięki dydaktycznej jednoznaczności ich miejsce w literaturze dla dzieci nigdy nie było kwestionowane. Natomiast baśń literacka dla dzieci po prostu nie istniała[252].

Właściwie należałoby jednak powiedzieć, że – aż do lat trzydziestych – nie istniała w Polsce jakakolwiek baśń literacka. Podobnie jak w oświeceniu, również w tym okresie dostrzegano jedynie istnienie ustnej bajki ludowej, którą rzeczywiście kojarzono z odbiorcą dziecięcym. Wciąż żywa była oświeceniowa podejrzliwość, a nawet pogarda wobec „baśni piastunek":

> Jeden z najgorszych a bardzo powszechnych zwyczajów jest opowiadanie dzieciom nie do rzeczy bajeczek, skoro tylko mówić zaczną. […] Powieści naszych piastunek i służebnic albo są bez sensu o jakichś królach i królowych, albo co gorzej, o upiorach i strachach lub o dziadach i babach, co dzieci jedzą. Ponieważ im bić dzieci nie wolno, więc wymyślają dla nich te straszydła, jak na wróble w jęczmieniu, a na te straszydła wybierają ubóstwo i starość. A tak dzieci, które powinny czuć uszanowanie najgłębsze na widok sędziwego starca lub litość na widok ubogich, drżą ze strachu na samo ich wspomnienie (Śniadecki 1840/1973, 309–310).

Słowa te Jędrzej Śniadecki (1768–1839) napisał w 1822 roku, kiedy redagował rozprawę z 1805 roku *O fizycznym wychowaniu dzieci*. Jej ostateczny kształt, opublikowany dopiero w 1840 roku, dowodzi żywotności poglądów krytycznych wobec ustnej bajki magicznej skierowanej do dzieci – w najlepszym razie bezwartościowej, w najgorszym zaś szkodliwej.

4.3.2. Romantyczna tęsknota za dzieciństwem

Poglądy Śniadeckiego do pewnego stopnia tłumaczy jego metryka. Całkowicie odmienne stanowisko zajmowali młodsi o dwa pokolenia romantyczni pionierzy folklorystyki: Kazimierz Władysław Wójcicki (1807–1879), Lucjan Siemieński (1807–1877), Karol Baliński (1812–po 1850), Ryszard Berwiński (1819–1879) czy Roman Zmorski (1822–1867). Wszyscy mieli swój udział

[252] Zob. też Inglot 1989.

w swoistej „gorączce" bajek ludowych i podań, która zapanowała w Polsce około roku 1840. Wzorując się na swym idolu – Zorianie Dołędze Chodakowskim – młodzi fascynaci przybierali pozę wędrownych odkrywców chłopskich tradycji oraz przekazywanych ustnie opowieści, które wydawali we własnym opracowaniu. Zaprzeczali przy tym, jakoby oddalili się jakkolwiek od ustnego ludowego pierwowzoru, zmiany usprawiedliwiali zaś innym odbiorem tekstu pisanego niż mówionego i pragnieniem aktywnego włączenia się w żyjącą i zmienną tradycję[253]. Większym rygorem naukowym odznaczał się monumentalny *Lud* Oskara Kolberga, wydawany od 1865 roku (Maślanka 1984, 30–31).

Z początku folklorystyka i baśń literacka nie były więc rozdzielane, a za dzieło pionierskie w obydwu tych dziedzinach uważa się *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* Wójcickiego, wydane po raz pierwszy w 1837 roku. W perytekście tego zbioru odwołania do ludu są nierozerwalnie splecione z odwołaniami do dzieciństwa. Dedykując „klechdy" Dominikowi Magnuszewskiemu, swemu szwagrowi i koledze po piórze, Wójcicki pisze:

> Kiedy pierwszej wiosny przeminie poranek, jak miło wskrzeszać pamięcią te sny dziecinne, te cuda i powieści […]. Ale nie ten cel jedynie mają niniejsze Klechdy, by miłym dziecinnym chwilom naszego żywota zaśpiewały alleluja: zbiór ich ma dać poznać fantazją ludu polskiego i Rusi, a razem ukazać cząstkę niepiśmiennej literatury, która dotąd w całym jaśnieje blasku przy ognisku chaty sielanów.
> Któż je nie zna? Kto nie przypomni, a z wspominkiem nie westchnie za tymi laty, gdy je chciwie chwytało ucho dziecinne, gdy każdy wtedy był za bajkami […]. Słuchaliśmy je z zajęciem, z czystą wiarą, bo z całą ufnością w dziwy; zapomnieli potem o nich, gdy przestaliśmy wierzyć w dziwy, zostawując je w spuściźnie jako cacko dla naszych dzieci; a nikt przecież nie zważał, że w nich prawdziwa rodowa oddycha fantazja (Wójcicki 1837, 5–9).

Ta sama myśl powraca w przedmowie do drugiego wydania, w której Wójcicki pisze o swojej relacji z ludową bajką magiczną w następujących słowach:

---

[253] „[C]zując się żywą Ludu mego częścią, zachowałem sobie zupełną swobodę w szczegółach ubocznych lub obojętnych. […] powtarzałem te powieści po wielekroć i w różnych stronach wiejskim słuchaczom, a przecież wszędy rozumiany i jako bajarz lubiony byłem. […] wziąwszy pióro do ręki, nie mogłem przezwyciężyć nałogu książkowego języka; z drugiej strony mniemam jednak, że pisać tak, jak się mówi podobne rzeczy, byłby niezmiernie niewdzięczny sposób" (Zmorski 1852, XIII); „P. Wójcicki spisał to, co słyszał, jak słyszał – prawie słowo do słowa; ja według własnego widzimisię opowiadałem, niby ów poeta-bajarz spośród ludu; P. Wójcicki jest historykiem, czyli raczej kronikarzem literatury gminnej, ja chciałem być jej cząstką żyjącą" (Berwiński 1840, 178–179).

> Od lat dziecinnych, w których te powieści i podania zajmowały tak żywo wyobraźnię młodą i pomagały do jej rozwinięcia, zostały wspomnienia, jakby słabe echa słyszanej kiedyś melodii. Późniejsze zbliżenie do ludu odświeżyło wiele żywo i nowymi powiększyło zasób dawny (Wójcicki 1851, 4).

Dodatkowo jeszcze jako motto cytuje Wójcicki *Szopkę* Teofila Lenartowicza: „A! powieści ludu chcecie? / Naród baje jako dziecię!" (Wójcicki 1851, 15).

Do powiązania baśni z dzieciństwem Wójcicki powraca w przedmowie do zbioru swego protegowanego Karola Balińskiego, pisząc: „Powieści ludu naszego, co tylu pokoleń dziecinne umilały lata, samym podaniem żyjące […]" (Baliński 1842, I). Podobne wzmianki znajdziemy też u Berwińskiego, który wyznaje: „Jeszcze przed wyjściem *Klechd* [Wójcickiego] dziwnie młodocianą duszę moją zajmowały powiastki i przypowiastki piastunek i nianiek, które młodsze rodzeństwo moje opatrywały" (Berwiński 1840, 177). Jeszcze w 1857 roku Antoni Marcinkowski (1823–1880), ubolewając nad niedoborem zbiorów etnograficznych, w swojej rozprawie folklorystyczno-mitologicznej oświadcza: „wszystko, co powiem, będzie zaczerpnięte z pamięci, w której dochowały się słabe wspomnienia bajek w dzieciństwie jeszcze słuchanych" (Nowosielski [Marcinkowski] 1857, 241).

Wszyscy oni zwracali się do czytelników dorosłych i wszyscy powoływali się na własne dzieciństwo, w domyśle przypisując takie samo doświadczenie swoim odbiorcom. Po raz kolejny spotykamy więc baśnie dla dorosłych, którzy mają poczuć się (znowu) dziećmi. Tym razem jednak celem nie jest beztroska rozrywka. Dziecko, z którym utożsamia się autor i z którym powinien utożsamić się czytelnik, stanowi nić łączącą ich z tradycją ludową. Baśnie – jak jeszcze w 1853 roku pisał Józef Antoni Gliński, cytując Mickiewicza – miały być „arką przymierza między dawnymi i młodymi laty" (Gliński 1853, XI). Ich lektura stanowiła nostalgiczny powrót do przeszłości na dwóch płaszczyznach. W wymiarze jednostkowym było to przeniesienie we własne, ale wyidealizowane dzieciństwo, które miło wspominać, „kiedy pierwszej wiosny przeminie poranek" (Wójcicki 1837, 5). W wymiarze kolektywnym chodziło zaś o powrót do prehistorii narodu zachowanej w kulturze ludu, którą wspaniale jest odkrywać i uważać za swoją wtedy właśnie, gdy stała się na poły obca. W XIX wieku przepaść między kulturą chłopską i szlachecką była już niewątpliwie głębsza niż dwieście lat wcześniej i dzięki temu ta pierwsza mogła być postrzegana jako egzotyczna i pierwotna, a zatem godna uwagi.

Historyzm i zainteresowanie folklorem, obecne również w myśli romantycznej innych krajów europejskich, miały szczególne znaczenie w przypadku

twórców polskich. Pod zaborami powrót do przeszłości oznaczał przede wszystkim powrót do zdrowych, autentycznych korzeni i niezmąconych źródeł polskości, które pozwolą na odnowę polskiej tożsamości w procesie narodowowyzwoleńczym. Naród miał zaczerpnąć siły z własnego dzieciństwa, aby powstać na nowo (Maślanka 1984, 10, 46, 52–53).

Z tego podłoża ideologicznego wyrastała skłonność pierwszych badaczy ludowych bajek magicznych do szukania w nich myśli filozoficznych i reliktów mitologii słowiańskiej. Choć idee te wydały świetny plon na płaszczyźnie literackiej, w kontekście naukowym doprowadziły do rozczarowania. Baśnie Wójcickiego i jego naśladowców, wbrew zapewnieniom autorów, okazywały się zbyt dalece przetworzone literacko, by mogły posłużyć jako wiarygodne źródła do badania ludowych wierzeń. Wydaje się zresztą, że fascynaci folkloru żywili nazbyt wielkie nadzieje i szukali w bajkach ludowych więcej, niż mogliby znaleźć. Niektórych, jak np. Berwińskiego, ostatecznie doprowadziło to do zwątpienia w starożytność i oryginalność kultury ludowej, w czym niemałą rolę odegrała również trauma związana z rabacją galicyjską w 1846 roku (Berwiński 1854, XI, XIV, 222; Maślanka 1984, 60–61).

Wydarzenia polityczne mogły nadwątlić patriotyczny nurt entuzjazmu dla bajki ludowej, ale przekonanie o jej starożytności i ukrytych sensach trwało nadal, jak świadczą o tym przedmowy do zbiorów Zmorskiego i Glińskiego, wydanych już w latach pięćdziesiątych, oraz do wznowionych wówczas *Klechd* Wójcickiego. Być może na fali niesłabnącego zainteresowania baśniami opublikowano w 1852 roku powstałe ponad pół wieku wcześniej *Wieczory badeńskie* Józefa Maksymiliana Ossolińskiego (choć należy zaznaczyć, że ton tego zbioru „strasznych historii" jest kpiarski i demaskatorski, a autor jawnie drwi sobie z nieprawdopodobnych fabuł, w całkowitej niezgodzie z duchem romantyzmu).

Znamienna jest wreszcie recenzja Marcinkowskiego z 1854 roku wydanych dwa lata wcześniej *Podań i baśni ludu w Mazowszu* Zmorskiego. Marcinkowski rozwodzi się w niej długo nad tym, że „w bajkach odszukują się ważne ślady podań i wierzeń religijnych" (Nowosielski [Marcinkowski] 1854, 4), i domaga się opowieści pokrewnych mitom greckim, egipskim, skandynawskim, a nawet amerykańskim. Następnie z zawodem stwierdza: „Zbiór podobnych legend i baśni byłby rzeczą ważną; dzieło pana Romana Zamarskiego[254] nie ma tej zasługi – nie są to podania, a gadki i powieści ludowe",

[254] Pod takim nazwiskiem publikował Zmorski.

w dodatku napisane językiem literackim. Co gorsza, niektóre teksty mają nawet literackie pochodzenie:

> Bajka pod nazwą *Straszny potwór* nie jest wcale bajką polską ani też skandynawską, jak się tego domyśla autor w dołączonym przypisku; jest to prosto *un conte des fées* Perraulta *La belle et la bête*; opowiadają ją zwykle panny służące i stare klucznice, a potwór sam zwą one zawsze *bestią*, co dowodzi takoż jej pochodzenia (Nowosielski [Marcinkowski] 1854, 4).

Marcinkowski najpewniej trafnie identyfikuje rodowód *Strasznego potwora* Zmorskiego, choć myli się co do atrybucji baśni francuskiej, przypisując ją Perraultowi zamiast Leprince de Beaumont. Dostarcza również cennego dowodu na to, że baśń z *Magazynu dziecinnego* przeniknęła do polskiej tradycji i funkcjonowała w obiegu ustnym wśród służby dworskiej[255]. Dyskwalifikując baśń Zmorskiego pod zarzutem literackiego pochodzenia, recenzja Marcinkowskiego potwierdza tendencję widoczną także w tytułach i przedmowach wydań baśni: kryterium, które miało świadczyć o ich wartości, była wierność bajce ludowej, a poprzez nią – prawdziwej, dawnej historii narodu polskiego. Na styl i język zwracano uwagę jedynie o tyle, o ile mógł on zafałszować przekaz ludowy, uważany za autentyczny. Jasne jest, że *Straszny potwór* o rodowodzie francuskim, i to sięgającym zaledwie XVIII wieku, musiał się spotkać z krytyką zwolennika szkoły mitologicznej, jakim był Marcinkowski.

Nieco na uboczu folklorystycznego entuzjazmu lat czterdziestych, choć niewątpliwie w powiązaniu z nim, w 1844 roku ukazały się *Prządki. Powieść ze wspomnień dziecinnego wieku* Narcyzy Żmichowskiej (1819–1876), które zasługują na uwagę z kilku względów.

Autorka, rówieśnica Berwińskiego i Zmorskiego, nie powołuje się na ambicje etnograficzne. *Prządki* to literacki obraz przeszłości, a nie zbiór rzekomo autentycznych bajek ludowych. Pod tym względem książka przypomina dawniejsze zbiory włoskie i francuskie, z którymi łączy ją również istnienie opowieści ramowej. Przedstawia ona grupę kobiet rywalizujących na dwóch płaszczyznach: przędzenia i opowiadania jak najbardziej niezwykłych historii. O tym, jak ściśle są ze sobą związane te dwie czynności, świadczy fakt, że zawody wygrywa wieśniaczka, która odznaczyła się jednocześnie w obu dziedzinach.

---

[255] O tym, że typ ludowej bajki magicznej ATU 425C wywodzi się z literackiej baśni Leprince de Beaumont, pisał np. Jan-Öjvind Swahn (1989, 24).

Narratorką opowieści ramowej jest kobieta, która była świadkiem pamiętnej wieczernicy jako dziecko. Raz jeszcze fantastyczne opowieści wiejskich bajarek zostają zatem skojarzone z dzieciństwem, a szerzej – z przeszłością. Żmichowska nie wiąże jednak ludowych opowieści z zamierzchłą prahistorią narodu, tylko z niewinnością i zdrową prostotą na płaszczyźnie indywidualnej i społecznej, utraconą w ciągu ostatnich dekad:

> A niechże Bóg broni, żeby teraz która pani usiadła w izbie czeladnej z wrzecionem, żeby między służebne i wiejskie dziewuchy posadziła córkę swoją, wypieszczoną, wydmuchaną panienkę. […] Oj, prawda, prawda, nasłuchałoby się może niewiniątko słów grubych i nieprzyzwoitych żartów, które tylko po francusku czytać można (Żmichowska 1844/1907, 3).

Polemizuje również Żmichowska z oświeceniowym argumentem o negatywnych skutkach strasznych opowieści na kondycję fizyczną i umysłową dzieci:

> właśnie wtedy miałam najwięcej odwagi, kiedy jeszcze w najlepsze powieści o strachach słuchałam – a jednak wierzyłam w nie całą wiarą dziecięcia, tylko że wiejskim powietrzem wykarmione ciało, ciągłym ruchem wzmocnione nerwy nie przepuszczały lękliwości do serca. […] teraz już nie wierzę w strachy, a nie mam mojej dawnej fizycznej odwagi (Żmichowska 1844/1907, 12).

Rehabilitacja ludowych opowieści, aczkolwiek stanowcza, nie jest bezwarunkowa. Narratorka nie idealizuje chłopów, a nawet przyznaje, że ich obyczaje są współcześnie prostackie i grubiańskie, widzi w tym jednak winę klas wyższych, które odcięły się od tych, których powinny strzec i wychowywać. W *Prządkach* pojawia się wzór „kobiety-anioła", pani, która należycie dba o podległe jej wieśniaczki, wspólnie z nimi pracuje, a jednocześnie zapewnia im opiekę:

> Na zwykłym moim miejscu siedziałam cichuteczko z otwartymi oczyma, bo tylko czekać było trzeba, rychło się zaczną bajki i powieści. Pozwalała mi ich słuchać moja przybrana matka. Och! wiedziała ona dobrze o tym, że z prostych ust wieśniaczki nic tak zdrożnego nie wyjdzie, co by skazić duszę, zepsuć serce dziewczęcia mogło. Czuwała ona nade mną i nad nimi (Żmichowska 1844/1907, 5).

W optyce Żmichowskiej harmonijna wspólnota różnych grup społecznych, umiejscowiona w złotym wieku dzieciństwa, przynosi korzyść wszystkim, o ile na jej straży stoi wzór prawości, troski i czystości obyczajów – przybrana matka narratorki, a zarazem przybrana matka ludu.

Warto podkreślić, że choć Żmichowska broni prawa dzieci do słuchania bajek, jej książka kierowana jest do dorosłych, pomimo że pojawiają się w niej motywy, które później będą występować w literaturze dla dzieci: koncepcja dzieciństwa jako czasu prostoty i niewinności oraz ideał wzorowej, otaczanej czcią matki, strzegącej swych podopiecznych i wskazującej im drogę[256].

Prządki zasługują na uwagę z jeszcze jednego względu, stanowią bowiem kolejny, po *Strasznym potworze* Zmorskiego i bajce o wdzięcznym zmarłym z okolic Łańcuta, przykład potencjalnego trwania wątków przejętych z *contes de fées* w obiegu polskim. Jedna z prządek opowiada baśń o królewiczu szukającym krainy, w której nie ma śmierci. Odnalazłszy ją, spędza tam trzy tysiące lat u boku pięknej żony, po tym czasie jednak, tęskniąc za rodzinnymi stronami i nie wierząc w upływ czasu, powraca do swego królestwa, gdzie podstępem dopada go nieubłagana śmierć. Ogólny zarys fabuły przypomina *L'Île de la Félicité* d'Aulnoy, choć różnice w szczegółach zdarzeń oraz przede wszystkim w nastroju są na tyle istotne, że uniemożliwiają ustalenie, czy Żmichowska inspirowała się baśnią francuską, innym tekstem literackim czy też bajką ustną.

4.3.3. Pierwsze baśnie dla dzieci w systemie polskim. Przekłady i kontrowersje

Po latach baśń z *Prządek* Żmichowskiej była przedrukowywana w zbiorach kierowanych do dzieci – podobnie jak niektóre baśnie Wójcickiego, Zmorskiego, a przede wszystkim Glińskiego. Czterotomowy zbiór tego ostatniego – *Bajarz polski. Zbiór powieści, baśni i gawęd ludowych* (1853) – zdobył ogromną popularność i miał liczne reedycje. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że przed drugą wojną światową to on ukształtował większość stereotypów dotyczących baśni, zarówno jeśli chodzi o dobór fabuł (Gliński wyraźnie preferował historie walecznych młodzieńców), jak i styl (długie, opisowe tytuły, rymowana lub zrytmizowana proza, powtarzające się formuły i określenia takie jak „trzydziewiąty", „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało", „prędko dobra baśń się baje, nie tak prędko rzecz się staje",

[256] Motyw ten pojawił się już wcześniej, np. w *Pamiątce po dobrej matce* Hoffmanowej. Warto zaznaczyć, że w samych *Prządkach* jest on niejako zwielokrotniony: bohaterka ostatniej z opowiadanych historii zapiera się Boga, ale nie matki, dzięki czemu unika wiecznego potępienia. Więcej o XIX-wiecznej koncepcji macierzyństwa – zob. Badinter 1980/1998, 186–195.

czy wreszcie słowotwórstwo w nazewnictwie magicznych istot i przedmiotów, np. „siwek złotogrzywek", „bułka niezjadka", „kieska złotosypka"). Najprawdopodobniej książka ta przyczyniła się także do upowszechnienia terminu „baśń".

Wbrew tytułowi zbiór Glińskiego zawierał zresztą głównie baśnie białoruskie, a także adaptacje rosyjskich utworów Wasilija Żukowskiego i Aleksandra Puszkina, co dostrzegł dopiero Julian Krzyżanowski (1935/1977, 776–771). On też postawił tezę, że *Baśń o księciu na Gołoszyszkach Gołopiętskim i o jego kocie* – pierwsza udokumentowana polska realizacja wątku „Kot w butach" – to adaptacja rosyjskiego wierszowanego tłumaczenia baśni Perraulta, dokonanego w 1845 roku przez Żukowskiego (Krzyżanowski 1935/1977, 500; Waksmund 2000, 198). O ile jednak przekład rosyjski odtwarza dokładnie fabułę tekstu źródłowego, o tyle utwór Glińskiego bardzo się różni od baśni Perraulta. Przede wszystkim kładzie znacznie większy nacisk na postać młynarczyka i poddaje ją idealizacji, akcentując niezwykłą szczodrość młodzieńca. Jest to cnota, która charakteryzuje bardzo wielu bohaterów Glińskiego[257], a która w tym przypadku usprawiedliwia późniejszy triumf protagonisty, osiągnięty mało uczciwymi metodami przez jego kota. Sprytne zwierzę nie ogranicza się zresztą do składania królowi skromnych podarków z dziczyzny upolowanej kłusowniczymi sposobami, jak to miało miejsce u Perraulta: u Glińskiego kot sprowadza całe stada oszukanych zajęcy, wilków i niedźwiedzi. Motyw ten pochodzi prawdopodobnie z bajek białoruskich. Trudno stwierdzić, czy Gliński dodał go z własnej inicjatywy, adaptując tekst Żukowskiego, czy też poznał fabułę w takim kształcie z innego źródła. Ponieważ jednak ten typ bajki magicznej był nieobecny w polskiej tradycji ludowej (Krzyżanowski 1947/1962, 176), założyć można, że utwór Glińskiego rzeczywiście stanowi echo baśni Perraulta – choć bardzo odległe i przekształcone.

Mimo że w tekście ani w perytekście *Bajarza polskiego* nie ma niczego, co sygnalizowałoby dziecięcy adres zbioru, można przypuszczać, że książka ta była czytana przez młodych czytelników. Już w 1854 roku polecał ją Ewaryst Estkowski, przedrukowując jedną z baśni w swoim czasopiśmie dla dzieci. Świadectwo Władysława Nowickiego (1886, 11) dowodzi, że *Bajarza polskiego* czytano dzieciom powszechnie w latach osiemdziesiątych. Jeszcze

[257] Zob. np. *Baśń o dobrym kmiotku, jego synu Niespodzianku i o Madeju*, *Baśń o nahajce wykonajce, butach samoskokach, czapce niewidce i o górze miedzianej*, *Baśń o królewiczu-kmiotku, piesku szczeczku, kotku mruczku i o czarodziejskim pierścieniu*.

w kolejnej dekadzie twierdzono jednak, że zbiór Glińskiego nadaje się tylko dla dzieci i młodzieży powyżej dziesiątego roku życia, wyłącznie jako źródło wiedzy o tradycjach ludowych, i to jedynie pod warunkiem, że „rodzice i nauczyciele stosowny uczynią w bajkach wybór" (*Katalog rozumowany* 1895, 43).

Przedsięwzięciem wyjątkowym była *Biblioteka malownicza najzabawniejszych powieści dla dzieci po francusku i po polsku*, wydana przez lipskiego księgarza Jana Nepomucena Bobrowicza w 1846 roku. W serii tej drukowano równolegle francuski i polski tekst kierowanych do dzieci utworów fantastycznych Charles'a Nodiera, Alexandre'a Dumasa i Pierre'a-Jules'a Hetzela. W przedmowie do tomu czwartego znalazła się pochlebna wzmianka o Perraulcie, a *Nowe i jedyne prawdziwe przygody Tomcia Palucha*[258] Hetzela zaczynają się od pochwały baśniowego gatunku, wygłoszonej ustami babci-narratorki:

> wróżki wyszły już z mody i zamiast tych pięknych bajek, jakie wam tak dobrze opowiadano, dziś nudzą was przebrzydłymi historiami, które was tylko nudzą. […] przyznam się wam, że lubię wróżki i ich cudowne historie. Znajduję je wybornymi dla tak małych dzieci jak wy, łatwiejszymi do zrozumienia i użyteczniejszymi do słuchania, jak wszystkie niebezpieczne prawdy, jakimi was dziś raczą. […] Moim zadaniem jest bawić was, kształcąc waszą wyobraźnię przy korzyści serca (Hetzel 1844/1846, 4).

Tak jednoznaczna aprobata dla baśniowej literatury dla dzieci w ówczesnym systemie polskim mogła ukazać się tylko jako przekład z francuskiego, w dodatku opublikowany przez wydawcę działającego w Lipsku, a zatem w kręgu silnego oddziaływania zachodnioeuropejskich systemów literackich. Przypuszczać można przy tym, że *Biblioteka malownicza*, jako wydawnictwo luksusowe, dwujęzyczne i bogato ilustrowane, nie miała zbyt wielu odbiorców.

Na marginesie należy wspomnieć o przekładach baśni Hansa Christiana Andersena, które zaczęły się pojawiać w czasopismach w latach pięćdziesiątych. Ze względu na swoją szczególną, indywidualną poetykę stanowiły one nową jakość w porównaniu z baśniami polskimi. Od samego początku były postrzegane jako wartościowe utwory literackie i na ogół kierowane do dorosłych. Wprawdzie Ewaryst Estkowski przedrukował dwie z nich w swoim czasopiśmie *Szkółka dla Dzieci* w 1852 roku, a Fryderyk Lewestam w przedmowie

[258] Chodzi o znaną głównie z folkloru angielskiego postać o imieniu Tom Thumb, bez związku z *Le Petit Poucet* Perraulta.

do tłumaczonego przez siebie zbioru z 1859 roku wspomniał o „młodych czytelnikach", jednak były to przypadki odosobnione; zresztą i dla Lewestama dzieci były tylko jednym z odbiorców Andersenowskich baśni (Sochańska 2006, 457–461).

W obiegu nieustannie funkcjonowały także baśnie orientalne z tysiąca i jednej nocy. Były one regularnie wydawane jako zbiory lub pojedyncze teksty i zdążyły już przeniknąć do tradycji ustnej. Także i te baśnie nie były kierowane do dzieci, choć niewątpliwie – jak dowodzą liczne świadectwa wspomnieniowe – stanowiły ważną część literatury dziecięcej (Olkusz 1987, 203–205). Wystarczy wspomnieć, że do nich właśnie powraca w momencie kryzysu duchowego Stanisław Wokulski w *Lalce* Bolesława Prusa.

Zarówno na płaszczyźnie ideologiczno-filozoficznej, jak i praktycznej istniały zatem silne związki między baśnią a dzieckiem, ale w połowie wieku w oficjalnym dyskursie o literaturze dla dzieci gatunek ten nadal zajmował bardzo poślednie miejsce.

Stopniowo jednak coraz częściej pojawiały się apele o przyznanie dzieciom prawa do fantazji, nieprzeciążanie ich suchą edukacją i zadbanie o estetyczną stronę przeznaczonej dla nich twórczości. Z przekonania o dziecięcej niewinności, „która tchnie wonią lilii, a zdobi anielskością młodą duszę" (Estkowski 1859, V), Lucjan Siemieński wysnuł wniosek o nieszkodliwości fantastycznych opowieści, szczególnie w porównaniu z utworami realistycznymi, w których w całej „prozaicznej brzydocie" przedstawia się „kłócących się rodziców, na śmierć powaśnionych braci, kradzieże, krwawe egzekucje, zawiści majątkowe", „uroszczenia i śmieszności jakiego modnego fanfarona" oraz „próżność i sztuczne zabiegi światowej kokietki". „Powieści wschodnie i bajki pod kądzielą" „przynajmniej na długo chronią młode serca od zaraźliwego zepsucia rzeczywistości" – oświadcza Siemieński (1852, 3).

Polemika Siemieńskiego, choć wymowna, nie oznacza jeszcze afirmacji baśni wydawanych specjalnie dla dzieci. Autor nie wspomina też ani słowem o polskich baśniach literackich i ich ewentualnej stosowności dla młodych czytelników. Co więcej, w zbiorze *Godzina czytania. Dzieciom ku rozrywce i nauce*, który Siemieński sam opracował i wydał w roku 1860, nie znalazła się ani jedna baśń: nie trafił tam żaden z tekstów Siemieńskiego z *Podań i legend polskich, ruskich i litewskich* (1845) ani nawet jego przekład baśni Andersena *Kalosze szczęścia*, opublikowany w „Czasie" w 1852 roku.

Dopiero w roku 1863 ukazały się *Baśnie wielkopolskie zebrane dla młodzieży* autorstwa Emmy z Kurowskich Puffke, tłumaczki, pisarki i redaktorki pisma dla dzieci „Światełko". Był to pierwszy zbiór, w którego tytule

wymieniono młodego adresata[259]. W przedmowie Puffke jednoznacznie wskazuje „kochane dziatki" jako swoich odbiorców. Stara się wzbudzić w nich uczucia patriotyczne, przedstawiając Wielkopolskę jako kolebkę „lechickiego narodu". Bardzo wyraźnie zaznacza fikcyjność baśni, a nawet je deprecjonuje jako „dziwaczne wyobrażenia", za pomocą których „ludzie pogrążeni w ciemnocie" próbowali sobie tłumaczyć zjawiska przyrodnicze. O ich wartości decyduje przede wszystkim tendencja moralna: „Zbrodniarze pokutujący, złe dzieci ukarane, niewinność wykryta, niedola złagodzona, dobry czyn nagrodzony, znajduje się zawsze na dnie gmatwaniny tych bredni i niedorzeczności" (Puffke 1863, 4). Lekceważące słowa, których nie szczędzi bajce ludowej autorka, jasno wskazują, że czas romantycznej chłopomanii przeminął[260].

Taka przedmowa wydaje się zwiastować zbiór lokalnych legend, podań i bajek ajtiologicznych. Tymczasem baśnie Puffke – mimo zawartych w nich kilku aluzji do rzeczywistych miejsc i zdarzeń – to w większości oniryczne fantasmagorie, pełne nieoczekiwanych zwrotów akcji (w jednej z baśni cudowne latające pączki zaspokajają głód bohatera, a w finale srogo rozprawiają się z jego prześladowcami, rozrywając im gardła kolczastymi skrzydłami albo bijąc w nich jak grad kul). Jeśli nie liczyć odosobnionych motywów, teksty te niewiele mają wspólnego z ludowymi bajkami magicznymi – mimo że autorka właśnie na nie się powołuje w perytekście zbioru.

Utwory Puffke można uznać za pierwsze polskie baśnie literackie dla dzieci. Nie odniosły one jednak sukcesu, o czym świadczy brak ponownych wydań. W kolejnych latach nie pojawili się również żadni naśladowcy[261].

---

[259] Jak wspomniano wyżej, wcześniejsze zbiory „bajek" „dla dzieci" albo „dla młodzieży" zawierały bajki ezopowe lub jachowiczowskie. W *Katalogu rozumowanych książek dla dzieci i młodzieży* z 1895 roku znaleźć można informację o zbiorze *Niezapominajki. Powieści moralne dla dzieci* Monikowskiej z 1849 roku, rzekomo zawierającym „baśnie treści ogólnie znanej", takie jak „Kopciuszek, Krasnogłówka, Białośnieżka" (83–84). Gdyby informacja ta była prawdziwa, mielibyśmy do czynienia z pierwszym polskim zbiorem baśni dla dzieci, jednakże egzemplarz *Niezapominajek* znaleziony w zbiorach Biblioteki Narodowej (z 1846 roku) zawiera jedynie ckliwie dydaktyczne powiastki i wierszyki i nie wykazuje żadnego podobieństwa do opisu w katalogu.

[260] Folkloryści pozytywistyczni traktowali przedmiot swoich badań z jeszcze większym dystansem – zob. np. Karłowicz 1873, 221.

[261] Być może baśnie zawierał anonimowy zbiór *Bajarz stary dla drobnych dziatek* wydany w Wilnie w roku 1864. Nie sposób jednak tego ustalić bez zapoznania się z samą książką, tej zaś nie udało się odnaleźć w bibliotekach. Zważywszy na wcześniejszą tradycję nazewniczą, mógł to być kolejny zbiór bajek ezopowych lub jachowiczowskich. Fałszywym tropem okazały się *Wędrówka do krainy baśni i bajek. Rymowane gawędy* Wacława Szymanowskiego z 1864 roku

Mimo to zbiór Puffke był znakiem przemian zachodzących w podejściu do literatury dla dzieci, które miały ujawnić się w pełni w kolejnej dekadzie.

U progu lat siedemdziesiątych istniał już kanon polskiej baśni literackiej, wyrosłej z konwencji romantycznej i zawsze powołującej się na – rzeczywiste lub rzekome – pochodzenie od ludowej bajki magicznej. Jednocześnie powoli przestawano kojarzyć wątki baśniowe jedynie z własnym dzieciństwem, a zaczynano adresować baśniowe utwory literackie do dzieci obecnych „tu i teraz". Poszerzeniu repertuaru literatury dla dzieci o teksty baśniowe sprzyjał bardzo prężny rozwój tego systemu, wynikający także z przyczyn społeczno-ekonomicznych. Wzrastała liczba czytelników, coraz więcej powstawało więc książek dla dzieci, częściej też stanowiły one przedmiot zainteresowania krytyków. W takich warunkach rozpoczęło się dziesięciolecie przełomowe dla polskiej recepcji francuskiej baśni literackiej.

4.4. Baśniowy „boom" lat siedemdziesiątych i jego skutki

Przegląd bibliografii z lat siedemdziesiątych łatwo pozwala dostrzec zmianę, która dokonała się w ciągu tej dekady. Baśnie dla dzieci, wcześniej nieobecne, pojawiły się wówczas w dwóch nurtach wydawniczych: z jednej strony były to tanie edycje broszurowe, często pochodzące z oficyn niemieckich, z drugiej zaś publikacje obszerniejsze, charakteryzujące się lepszą jakością edytorską i literacką. Fabuły perraultowskie znalazły się głównie w nurcie pierwszym, natomiast w nurcie drugim ukazały się przekłady Fénelona i Leprince de Beaumont.

4.4.1. Pogłosy Perraulta

Kanoniczna pozycja baśni Perraulta w systemie francuskim nie przełożyła się bynajmniej na ich obecność w polskiej literaturze dla dzieci, mimo że nie brakowało w niej tłumaczeń tekstów francuskich innych gatunków. Baśnie Perraulta, z oczywistych względów, nie mogły posłużyć do wpajania polskiego patriotyzmu. Wbrew narosłym później stereotypom niekoniecznie sprawdzały

---

oraz *Kopciuszek dla grzecznych dzieci* z 1868 roku – oba zawierają wierszyki z odrobiną fantastyki i absurdu inspirowane twórczością Heinricha Hoffmana (*Struwwelpeter*) albo wręcz z niego tłumaczone.

się również jako nauka postępowania w codziennym życiu. Wydawcy francuscy, którym szczególnie na sercu leżała ich funkcja dydaktyczna, musieli wprowadzać zmiany do tekstu, aby ją spełnić (Gélinas 2021, 12; Mainil 2016, 21).

Co więcej, baśnie Perraulta nie miały bezpośredniego odpowiednika w polskim systemie literackim. Baśnie Leprince de Beaumont z *Magazynu dziecinnego* zostały zapomniane, a polska baśń literacka, wyrosła z estetyki romantycznej, nie przewidywała modelu, który łączyłby stylistyczną zwięzłość, fabularną prostotę i na poły ironiczny ton narracji. Baśnie Andersenowskie, które przeniknęły już wcześniej do systemu polskiego, z uwagi na swą szczególną poetykę także nie mogły posłużyć jako wzorzec dla recepcji tekstów francuskich.

Okoliczności te wyjaśniają być może, dlaczego droga perraultowskich baśni do polskiego systemu literackiego wiodła przez pogardzane peryferia literatury popularnej. Ich recepcja nastąpiła dopiero wtedy, gdy cały system literacki rozwinął się na tyle, aby jego uczestnikami byli również mniej zamożni i mniej wykształceni, a nawet same dzieci, które – dzięki istnieniu tanich wydań i łatwo dostępnych księgarni – mogły samodzielnie wybierać sobie lektury (Leszczyński 2006a, 253). Tym można tłumaczyć pojawienie się w latach siedemdziesiątych wydań broszurowych, straganowych, służących przede wszystkim rozrywce i wolnych od względów dydaktycznych, które zaprzątały pedagogów i krytyków literatury dla dzieci. Nie bez znaczenia jest również fakt, że szlak przetarli tu wydawcy działający w miastach niemieckich, którzy powielali wzory funkcjonujące już w zachodnich systemach literackich.

Wcześniejsze ślady wątków perraultowskich w języku polskim są nieliczne i niewyraźne, ale nie można wykluczyć ich funkcjonowania przed 1870 rokiem. W każdym razie w latach osiemdziesiątych były już na tyle dobrze znane, że aluzje do nich pojawiają się w tendencyjnej powieści dla panien *Księżniczka* Zofii Urbanowskiej, w której jedna z postaci zostaje porównana do śpiącej królewny, a druga do Sinobrodego (Urbanowska 1886/1999, 74, 101). Najstarsze drukowane baśnie perraultowskie, o których wzmiankują recenzje i bibliografie, wyszły jednak dopiero w latach siedemdziesiątych. W dużej części nie zachowały się do naszych czasów i bardzo rzadko są dostępne w bibliotekach. Lista przedstawiona w tabeli 3 prawdopodobnie nie jest wyczerpująca, pozwala jednak zaobserwować pewne tendencje. Przede wszystkim można założyć, że większość wydań – jeśli nie wszystkie – to nie przekłady *sensu stricto*, lecz adaptacje, i to zapewne pozbawione bezpośredniego związku z utworami Perraulta.

Tabela 3. Baśnie perraultowskie w recepcji polskiej w latach 1870–1895*

Data wydania	Miejsce wydania i wydawca	Autor i tytuł
1871	Lipsk: J. N. Bobrowicz	*Kot mądry. Zbiór baśni dla dzieci z 6-ma kolorowanymi rycinami*
		Królewna śpiąca. Zbiór baśni dla dzieci z 6-ma kolorowanymi rycinami
	Lipsk: b.w. (J. N. Bobrowicz?)	*Czerwona czapeczka. Baśnie dla grzecznych dzieci*
		Rycerz sinobrody. Zbiór baśni dla dzieci grzecznych
1873	Warszawa: J. Kaufmann	*Czerwony kapturek. Baśń dla małych dzieci z obrazkami*
		Kopciuszek. Baśń dla małych dzieci z obrazkami
1878	Drezno: C. Szwagier	*Kopciuszek. Bajka dla grzecznych dzieci ozdobiona pięknymi kolorowanymi obrazkami*
		Kot obóty. Bajka dla grzecznych dzieci
	Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff	W. L. Anczyc, *Trzy baśnie. Mądry kot. Księżniczka głogu. Kopciuszek*
1879	Drezno: C. Szwagier	*Tomcio Paluch. Bajka dla grzecznych dzieci*
		Kopciuszek. Baśń dla małych dzieci z kolorowanymi obrazkami
	Moguncja: J. Scholz	*Kot w butach*
		Królewna śpiąca
1880	Warszawa: F. Hösick seria „Cuda nad Cudami dla Grzecznych Dzieci"	Z. J. Aleksander, *Kopciuszek. Czarodziejsko-sceniczne opowiadanie w 5 aktach a 13 obrazkach*
		Z. J. Aleksander, *Kot w butach. Czarodziejsko--sceniczne opowiadanie w 5 aktach a 13 obrazkach*
		Z. J. Aleksander, *Piękna księżniczka sto lat śpiąca. Czarodziejsko-sceniczne opowiadanie w 5 aktach a 13 obrazkach*
		Z. J. Aleksander, *Sinobrody. Czarodziejsko-sceniczne opowiadanie w 5 aktach a 13 obrazkach*
	Lipsk: F. Löwe	*Tomcio Paluch. Baśnie dla grzecznych dzieci*
	Warszawa: G. Centnerszwer	*Książeczka II czarodziejska zawierająca: Jaś Paluszek i Czerwona czapeczka. Z czarodziejskimi obrazkami*
		Książeczka V czarodziejska zawierająca: Przypadki Robinsona Kruzoe. Kot w butach. Z czarodziejskimi obrazkami
		Kopciuszek. Baśń dla małych dzieci z kolorowanymi obrazkami

Data wydania	Miejsce wydania i wydawca	Autor i tytuł
		Kot w butach
		Królewna śpiąca. Zbiór baśni dla dzieci z 6 kolorowanymi rycinami
	Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff	*Czerwony kapturek. Baśń dla małych dzieci z obrazkami*
		Kopciuszek. Baśń dla małych dzieci z obrazkami
		Kot mądry. Zbiór baśni dla dzieci z 6-ma kolorowanymi rycinami
1882	Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff	W. Przyborowski, *Baśnie ludowe*
1884	Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff	*Baśnie. Kopciuszek*
1890	Toruń: K. Świta	I. Danielewski, *Kopciuszek. Historia bardzo piękna o sierocie, co wyszła za królewicza, o złej macosze i dwóch jej córkach srodze ukaranych*
	Warszawa: M. Arct	*Świat baśni. Najpiękniejsze bajki. Janek i Małgosia. Czerwona czapeczka. Kopciuszek. Mądry kot. Śpiąca królewna. Tomcio Paluch. Z 6-ma obrazkami kolorowanymi*
1891	Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff	*Teatrzyk obrazkowy dla małych dzieci* [treść: *Robinson Kruzoe*, *Kot w butach*, *Czerwona czapeczka*, *Piękna królewna*]
1893	Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff	*Mądry kot. Baśń dla małych dzieci z 6 kolorowanymi ilustracjami*
1894	Warszawa: G. Gebethner i R. Wolff	*Czerwony kapturek. Baśń dla małych dzieci z 5 kolorowanymi rysunkami*
		Kopciuszek. Baśń dla małych dzieci z 6 kolorowanymi ilustracjami
	Warszawa: M. Arct	*Historia o mądrym kotku w butach*
		A. Oppman, *Baśnie ulubione* [treść: *Cudowny łabędź*, *Czerwony Kapturek*, *Jaś i Małgosia*, *Kopciuszek*, *Kot w butach*, *O czterech muzykantach*, *O rybaku i złotej rybce*, *O siedmiu krukach*, *Stoliczku nakryj się*, *Śnieżka*, *Śpiąca królewna*, *Tomcio Paluch*]
	Warszawa – London – Kraków: T. Paprocki – E. Skiwski – Dean and Son – L. Zwoliński	*Czerwony kapturek*

* Opracowano na podstawie własnych ustaleń oraz Boczar 2010.

Dlatego też w niniejszym wywodzie zastosowano termin „baśnie perraultowskie" (małą literą) na określenie tekstów odpowiadających zjawisku „folkloru pisemnego"; realizują one wątki wprowadzone przez francuskiego pisarza, lecz z jego twórczością łączą je bardzo niepewne związki genealogiczne.

Dodatkowo jeszcze należy wspomnieć o zbiorach, które również mogły zawierać baśnie perraultowskie, choć trudno to ustalić na podstawie zachowanych danych. Mowa o pozycjach takich jak *Sześć najpiękniejszych baśni dla grzecznych dzieci* (Poznań: M. Leitgeber, 1880), *Świat baśni* (Cieszyn: E. Feitzinger, 1889 i 1890) czy też *Baśnie czarodziejskie wierszem* autorstwa kogoś, kto posługiwał się pseudonimem „Bratek" (Warszawa: J. Guranowski, 1889).

Większość wydań to pojedyncze, anonimowe teksty, które w tytułach bardzo wyraźnie sygnalizowały dziecięcy adres i reklamowały się obecnością ilustracji. Uwagę zwraca niewykształcona jeszcze konwencja tytułowania baśni. Dotyczy to w szczególności najpopularniejszego *Kota w butach*, znacznie częściej nazywanego *Mądrym kotem*. Także *Czerwony Kapturek* określany jest nieraz jako *Czerwona czapeczka*[262]; rozbieżności pojawiają się również w przypadku mniej popularnych *Śpiącej królewny*, *Sinobrodego* i *Paluszka*.

Drugi pod względem liczby wydań *Kopciuszek* charakteryzuje się zarazem najbardziej stabilną konwencją nazewniczą, co wynika z faktu, że słowo to funkcjonowało w polszczyźnie co najmniej od lat dwudziestych. „Dziewica Kopciuszek" pojawia się w *Bajarzu polskim* Glińskiego (1853), a z 1874 roku pochodzi silnie infantylizowana, dydaktyzowana i racjonalizowana wersja baśni w adaptowanych z francuskiego moralizatorskich powiastkach *Wieczory wróżki*. Imię bohaterki kojarzone było szerzej z motywem pomiatanej sieroty co najmniej od powieści *Kopciuszek* Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1863 roku[263].

---

[262] Należy zaznaczyć, że obydwa te tytuły stosowane były również do tekstów niemających nic wspólnego z powszechnie dziś znaną baśnią. Dobitnym przykładem jest *Czerwony kapturek. Skazka opowiedziana dzieciom* Juliusza Starkela (1882) o chłopcu, który dostaje kapturek niewidzialności w zamian za uratowanie dzięcioła, po czym przeżywa różne baśniowe przygody.

[263] Przypomnijmy, że w 1822 roku polską premierę miała *La Cenerentola* Rossiniego. Z 1828 roku pochodzi natomiast rękopiśmienne tłumaczenie libretta do opery *Cendrillon* Nicola Isouarda, zatytułowane *Kopciuszek*. Późniejszym wykorzystaniem motywu Kopciuszka w utworze realistycznym, tym razem przeznaczonym „dla dorastających panienek", jest powieść o tym samym tytule autorstwa Teresy Papi z 1886 roku. Warto zauważyć, że w polskich bajkach ludowych realizujących wątek ATU 510A takie imię bohaterki pojawiało się bardzo rzadko (Karłowicz 1901, 426).

Sześć fabuł – *Kot w butach*, *Kopciuszek*, *Czerwony Kapturek*, *Śpiąca królewna*, *Sinobrody* i *Paluszek* – wyczerpuje zakres polskiej recepcji baśni perraultowskich w tym okresie. Co więcej, przynajmniej w części przypadków podejrzewać można wpływ baśni braci Grimm o tych samych tytułach, które mogły przeniknąć do systemu polskiego nieco wcześniej[264]. Z powodu niezachowania wielu tekstów trudno to nieraz ustalić. Względnie wolne od podejrzeń są jedynie adaptacje Zygmunta Jana Aleksandra, których tytuły sugerują przekład z francuskiego.

W przypadku wydań dostępnych w bibliotekach można do pewnego stopnia określić, czy ich korzenie tkwią w tradycji francuskiej, czy niemieckiej. Grimmowska wersja *Czerwonego Kapturka* ze szczęśliwym zakończeniem i jaśniejszym przesłaniem moralnym zyskała niewątpliwie większą popularność, utrzymującą się do dnia dzisiejszego, a jej wpływ widać wyraźnie np. w wierszowanym tekście Artura Oppmana. Nie jest wykluczone, że również pozostałe realizacje tego wątku w omawianym okresie oparte były właśnie na baśni niemieckiej, co jeszcze bardziej redukowałoby zakres recepcji twórczości Perraulta w Polsce.

Wątpliwości budzą rozmaite adaptacje *Paluszka*, które mogą stanowić odpowiednik *Le Petit Poucet* Perraulta albo Grimmowskiego *Daumesdick*, o zupełnie innej fabule. Warto tu zwrócić uwagę na szczególną predylekcję twórców do nadawania bohaterowi imienia Tomcio, skądinąd niespotykanego raczej w baśniach polskich, które preferowały Jasia lub Stasia. Ponieważ imię to nie pojawia się ani w *Le Petit Poucet*, ani w *Daumesdick*, podejrzewać tu można z kolei wpływ niektórych angielskich adaptacji Perraulta, w których bohaterowi nadawano imię Tom Thumb, należące do innej postaci z folkloru angielskiego odznaczającej się wyjątkowo niskim wzrostem.

Księżniczka głogu Anczyca to niewątpliwie adaptacja *Dornröschen*. Również polskie Kopciuszki pozostają pod silnym wpływem baśni Grimmów. Motywy pomocy udzielanej przez zmarłą matkę oraz oddzielania maku od popiołu, które pojawiają się w *Aschenputtel*, nieobecne są zaś w *Cendrillon* Perraulta, okazały się atrakcyjne dla polskich adaptatorów: znajdziemy je u Anczyca (Woźniak 2010a, 138), w tekście Danielewskiego oraz w wydaniu Gebethnera i Wolffa z 1894 roku. Te same baśnie zawierają także reminiscencje

[264] „W świetle badań wrocławskiego germanisty Marka Hałuba pierwsze książeczki z wątkami Grimmowskimi dotarły do rąk polskich dzieci dopiero w latach 60-tych XIX wieku" (Waksmund 1998b, 239). Zob. też Kowalczyk 2021, 108.

wcześniejszych utworów polskich: *Dębu i baraniego kożuszka* Wójcickiego oraz *O dziewicy Kopciuszku i o dębie złotoliściem* Glińskiego. Podobnie jak u tych dwóch autorów, Kopciuszek u Anczyca obsługuje nieuprzejmego księcia, a w anonimowym tekście z 1894 roku pomocny gołąbek ukazuje się nie na leszczynie zasadzonej przez bohaterkę na grobie matki (jak się to dzieje w tekście Grimmów), lecz na rosnącym tam dębie, i właśnie w dziupli w tym drzewie Kopciuszek znajduje strój na bal.

Kot w butach i *Sinobrody* pojawiły się wprawdzie w zbiorze Grimmów, ale tylko w pierwszym wydaniu – z późniejszych zostały usunięte ze względu na zbyt duże podobieństwo do baśni Perraulta. Wydawałoby się, że to ogranicza możliwe źródła polskich adaptacji do tekstu francuskiego, nie da się jednakże wykluczyć istnienia adaptacji pośredniczących, czy to polskich, czy to obcojęzycznych. W niektórych przypadkach zjawisko to wydaje się niemal pewne: na przykład *Baśnie ludowe* Przyborowskiego były – jeśli wierzyć Nowickiemu (1886, 11) – adaptacją *Bajarza* Glińskiego. *Mądry kot*, który pojawił się w zbiorze Przyborowskiego (Dygasiński 1884, 9), opierałby się zatem na *Baśni o księciu na Gołoszyszkach Gołopiętskim i jego kocie*.

Różnice między pierwotnymi baśniami Perraulta a ich XIX-wiecznymi adaptacjami dla dzieci łatwo można uchwycić, porównując oryginalnego *Le chat botté* z anonimowym *Kotem mądrym* wydanym przez Gebethnera i Wolffa w 1893 roku. Podczas gdy tekst źródłowy rozpoczyna się bardzo zwięzłym nakreśleniem sytuacji bohatera poszkodowanego przy podziale spadku i gotowego zabić kota na mięso i futro, polska adaptacja opisuje osobowość i zajęcia każdego z trzech synów młynarza, a ostatniemu z nich nadaje znacznie bardziej sympatyczny charakter: Jaś uważa kota za przyjaciela, łowi razem z nim myszy, garnie się także do pracy w młynie, a gdy musi z niej zrezygnować z powodu własnej niezdarności, postanawia zaciągnąć się do wojska. Obdarzony szlachetnymi uczuciami, wśród których poczesne miejsce zajmuje pozytywistyczne pragnienie bycia użytecznym, bohater staje się godzien szczęśliwego zakończenia.

Również kot ulega pewnej idealizacji, a nawet heroizacji. Nie stroni co prawda od podstępów, a nawet szantażu, ma też pewne cechy żołnierza-samochwała, ale zdobycie dziczyzny do złożenia w darze królowi wymaga od niego nie tyle zastawienia prostej pułapki (jak u Perraulta), co wykazania się niemałą odwagą i determinacją. Co więcej, czarownik Kościej, którego kot prowokuje do przemiany w mysz i zabija, przedstawiony zostaje jako wróg panującego króla. Podstęp kota nie prowadzi więc do zachwiania istniejącej struktury władzy poprzez bezprawne wyniesienie młynarskiego

syna na tron. Wręcz przeciwnie, małżeństwo z księżniczką jest dla bohatera nagrodą za wyeliminowanie zbuntowanego czarownika i przywrócenie porządku. Aby nie pozostawić najmniejszych wątpliwości co do słusznego charakteru zakończenia, narrator zapewnia, że Jaś *vel* książę Jaśkiewicz został „dobrym i sprawiedliwym królem" (*Mądry kot* 1893, 31).

Wygładzenie wizerunku młynarczyka i kota w adaptacji z 1893 roku mogło stanowić odpowiedź na zgłaszane przez pedagogów zastrzeżenia co do moralności tego baśniowego wątku. Jest to zresztą utwór niepozbawiony walorów literackich, napisany ze swadą i humorem, wolny od nachalnego dydaktyzmu i – co nie jest bez znaczenia – ozdobiony estetycznymi kolorowymi ilustracjami. Na tle innych edycji baśni perraultowskich to wydanie odznaczało się dość wysoką wartością literacką i edytorską.

Przypuszczać można, że większość publikacji bardzo odbiegała od tego standardu. Dotyczyć to musiało w szczególności wcześniejszych wydań pochodzących z oficyn niemieckich. Nowicki (1886, 9) narzekał na brak polskich czcionek i ogólną niestaranność tamtejszych druków: „Gdy niejaki Józef Scholz w Moguncji wydaje «Zauber-Bilderbuch», nakleja zaraz na ten tytuł kartkę: «Czarodziejska książeczka», dodaje w środku nieco tekstu polskiego i rozsyła naszym księgarzom".

Również Maria Ilnicka krytykowała importowane z Niemiec wydania, aczkolwiek w przeciwieństwie do Nowickiego, który baśnie traktował dosyć przychylnie i nie wymagał nawet od nich jasnego, utylitarnego przesłania moralno-dydaktycznego[265], zgłaszała zastrzeżenia nie tylko do jakości edytorskiej książek, ale także do niemoralnej i brutalnej treści, porównując je do brukowej literatury kryminalnej (za: Kowalczyk 2018, 38–39).

Surowo oceniał wszelkie baśnie Adolf Dygasiński (1884, 10), widząc w nich spadek „po epokach ciemnoty i grubych zabobonów". Krytykował szczególnie *Mądrego kota* w wersjach Przyborowskiego i Anczyca ze względu na wątpliwe przesłanie moralne („Albo to wszystko nie ma sensu, albo, jeśli go ma, trzeba przyznać, że oszustwo i kłamstwo najlepiej popłaca"). Baśń o śpiącej królewnie jest według niego „dosyć naiwna i niewinna; ale po co dzieci takie niedorzeczności mają czytać, tego nie wiemy". *Kopciuszka* natomiast osądza jako rzecz niestosowną dla młodych czytelników, dobrą jedynie „jako temat do baletu, opery, komedii" (Dygasiński 1884, 29); zdanie

[265] Baśnie Przyborowskiego krytykował za to, że autor „[silił] się na wykazanie nauki moralnej w każdej klechdzie, co jest niemożliwe i zresztą, jak przy klechdach, niekoniecznie potrzebne" (Nowicki 1886, 11).

takie jest zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę, że właśnie w takiej formie wątek ten był najlepiej znany przez większość XIX wieku.

Lekceważący stosunek do baśni odnajdziemy także w *Katalogu rozumowanym* (1895, 82), w którym *Czerwonemu Kapturkowi* przyznaje się walory rozrywkowe i dydaktyczne, choć „nie ma [w tej baśni] wiele logiki". *Mądry kot* ze względu na oszustwa tytułowego bohatera potraktowany jest nieco mniej pobłażliwie: „Dzieci to bawi, ale korzyści żadnej nie przynosi" (*Katalog rozumowany* 1895, 82).

Z drugiej strony Jan Karłowicz (1881, 9–10) polecał *Czerwonego Kapturka*, *Kopciuszka* i *Mądrego kota* w postaci ośmiostronicowych książeczek „dla dzieci nieumiejących czytać", zwracając uwagę na „tekst zajmujący" i rysunki „niezłe jak na niską cenę"[266]. Także Feliks Kozubowski (1879b, 19, 45, 53) rekomendował zarówno zbiór Anczyca, jak i wydania z 1871 i 1873 roku „dla dzieci do lat 12", zaznaczając przy tym, że baśnie „rozwijają grę wyobraźni, uderzając żywymi obrazami, a umiejętnie wybierane i w miarę a oględnie podawane, szkodliwie na dzieci wpłynąć nie mogą". Obaj doceniali dostępność baśniowych wydań i nie widzieli w nich niebezpieczeństwa dla umysłów i moralności młodych czytelników.

Nawet najbardziej surowe sądy wygłaszane w recenzjach i poradnikach nie mogły zresztą wpłynąć na popularność baśni. Gatunek ten stał się na trwałe częścią literatury dla dzieci, a perraultowskie wątki przedostały się do polskiego systemu na zasadach „folkloru pisemnego" – zaistniały w polskiej świadomości czytelniczej jako anonimowe fabuły, swobodnie przetwarzane i przekształcane. Należy tu wspomnieć, że zjawisko to dotknęło również baśnie braci Grimm oraz Andersena, jednak te utwory albo już wcześniej miały przekłady sygnowane nazwiskiem autorów i przynajmniej deklaratywnie bliskie tekstom źródłowym, albo wkrótce się takich przekładów doczekały (Kowalczyk 2018, 40). Tymczasem baśnie perraultowskie – inaczej niż w systemie francuskim – długo jeszcze nie wyszły poza mało prestiżowy podsystem anonimowych wydań popularnych, a nazwisko Perraulta oraz stylistyczny kunszt jego tekstów pozostały nieznane.

---

[266] Karłowicz nazywa wszystkie trzy baśnie „bajką ludową (francuską)", co mogłoby sugerować przekład z tego języka. Sformułowanie to mogło być jednak wyłącznie indywidualnym osądem Karłowicza-etnografa, a nie podtytułem nadanym przez wydawcę. Bajkami ludowymi nazywa Karłowicz również baśnie Anczyca oraz przekład *Śnieżki i Różyczki* braci Grimm. Ponieważ podaje tylko miejsce wydania (Warszawa), bez daty i wydawcy, trudno stwierdzić, czy chodzi o jakieś pozycje nieujęte w tabeli 3.

4.4.2. *Bajki* Fénelona w przekładzie Stanisława Rzewuskiego – „morał częstokroć zawiły"

Na ziemiach polskich, podobnie jak we Francji, Fénelon był w XIX wieku autorem dość dobrze znanym. Na początku stulecia wydawano jego dzieła dewocyjne i pedagogiczne: w 1805 roku ukazały się *Dowody jasne bytności Boga*, w latach 1816–1817 dwa różne wydania listu o czytaniu Biblii w językach narodowych, a w 1823 roku – polski przekład *Wychowania młodzieży płci żeńskiej*. Nadal drukowano *Telemaka*: w latach 1805–1806 opublikowano przekład Ignacego Stawiarskiego, natomiast w 1811 roku wznowiono przekład Trotza. W 1847 roku ukazały się dwa wydania skróconej wersji powieści, obydwa zapewne tłumaczone z francuskiego opracowania *Abrégé des aventures de Télémaque fils d'Ulysse*. Były to *Mały Telemak, czyli Krótki zbiór Przypadków Telemaka syna Ulisesa* (tłum. T.J. Wagner M. F. N. G. R.) oraz *Przygody Telemaka syna Ulissesa w skróceniu, z dodaniem uwag objaśniających trudniejsze wyrażenia i galicyzmy, oraz słownika francusko-polskiego i mitologicznego, zawierającego opisanie okolic, miast, rzek, gór, pomników, sławnych osób w starożytności, bogów, bohaterów bajecznych, wzmiankowanych w tem dziele* (drugą z pozycji wznowiono jeszcze w 1853 i 1859 roku). Wreszcie w roku 1861 pojawiło się wydanie opracowane przez Mariana Chylińskiego, mające posłużyć jako materiał do nauki języka, jak wnioskować można z tytułu *Tłumaczenie dosłowne Telemaka zastosowane do systemu uczenia się mowy mową*. To glottodydaktyczne wykorzystanie oraz brak kolejnych wydań *Telemaka*, a także nieobecność wzmianek na jego temat w tekstach krytycznych i publicystycznych, świadczą o tym, że w drugiej połowie XIX wieku książka ta wypadła z polskiego systemu literatury dla dzieci. W 1875 roku, gdy ukazał się przekład *Bajek*, Fénelon był już autorem przebrzmiałym. Można się jednak domyślać, że jego teksty nadal jeszcze stosowano do nauki języka francuskiego. Niewykluczone, że taka właśnie była geneza tłumaczenia z 1875 roku.

Powstało prawdopodobnie na podstawie francuskiego wydania *Fables de Fénelon, archevêque de Cambrai* z 1865 roku. Wskazywałyby na to dobór i kolejność tekstów w zbiorze. Zawiera on trzydzieści osiem utworów: bajki ezopowe, powiastki w scenerii antycznej i mitologicznej, opowiadania o fantastycznych podróżach oraz sześć baśni, w tym dwie przetłumaczone na polski po raz pierwszy (*Historia królowej Gizeli i wróżki Korizanty* oraz *Historia młodej księżniczki*).

Autorem przekładu był Stanisław Rzewuski (1864–1913), syn generała Adama Rzewuskiego, który od cara otrzymał tytuł hrabiowski. Stanisław tworzył głównie we Francji, gdzie zamieszkał w 1880 roku, i zyskał rozgłos jako dramaturg i publicysta (Dunin-Borkowski 1909, 828; [Nekrolog] 1913). W 1875 roku kariera literacka była jeszcze daleko przed nim – kiedy *Bajki* Fénelona wyszły spod prasy drukarza Emila Skiwskiego, Rzewuski miał jedenaście lat.

Młody wiek tłumacza budzi naturalnie wątpliwości co do jego samodzielności w tym przedsięwzięciu. Zbiór pomyślany był jako prezent imieninowy dla hrabiego Adama: dowód na „chęć do pracy", czyli najcenniejszy dar, jaki syn może ofiarować ojcu (Rzewuski 1875). W przekładzie, a tym bardziej w podaniu książki do druku, domyślać się można sprawstwa lub współsprawstwa, przynajmniej zaś inicjatywy dorosłego – być może matki (Jadwigi z Jaczewskich, która sama była pisarką) albo nauczyciela. Ustalenie tego wymagałoby pogłębionych badań biograficznych, które wykraczają poza zakres niniejszej pracy.

Nie rozstrzygając kwestii faktycznego autorstwa przekładu, należy zauważyć, że w związku z takimi okolicznościami wydania *Bajki* nie ukazały się, formalnie rzecz biorąc, jako książka dla dzieci. Wręcz przeciwnie: perytekst, czyli dedykacja z nagłówkiem „Kochany Ojcze", prezentuje książkę jako dar od dziecka dla dorosłego; zresztą dziecko również jawi się jako mały dorosły, który zostawił za sobą „słodką, uroczą zorzę […] lat dziecinnych" i już rozumie, jaką pociechą i podporą będzie dla niego ich wspomnienie w dalszym życiu (Rzewuski 1875).

W tekście docelowym zdarzają się wprawdzie opuszczenia całych zdań, jednak wydają się wynikać raczej z nieuwagi niż ze świadomej decyzji umotywowanej chęcią wygładzenia tekstu. Nie pominięto żadnego odrażającego szczegółu w opisach schorowanych i zgrzybiałych bohaterek *Historii starej królowej i młodej wieśniaczki* oraz *Historii królowej Gizeli i wróżki Korizanty*, nie przemilczano również wzmianek o ciąży i porodzie w *Historii młodej księżniczki* i *Historii Florysy*.

W tłumaczeniu nie pojawiają się też zdrobnienia ani spieszczenia. Wręcz przeciwnie – niektóre fragmenty są bardziej bezpośrednie czy nawet turpistyczne niż tekst źródłowy. Negatywny bohater *Historii Rozymunda i Bramita* oddaje się „rozpuście" (Fénelon/Rzewuski 1875, 80; w oryginale: „passions"), a wieśniaczka po przemianie w starą królową ma na nosie „wrzód ciekący" (Fénelon/Rzewuski 1875, 38; w oryginale: „roupie gluante", czyli kleistą kapkę).

Zmiana znaczenia w ostatnim zacytowanym fragmencie wynika niewątpliwie z niewłaściwego zrozumienia tekstu. Tego rodzaju błędów jest znacznie więcej: tłumacz myli *orme* (wiąz) z *ombre* (cieniem)[267] i *cuivre* (miedź) z *cuir* (skórą)[268], a *bouilli* (kleik) przekłada na dwa różne, lecz równie błędne sposoby: albo jako „gałki", albo „bulion" (Fénelon/Rzewuski 1875, 37, 43). Z nieuwagi i niezrozumienia tekstu wynikają przesunięcia takie jak w przykładach [36] i [37]:

Przykład [36]
[Fénelon 1718/2005f, 402] […] les vents le menèrent d'abord dans l'île où la fée lui avait dit qu'était le vrai fils du roi[269].
[Fénelon/Rzewuski 1875, 78] […] wiatry zagnały go do wyspy, gdzie wróżka oznajmiła mu, kim był prawdziwy syn króla.

Przykład [37]
[Fénelon 1718/2005f, 402] […] il délivra son père, qu'il avait depuis longtemps impatience de délivrer, et lui donna de passer doucement sa vieillesse[270].
[Fénelon/Rzewuski 1875, 80] […] uwolnił ojca, który z niecierpliwością na to oczekiwał, i zapewnił mu starość spokojną.

Tłumacz nie oddaje również ironicznego przytyku wobec lekarzy, na który pozwala sobie Fénelon we fragmencie [38]. O ile w tekście źródłowym to na nich zostaje złożona wina za pogarszający się stan królowej, o tyle w przekładzie są oni po prostu bezsilni wobec jej choroby.

Przykład [38]
[Fénelon 1718/2005a, 383] Ce chagrin augmenta ses maux. Les médecins, qui étaient sans cesse douze autour d'elle, les augmentaient aussi[271].
[Fénelon/Rzewuski 1875, 39] Te cierpienia powiększały jej słabość; dwunastu doktorów, którzy byli ciągle koło niej, także nie przyczynili się do jej wyzdrowienia.

---

[267] „[…] tańczyłabym pod drzew cieniem" (Fénelon 1718/1875, 39). Por.: „[…] je danserais sous l'orme" [tańczyłabym pod wiązem] (Fénelon 1718/2005a, 383).

[268] „[…] meble, które zwykle są pokryte skórą, były ozdobione diamentami" (Fénelon 1718/1875, 41). Por.: „Tous les meubles qui sont ailleurs de fer ou de cuivre étaient couverts de diamants" [Wszystkie sprzęty, które gdzie indziej są z żelaza lub miedzi, pokryte były diamentami] (Fénelon 1718/2005b, 385).

[269] „Wiatry zawiodły go od razu na wyspę, gdzie, jak mu powiedziała wróżka, przebywał prawdziwy syn króla".

[270] „Uwolnił ojca, którego od dawna niecierpliwie pragnął wyzwolić, i pozwolił mu przeżyć w spokoju starość".

[271] „To zmartwienie wzmagało jej cierpienia. Wzmagali je też lekarze, którzy w liczbie dwunastu otaczali ją bez ustanku".

Niezależnie od tych przesunięć tekst docelowy jest na ogół wewnętrznie spójny i logiczny, a także dopracowany składniowo i stylistycznie. Wyjątkiem jest *Historia Rozymunda i Bramita*, w której wyjątkowo licznie występują kalki, niezręczności leksykalne, a nawet zwykłe błędy drukarskie. Wystarczy wspomnieć, że pierwszy z bohaterów zostaje określony w jednym przypadku mianem „Raymunda", a imię drugiego zapisywane jest na zmianę jako „Bramint", „Bramit", a nawet „Bramita". Ponadto znajdujemy tam konstrukcje przekalkowane z tekstu francuskiego:

Przykład [39]
[Fénelon 1718/2005f, 402] Pour lui, il craignait l'inconstance de la fortune […][272].
[Fénelon/Rzewuski 1875, 79] Dla siebie, bał się niestałości losu […].

Przykład [40]
[Fénelon 1718/2005f, 403] Après avoir fait les plus grandes choses pour la cour, il ne voulut d'elle que la liberté de vivre loin de sa corruption. Pour comble de sagesse, il craignit que son anneau ne le tentât de sortir de sa solitude […][273].
[Fénelon/Rzewuski 1875, 80] Oddawszy wielkie usługi dworowi, nie chciał nic, prócz wolności żyć z daleka od dworskiego zepsucia. Na domiar rozsądku, bał się, aby obrączka nie nęciła go wyjść ze swego ustronia […].

Znajdziemy tam również usterki logiczne, jak w poniższym fragmencie:

Przykład [41]
[Fénelon 1718/2005f, 403] « Comment prétendez-vous le punir par un si merveilleux présent ? Il en abusera pour persécuter tous les gens de bien, et pour avoir une puissance sans bornes. – Les mêmes choses, répondit la fée, sont un remède salutaire aux uns, et un poison mortel aux autres. La prospérité est la source de tous les maux pour les méchants[274]. »
[Fénelon/Rzewuski 1875, 81] – Jakże tym cudownym darem chcesz go ukarać? On będzie go nadużywał, aby prześladować zacnych ludzi i aby pozyskać nieograniczoną władzę. – Takie postępowanie, odrzekła wróżka, jest zbawiennym lekarstwem dla jednych i śmiertelną trucizną dla drugich. Pomyślność dla złych jest źródłem wszystkich cierpień.

---

[272] „Co do niego, to bał się niestałości losu […]".

[273] „Oddawszy największe usługi na rzecz dworu, pragnął uzyskać odeń jedynie wolność, by żyć z dala od jego zepsucia. Dodatkowo jeszcze wykazał się roztropnością, obawiając się, by pierścień nie skusił go do porzucenia samotności […]".

[274] „Jak niby chcesz go ukarać, dając mu tak wspaniały podarek? Nadużyje go, by prześladować dobrych ludzi i zdobyć nieograniczoną władzę. – Ta sama rzecz – odparła wróżka – dla jednych jest zbawiennym lekarstwem, a dla drugich zabójczą trucizną. Pomyślność stanowi dla nikczemników źródło wszystkich nieszczęść".

W tekście źródłowym nie ulega wątpliwości, że chodzi o zbawienny lub zgubny wpływ władzy, uzależniony od postawy moralnej tego, w czyich rękach się ona znajdzie. Czytając tłumaczenie, można natomiast odnieść wrażenie, że to prześladowanie zacnych ludzi i pogoń za potęgą mogą być lekarstwem albo trucizną.

Z wyjątkiem *Historii Rozymunda i Bramita* pozostałe baśnie są tekstami poprawnymi i łatwymi w odbiorze. Dla dzisiejszego czytelnika (a najprawdopodobniej także dla czytelnika XIX-wiecznego) ich lektura jest znacznie przystępniejsza niż XVIII-wieczne tłumaczenie Podoskiego. Niedoskonałości przekładów trudno jest wykryć bez porównania z oryginałem. Wszelkie rozbieżności wydają się wynikać z nieuwagi lub niewłaściwego zrozumienia tekstu źródłowego, nie zaś z woli dostosowania baśni do wrażliwości, potrzeb czy systemu wartości nowego odbiorcy. Priorytetem, jak się wydaje, było w miarę możliwości dosłowne przełożenie tekstu Fénelona, co pozwala podejrzewać, że u źródeł tłumaczenia były ćwiczenia językowe młodego Rzewuskiego – być może czytał on i tłumaczył *Fables* Fénelona w ramach nauki francuskiego. Efekt jego pracy został następnie wydany najpewniej z inicjatywy kogoś dorosłego jako prezent i powód do dumy dla hrabiego Adama.

Mimo dosyć osobliwych okoliczności wydawniczych *Bajki* Fénelona w przekładzie Rzewuskiego bez wahania potraktowano jako książkę dla dzieci, w czym miało zapewne udział skojarzenie z tym typem literatury zarówno nazwiska autora *Telemaka*, jak i wyeksponowanego w tytule gatunku bajki (rozumianej jako bajka ezopowa lub jachowiczowska). Feliks Kozubowski w 1879 roku polecał zbiór jako lekturę dla dzieci do lat dwunastu, obok baśni Andersena i baśni perraultowskich. Wspomnieli o nim również autorzy *Katalogu rozumowanego*, choć odnieśli się do niego dosyć sceptycznie: „Styl suchy, morał częstokroć zawiły – czynią bajki mało zajmującymi dla młodzieży. Dlatego i dzieci mogą czytać je tylko ze współudziałem osoby starszej" (1895, 38). Tak niskie zdanie o możliwościach intelektualnych młodych czytelników (pojawiające się zresztą w wielu miejscach *Katalogu*) stanowi ciekawy paradoks w przypadku przekładu dokonanego podobno przez jedenastoletnie dziecko.

Prawdą jest jednak, że *Bajki* nie zdobyły szerszego uznania ani większej popularności. Nie miały ponownych wydań i nie wspomina o nich *Encyklopedia wychowawcza* z 1890 roku, mimo że omówiono w niej obszernie pedagogiczne poglądy i dokonania Fénelona, krytykując go zresztą za nadmierną uczuciowość. Okres polskiej recepcji twórczości arcybiskupa

Cambrais przeminął, a tłumaczenie *Bajek* nie zdołało jej wskrzesić. Mimo że przekład ukazał się w samym środku dekady, w której gwałtownie wzrosło zainteresowanie baśniami dla dzieci, nie znalazł trwałego miejsca w systemie polskim. Żadna z *contes* Fénelona nie przetrwała w świadomości czytelniczej. Niemałą rolę odegrało tu zapewne rozproszenie baśni w obrębie zbioru, który zawierał także powiastki w niemodnym już kostiumie antycznym oraz prozatorskie bajki o morale rzeczywiście bardziej zawiłym niż popularniejsze bajki jachowiczowskie. Nie pomogła też tendencja moralno-wychowawcza: XVII-wieczny dydaktyzm Fénelona nie przystawał już do warunków XIX-wiecznych.

Mimo to istnieje dowód – anegdotyczny, ale wymowny – na to, że przekład Rzewuskiego trafił do dziecięcych czytelników. W egzemplarzu *Bajek* ze zbiorów Biblioteki Śląskiej można natrafić na ślady znamiennej cenzury: z *Historii młodej księżniczki* wymazano czarnym tuszem wzmiankę o zajściu królowej w ciążę, a z *Historii Florysy* – informację o porodzie wieśniaczki, na który została zaproszona wróżka. Taka tabuizacja, przypominająca zabiegi, jakim poddano tekst Fénelona w przekładzie z 1825 roku, była prawdopodobnie dziełem kogoś, kto pragnął ochronić młodego czytelnika przed niestosowną wiedzą. Ingerencja dokonała się tu dopiero na poziomie doboru lektury przez konkretnego dorosłego dla konkretnego dziecka, nie na poziomie przekładu bądź redakcji. Inny los spotkał baśnie Leprince de Beaumont.

4.4.3. *Czarodziejskie baśnie* Leprince de Beaumont w przekładzie Karoliny Gościmskiej – „świadomość złego" i „wstrętne uczucia"

Mimo że na ziemiach polskich baśnie Leprince de Beaumont nie były wznawiane od 1805 roku, wywodzący się z nich wątek „Pięknej i Bestii" funkcjonował w XIX wieku w polskiej tradycji ustnej, jak dowodzi tego cytowany wcześniej komentarz Marcinkowskiego (Nowosielski [Marcinkowski] 1854). Stamtąd fabuła przeszła ponownie do obiegu literackiego jako *Straszny potwór* Zmorskiego, który przedstawił jednak opowieść jako starą bajkę ludową o korzeniach skandynawskich. Jego tekst z kolei stał się podstawą dla dalszych polskich adaptacji przeznaczonych dla dzieci, takich jak *Historia o strasznym potworze* Juliana Horaina i Władysława Bełzy, która ukazała się w roku 1881 w czasopiśmie „Towarzysz Pilnych Dzieci". O inspiracji

tekstem Zmorskiego świadczy miejsce akcji (wyspa, a nie zamek w lesie, jak u Leprince de Beaumont) oraz prośba bohaterki o niezwykłą, niebieską różę. *Historia o strasznym potworze* to wyjątkowo obszerna realizacja wątku „Pięknej i Bestii", szczegółowo przedstawiająca kolejne etapy znajomości Bogusi i potwora. W przeciwieństwie do baśni Zmorskiego napisana jest wyraźnie z myślą o dziecięcym czytelniku, jako opowieść, którą babcia przez kilka wieczorów opowiada wnukowi przed snem, nie szczędząc dydaktycznych komentarzy, czy to o importowanych produktach kolonialnych, czy to o konieczności codziennego pacierza. Jak przystało na tekst, który ukazał się w czasopiśmie redagowanym przez autora *Katechizmu małego Polaka*, akcenty dewocyjne i odniesienia do tradycji narodowych są wyjątkowo wyraziste (wystarczy powiedzieć, że kulminacyjny moment opowieści rozgrywa się przy stole z wielkanocną święconką).

W roku 1879 baśnie Leprince de Beaumont weszły ponownie do polskiego systemu literatury dla dzieci, tym razem wyizolowane z pierwotnego kontekstu dialogu dydaktycznego. Gustaw Sennewald, warszawski księgarz znany m.in. z wydań książek dla dzieci tłumaczonych z literatury zachodniej (Konarski 1995–1996), opublikował *Czarodziejskie baśnie dla młodego wieku* w przekładzie Karoliny Gościmskiej. Pod wspólnym szyldem zebrano nie tylko dwanaście baśni Leprince de Beaumont, ale także inne teksty narracyjne, które pojawiły się w *Magasin des enfants*, takie jak mitologiczna historia Filemona i Baucys, streszczenie jednego z epizodów z *Orlanda szalonego* Ariosta, piętnująca ciekawość przypowieść o drwalu i jego żonie czy anegdota o rzekomych duchach. Wydanie odznacza się wysoką jakością edytorską i jest ozdobione licznymi rycinami, które udało się zidentyfikować jako ilustracje Henriego Emy'ego pseud. „Telory" z zaadaptowanej przez J.-J. Lambert francuskiej edycji *Magasin des enfants* z 1859 roku[275].

O tłumaczce wiadomo niewiele poza tym, że według bibliografii Estreichera publikowała w czasopismach: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", „Tygodnik Mód i Powieści" oraz, co chyba najistotniejsze, „Przyjaciel Dzieci". Z pewnością jednak nie zamieszczała w nim baśni, które w okresie, gdy redaktorem naczelnym pisma był Jan Kanty Gregorowicz (1867–1890), były na jego łamach gatunkiem zakazanym (Woźniakowski 2016, 56).

[275] Ryciny w wydaniu francuskim podpisane są zawsze nazwiskiem ilustratora („Telory" albo jedynie inicjał „T") oraz rytownika. Podpisów tych brak na ilustracjach w polskim wydaniu Sennewalda, choć pod innymi względami są one identyczne.

Tabela 4. Baśnie Jeanne-Marie Leprince de Beaumont przetłumaczone przez Karolinę Gościmską oraz przekład imion

Tytuł oryginalny	Tytuł polski	Imię postaci w tekście źródłowym	Imię postaci w tekście docelowym
Le Prince Chéri. Conte	*Książę Szeri*	Candide	Kandyda
		Chéri	Szeri (w przypisie objaśnione jako fr. „ukochany")
		Bibi	Bibi
		Zélie	Zelia
		Suliman	Suliman
La Belle et la Bête. Conte	*Piękna i Potwór*	Belle	Piękna
		Bête	Potwór
Conte du prince Fatal et du prince Fortuné	*Fatalny i Fortunat*	Fatal	Fatalny
		Fortuné	Fortunat
		Gracieuse	Gracioza
Conte du prince Charmant	*Książę Szarmant*	Charmant	Szarmant
		Absolu	Absolutny
		Vraie-Gloire	Prawdziwa Sława
		Fausse-Gloire	Fałszywa Sława
		Sincère	Szczery
Fable de la veuve et de ses deux filles	*Wdowa i jej dwie córki*	Blanche	Bielutka
		Vermeille	Szkarłatna
[*Le Prince Désir*]	*Książę Dezir*	Minon	Minon
		Désir	Dezir
		Mignonne	Minionka
[*Aurore et Aimée*]	*Piękna Aurora*	Aurore	Aurora
		Aimée	Ukochana
		Ingénu	Naiwny
		Fourbin	Podstępny
		Beaujour	Pięknydzień
Conte du pêcheur et du voyageur	*Rybak i podróżny*	Azael	Azael
[*Joliette*]	*Ślicznotka*	Joliette	Ślicznotka

Tytuł oryginalny	Tytuł polski	Imię postaci w tekście źródłowym	Imię postaci w tekście docelowym
[*Le Prince Titi*]	*Tity i Mirtyl*	Guinguet	Guinget
		Titi	Tity
		Mirtil	Mirtyl
		Éveillé	Rozbudzony
		Violent	Gwałtowny
		Abor	Abor
		Blanche	Blanka
		Élise	Eliza
[*Le Prince Spirituel*]	*Diamantyna*	Diamantine	Diamantyna
		Furie	Furia
		Spirituel	Rozumny
		Astre	Astrea
		Charmant	Śliczny
[*Bellotte et Laideronnette*]	*Dwie siostry*	Bellotte	Pięknotka
		Laideronnette	Brzydalka

W przedmowie do tłumaczenia Gościmska dokłada starań, by usprawiedliwić teksty podejrzane przez swój brak realizmu. Formalnym adresatem przedmowy są „kochane dzieci", jednak przypuszczać można, że prezentowane w niej argumenty miały trafić również (albo nawet przede wszystkim) do dorosłych. Tłumaczka wykorzystuje więc starą tezę o fantazji jako atrakcyjnym przebraniu, w którym nauka zostanie lepiej przyswojona niż „sucha prawda", a także proponuje quasi-alegoryczne odczytanie baśniowych bohaterów jako reprezentacji cech i postaw: „dobre i złe skłonności, które w nas od dzieciństwa ze sobą walczą, przedstawione w bajkach w ludzkiej postaci, jawniej wam wykazują, jak pięknym nagrodzonym jest dobre, jak szkaradnym i ukaranym bywa złe" (Gościmska 1879, V). Wyzbyciu się skrupułów przez dorosłych służyć miało zapewne także stanowcze zapewnienie, że postaci te mają sens wyłącznie przenośny i tak naprawdę nie istnieją żadne duchy ani czarnoksiężnicy, a jedyną wróżką w życiu dziecka jest kochająca matka, „która czuwając nad waszymi wadami, czarodziejską laseczką macierzyńskiej miłości zamienić je może w przymioty serca i duszy, jeżeli tylko posłuszeństwem i uległością dopomagać będziecie w trudnej pracy waszego wychowania" (Gościmska 1879, VI).



6. Ilustracja Th. Guérina do *La Belle et la bête* z wydania *Le magasin des enfants* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont pod redakcją Eugénie Foa, 1843

Taki finał przedmowy w ckliwy sposób wyraża typowy dla XIX wieku motyw idealnej matki, a przy tym bardzo protekcjonalnie określa pozycję dziecięcego czytelnika. Okazuje się bowiem, że baśń nie tyle ma wychowywać dzieci bezpośrednio, co raczej skłaniać je, aby ulegle poddały się procesowi wychowania kierowanemu przez wyidealizowaną matkę. Prawdą jest, że oryginalny *Magasin des enfants* również nakazywał szacunek i posłuszeństwo rodzicom, jednocześnie jednak zachęcał młode czytelniczki do samodzielnej refleksji i rozumowania oraz samodoskonalenia. Co więcej, uczennice pani Bony nieraz otwarcie krytykowały rodziców baśniowych bohaterów za to, że źle ich wychowali[276]. Takiej myśli próżno szukać w przekładzie

[276] Np. Miss Molly komentuje *Conte du Fatal et Fortuné* słowami: „To nie Fortuné był winien swojego złego charakteru, tylko jego tata i mama: czemu go tak źle wychowali?" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1047).

Gościmskiej, którego perytekst jednoznacznie czyni z dziecka bierny obiekt działań pedagogicznych.

Z duchem przedmowy współgra tekst samych baśni. Pewne szczegóły pozwalają stwierdzić, że przekład był oparty na puryfikowanej edycji Eugénie Foa. Stamtąd przejęte zostały rozwiązania wpływające na większą „obyczajność" tekstu. Przykładowo, w baśni *Książę Szeri* pojawia się Pałac Kłamstwa, a nie Rozkoszy (*Palais de la Volupté*, w przeróbce Foa *Palais du Mensonge*; Leprince de Beaumont 1756/2008, 1004; 1756/1843, 30; Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 22), a z początkowej partii *Fatalnego i Fortunata* znika zupełnie zdanie o mamce, która traci mleko natychmiast, gdy pechowy bohater zaczyna ssać jej pierś (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1039). Mąż bohaterki *Wdowy i jej dwóch córek* nie ma już kochanek, lecz tylko zaniedbuje żonę i z nią nie rozmawia (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1077; 1756/1843, 113; Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 70). Również w *Rybaku i podróżnym* to nie królewska kochanka wydaje bal, ale jakaś „wielka pani" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1169; 1756/1843, 218; Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 100). Drobna zmiana daje się dostrzec także w *Ślicznotce*: nieszczęśliwy dłużnik traci wszystko i zmuszony jest żebrać nie dlatego, że w sprawę wmieszał się nieuczciwy wymiar sprawiedliwości, tylko z winy „oszustów" (w wersji Foa – *fripons*; Leprince de Beaumont 1756/2008, 1201; 1756/1843, 109; Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 251). Największa ingerencja w pierwotny tekst Leprince de Beaumont dokonuje się jednak na początku *Pięknej Aurory*. Podczas gdy w XVIII-wiecznym oryginale bohaterka zostaje celowo porzucona w lesie na polecenie wyrodnej matki, której podrośnięta córka przeszkadza w ukrywaniu swego wieku, w oczyszczonej wersji Foa i w przekładzie Gościmskiej dochodzi do nieszczęśliwego – i bardzo naciąganego – splotu okoliczności: osoba, z którą Aurora podróżuje, opuszcza swoją podopieczną, ponieważ… lunatykuje (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1129; 1756/1843, 173; Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 83–84). Takie rozwiązanie zdejmuje brzemię winy z matki bohaterki i pozwala częściowo przynajmniej ocalić macierzyński ideał.

Zmiany wprowadzone przez Foa i przejęte przez Gościmską służyły z jednej strony redukcji elementów erotycznych i fizjologicznych, z drugiej zaś podtrzymaniu szacunku dla uznanych społecznie instytucji, takich jak wymiar sprawiedliwości czy miłość i władza rodzicielska. Trudno stwierdzić, czy Gościmska świadomie wybrała właśnie edycję Foa jako podstawę swojego tłumaczenia, czy też był to jedyny tekst francuski, do jakiego miała

dostęp[277]. Niezależnie od tego można przyjąć, że sposób myślenia francuskiej edytorki był jej bliski, sama bowiem dokonała jeszcze dodatkowych opuszczeń i przesunięć w tym samym duchu. Bardzo często polegają one na redukcji erotyki i sentymentu:

Przykład [42]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1005–1006] Zélie, enchantée d'apprendre que le prince détestait les égarements, lui confirmait l'aveu de sa tendresse[278].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 23] Zelja, widząc, że książę znienawidził dawne swoje wady, przyrzekła mu być jego żoną.

Przykład [43]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1029–1030] […] dès ce moment je vous donne ma main, et je jure que je ne serai qu'à vous. Hélas ! je croyais n'avoir que de l'amitié pour vous, mais la douleur que je sens, me fait voir que je ne pourrais vivre sans vous voir[279].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 41] Od tej chwili przyrzekam ci moją rękę i przysięgam, że cię już nigdy nie opuszczę.

Przykład [44]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1204] […] elle en choisit un qu'elle aimait passionément […][280].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 112] […] wybrała z nich jednego, który jej się najlepiej podobał […].

Przykład [45]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1338] […] elle eût voulu que le sot amour qu'elle m'avait inspiré, eût duré toute ma vie, et m'eût rendu son esclave […][281].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 177] […] chciała żebym przez całe życie był jej niewolnikiem […].

We wszystkich powyższych przykładach fragmenty mówiące o uczuciach zostały opuszczone albo zastąpione odniesieniem do małżeństwa,

[277] Wykorzystanie ilustracji Henriego Emy'ego każe przypuszczać, że przynajmniej wydawca miał dostęp do wydania J.-J. Lambert, które co prawda również wykazuje tendencję do puryfikacji, ale pozostawia m.in. oryginalny incipit *Aurory*.

[278] „Zélie, zachwycona wieścią, że książę czuje wstręt do tych błędów, potwierdziła wyznanie swego uczucia do niego".

[279] „[…] w tej chwili oddaję ci rękę i przysięgam, że będę tylko twoja. Ach! Sądziłam, że mam dla ciebie tylko przyjaźń, ale ból, który czuję, pokazuje mi, że nie mogłabym żyć, nie widząc ciebie".

[280] „[…] wybrała z nich jednego, którego namiętnie kochała […]".

[281] „[…] chciałaby, żeby niemądra miłość, którą we mnie wzbudziła, trwała przez całe moje życie i uczyniła ze mnie jej niewolnika […]".

które najwyraźniej jest jedyną więzią, jaka zdaniem tłumaczki może łączyć mężczyznę i kobietę w baśni dla dzieci.

To, że Gościmska idzie dalej niż Foa w oczyszczaniu tekstu z potencjalnie nieprzystojnych elementów erotycznych, widać dobrze w jednym z epizodów *Ślicznotki*, w którym przytoczona zostaje historia ofiary plotek rozsiewanych przez tytułową bohaterkę. W pierwotnym tekście Leprince de Beaumont Joliette rozpuszcza pogłoski, podsłuchawszy rozmowę między damą a kawalerem, który rzekomo wyznał jej miłość. W rzeczywistości mówił o swoim uczuciu do kuzynki rozmówczyni i właśnie tę kuzynkę zamierzał poślubić. Kiedy jednak zniekształcone przez Joliette plotki dochodzą do uszu męża damy, z zazdrości zabija on domniemanego kochanka, a żonę zamyka w więzieniu za granicą. Foa znacząco modyfikuje tę romansową opowieść: w jej wersji dama jest niezamężna, a brutalnym mścicielem jest jej brat, tak dumny ze swojego szlachetnego urodzenia, że zabija rzekomego pretendenta ze względu na jego niskie urodzenie. Samo usunięcie sugestii zdrady małżeńskiej nie było jednak dla Gościmskiej wystarczające: tam, gdzie Foa pisze „Vous comprîtes par leurs discours qu'ils s'aimaient" (Zrozumiałaś z ich mowy, że się kochają), polska tłumaczka raz jeszcze zastępuje sentyment zapowiedzią małżeństwa: „Zrozumiałaś z ich mowy, że mają zamiar się poślubić" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1202; 1756/1843, 110; Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 252).

Gościmska w bardziej oględny sposób oddaje również inne fragmenty, które już przed nią złagodziła Foa:

Przykład [46]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1248] […] vous savez bien qu'on méprise comme la boue des rues, une fille qui reçoit les visites d'un homme qui l'aime et qui ne veut pas l'épouser[282].
[Leprince de Beaumont 1756/1843, 302] […] vous savez bien qu'on méprise une fille qui reçoit les visites d'un homme qui ne veut pas l'épouser[283].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 139] […] wiesz dobrze że ożenić z nią się nie możesz, po cóż więc mam myśleć o tem.

W powyższym fragmencie baśni *Le Prince Titi* Foa opuściła jedynie dosadne porównanie „comme la boue des rues". U Gościmskiej natomiast

[282] „[…] wiesz dobrze, że dziewczyną, która przyjmuje wizyty mężczyzny niechcącego jej poślubić, pogardza się jak błotem na drodze".

[283] „[…] wiesz dobrze, że pogardza się dziewczyną, która przyjmuje wizyty mężczyzny niechcącego jej poślubić".

znika wszystko, co sugerowałoby, jak wskutek kontaktu z mężczyzną ucierpieć może reputacja dziewczyny. Sprawa zostaje przedstawiona bardzo oględnie i szybko ucięta – bohater nie tyle nie ma chęci, co możliwości zawarcia małżeństwa, a skoro tak, to nie warto poświęcać tej kwestii więcej czasu i podawać argumentów, które mogłyby skłonić co dociekliwsze dzieci do kłopotliwych pytań.

Podobną niechęć do poruszania ryzykownych tematów, chociażby przedstawionych w sposób jak najbardziej powściągliwy, dostrzec można w baśni *Dwie siostry*. W tekście Leprince de Beaumont książę, już po separacji z piękną, lecz głupią żoną, prosi jej siostrę, aby poszła z nim na bal maskowy. W tekście pierwotnym oraz w edycji Foa narrator komentuje: „Ponieważ była jego szwagierką, nikt nie mógłby temu niczego zarzucić, a gdyby się o tym dowiedziano, nie zaszkodziłoby to jej reputacji" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1336). Gościmska opuszcza całe to zdanie, jak gdyby wychodząc z założenia, że takie objaśnienie może jedynie dać młodym czytelnikom asumpt do niewygodnych pytań. Aby jak najdłużej zachować niewinność i prostotę dzieci, należało w przeznaczonej dla nich książce pominąć zagadnienie reputacji i społecznych osądów.

Inne ingerencje Gościmskiej dotyczą kwestii fizjologicznych, szczególnie w powiązaniu z macierzyństwem:

Przykład [47]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1302] Elle se trouva aux couches de la reine, et doua un petit prince qu'elle mit au monde, d'une laideur que rien ne pût surpasser[284].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 160] Gdy się królowi urodził syn, Furia przybyła i obdarowała go taką brzydotą, której nic nie mogło dorównać.

Przykład [48]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1334] Bellotte ayant eu un fils, elle devint maigre, et sa beauté diminua considérablement […][285].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 172] […] piękność jej znacznie się zmieniła […].

Przykład [49]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1077] Elle eut plusieurs enfants : et pendant tout ce temps elle avait un médecin auprès d'elle, qui examinait tout ce qu'elle mangeait, et lui ôtait toutes les choses qu'elle aimait. On ne mettait point de sel dans ses bouillons; on lui défendait de se promener, quand elle en avait envie ; en

[284] „Była obecna przy porodzie królowej i obdarzyła małego księcia, który się urodził, niezrównaną brzydotą".

[285] „Po urodzeniu syna Bellotte wychudła i jej uroda znacznie zmalała".

un mot, elle était contredite depuis le matin jusqu'au soir. On donna des gouvernantes à ses enfants, qui les élevaient tout de travers, sans qu'elle eût la liberté d'y trouver à redire[286].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 70] Był zawsze przy niej doktor, który próbował tego wszystkiego, co jeść miała. Miała kilkoro dzieci, lecz się sama zajmować nie mogła; były od tego bony, które je wychowały zupełnie przeciwnie, jakby Bielutka była chciała, lecz nic w tym zmienić nie było jej wolno.

W przykładzie [47] mamy do czynienia z napotkanym już kilkakrotnie zjawiskiem tabuizacji porodu, z fragmentu [48] natomiast usunięta została sugestia, że ciąża i połóg mogą wpłynąć niekorzystnie na urodę młodej matki. Przykład [49] jest bardziej złożony. Przede wszystkim należy zauważyć, że w przekładzie Gościmskiej opieka doktora nie jest skojarzona z rodzeniem dzieci, a przez to usunięta zostaje aluzja do niedogodności związanych z ciążą, szczególnie zaś z ciążą królowej, od rana do nocy pilnowanej przez lekarza. Jeszcze bardziej rzuca się w oczy znaczące skrócenie tekstu spowodowane pominięciem informacji o odmawianiu bohaterce przyjemności stołu i ruchu na świeżym powietrzu. W tekście Gościmskiej Blanche-Bielutka jest już tylko i wyłącznie matką, która cierpi jedynie dlatego, że nie może się zajmować dziećmi.

Silny w XIX wieku motyw matki nieskazitelnej i postawionej ponad wszelką krytyką wpłynął także na przekład początkowej partii baśni *Książę Dezir*. Wskutek klątwy bohater rodzi się z potwornie długim nosem, ale przypochlebne damy dworu przekonują jego matkę, że wcale nie umniejsza to jego urody. Królowa, która kocha syna „do szaleństwa", chętnie słucha kłamliwych pochwał, ulegając słabości, która jest konsekwentnie krytykowana w całej baśni. Gościmska koryguje ten mało korzystny wizerunek matki, osłabiając emocjonalne reakcje królowej: jej miłość nie jest szalona, lecz całkowicie zrozumiała, szczególnie po śmierci męża, a peany dam dworu jedynie „nieco ją pocieszają", zamiast zachwycać:

Przykład [50]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1104] La reine, qui aimait son fils à la folie, fut charmée par ce discours […][287].

---

[286] „Miała kilkoro dzieci, i przez cały ten czas był przy niej lekarz, który badał wszystko, co jadła, i zabierał jej wszystkie rzeczy, które lubiła. Nie dodawano jej soli do bulionu, zabraniano spacerów, gdy miała na nie ochotę; jednym słowem, sprzeciwiano się jej od rana do wieczora. Jej dzieciom dano guwernantki, które wychowywały je zupełnie na opak, a ona nie mogła się temu sprzeciwić".

[287] „Królowa, która kochała swego syna do szaleństwa, była zachwycona tymi słowami".

[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 75] Książę urodził się już po śmierci swego ojca, królowa podwójnie go więc kochała, za siebie i za króla. Słysząc perswazje dam dworu, pocieszyła się tym nieco […].

Ochronie figury matki ma najpewniej służyć również pominięcie fragmentu baśni *Tity i Mirtyl*, w którym zachłanna rodzicielka wypowiada wojnę własnemu synowi i zostaje poskromiona dopiero z pomocą króla sąsiedniego państwa. Wprawdzie w przekładzie Gościmskiej królowa nadal jest wyjątkowo niesympatyczną postacią, ale epizod z jej rebelią przeciwko synowi w ogóle się nie pojawia – matka po prostu w pewnym momencie znika z fabuły (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1250; Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 143).

W tej samej baśni doszło do kolejnego puryfikacyjnego zabiegu w momencie, gdy niewidzialny paź grozi nikczemnej parze królewskiej, która zamierza pozbyć się niewygodnego syna:

Przykład [51]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1238] Si vous êtes assez méchants pour le faire, je vous casserai tous les os, les uns après les autres[288].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 137] Nie czyńcie tego.

W tym przypadku postępowanie rodziców nie zostaje złagodzone ani przemilczane; trudno zresztą byłoby to uczynić bez znacznie większej ingerencji w tekst, niż sobie na to zazwyczaj Gościmska pozwala. Zneutralizowane zostaje za to zachowanie pozytywnego bohatera, czyli pazia. Poważne napomnienie zastępuje komiczną groźbę, która mogła zostać uznana za niewychowawczą.

Z *Titego i Mirtyla* Gościmska usunęła również opis powszechnej nieprawości w skorumpowanym państwie. W jej przekładzie nie przeczytamy o tym, że „sprzedawano sprawiedliwość, gubernatorzy grabili ludność, wielcy gnębili małych, a wszystko to działo się w imieniu króla" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1250). Sprzed oczu młodych czytelników usunięta zostaje wizja nadużyć władzy, być może po to, by ich nie nudzić, a może po to, by nie siać w nich ziarna podejrzliwości wobec instytucji, co miało szczególną wymowę w Warszawie pod zaborem rosyjskim.

Puryfikacja jest zatem w przekładzie Gościmskiej wszechobecna. Znacznie rzadziej dostrzec można dydaktyzację. Wskutek oderwania od pierwotnego kontekstu pedagogicznych dialogów, w których moralne przesłanie

[288] „Jeśli będziecie dość podli, aby to uczynić, połamię wam wszystkie kości po kolei".

poszczególnych baśni było często wyłożone wprost, uznać można, że tłumaczenia są wręcz mniej jawnie dydaktyczne niż tekst źródłowy. Tylko w dwóch przypadkach Gościmska wprowadza nieobecny w oryginale motyw nagrodzonej cnoty:

Przykład [52]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1046] […] Fatal, qui épousa Gracieuse, avec laquelle il vécut fort longtemps, dans une parfait concorde, parce qu'ils étaient unis par la vertu[289].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 55] […] Fatalnego, który zaślubił Graciozę i żył z nią długo, szczęśliwie i zgodnie, zasłużywszy na szczęście przez swe cnotliwe postępowanie.

Przykład [53]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1340] Effectivement, il l'aima toute sa vie avec une fidélité qui lui fit oublier ses malheurs passés[290].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 179] Rzeczywiście Pięknotka odtąd szczęśliwą była, i dawne nieszczęścia zupełnie wynagrodzone jej zostały.

W obydwu przypadkach zmiana ta dokonuje się równocześnie z nieznaczną redukcją sentymentu. W przykładzie [52] cnota nie jest już budulcem dla uczucia, lecz zasługą, za którą należy się szczęście. Podobnie w przykładzie [53] podkreślone zostaje szczęście wynagradzające poprzednie niedole, miłość małżeńska jest natomiast całkowicie przemilczana.

W przekładzie Gościmskiej dostrzec można również zabiegi adaptacyjne w rozumieniu Klingberga, czyli próby dostosowania XVIII-wiecznych baśni francuskich do domniemanych możliwości poznawczych żyjących 120 lat później młodych czytelników polskich. Nie są to jednak nigdy zmiany gruntowne ani nawet konsekwentne.

Pierwszym objawem takiej adaptacji jest potraktowanie znaczących imion własnych (zob. tabela 4), z których większość została przełożona (np. Vermeille – Szkarłatna, Aimée – Ukochana, Joliette – Ślicznotka, Fourbin – Podstępny), choć do niektórych decyzji można mieć zastrzeżenia (Ingénu – Naiwny, Beaujour – Pięknydzień, Éveillé – Rozbudzony). Wśród wszystkich imion ogółem mamy jednak częściej do czynienia z nietranslacją albo z adaptacją morfologiczną. Kiedy tym zabiegom poddane

[289] „[…] Fatal, który poślubił Gracieuse i żył z nią bardzo długo, w doskonałej zgodzie, ponieważ połączyła ich cnota".

[290] „Rzeczywiście kochał ją przez całe życie z wiernością, dzięki której zapomniała o przeszłych nieszczęściach".

zostają imiona znaczące, takie jak Mignonne – Minionka albo Chéri – Szeri, zaciera się ich sens (w drugim przypadku zresztą tłumaczka starała się przeciwdziałać tej stracie, dając w przypisie objaśnienie, że *szeri* [*sic*] po francusku znaczy „ukochany"). W każdym przypadku nietranslacja lub adaptacja morfologiczna stanowi bardzo silny wyznacznik obcości i egzotyzuje tekst. Przed dzieckiem nie ukrywa się zatem, że czyta baśnie obcego pochodzenia.

Podobne wahanie między udomowieniem a egzotyzacją, lecz jeszcze wyrazistsze i zakrawające na niekonsekwencję, dostrzec można w baśni *Tity i Mirtyl*, w której mowa jest o pieniądzach w konkretnej walucie. Na marginesie warto zauważyć, że adaptacji kulturowej dokonali w tym miejscu już wydawcy francuscy. Pierwotna wersja *Magasin des enfants* ukazała się w Anglii, stąd też bohaterowie baśni posługują się *guinées*. W edycji Foa zamiast nich pojawiają *louis*, które Gościmska na ogół tłumaczy jako luidory. Raz tylko decyduje się na adaptację kulturową i na ich miejsce podstawia ruble – mimo że ledwie chwilę wcześniej, w tej samej scenie, była mowa o luidorach (Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 147).

Ostatni przejaw adaptacji dotyczy dziedziny, w której Gościmska raz jeszcze idzie szlakiem przetartym wcześniej przez Foa. Chodzi mianowicie o przybliżenie postaci do czytelników z warstwy mieszczańskiej poprzez częściowe zatarcie ich królewskiego statusu. Owszem, tytuły kilku baśni wciąż bardzo wyraźnie sygnalizują, że ich bohaterami są książęta, zarazem jednak w tekście opuszcza się fragmenty, w których zaznacza się dystans między nimi a zwykłymi śmiertelnikami, jak w przykładzie [54].

Przykład [54]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1060] […] il avait été élevé en prince, c'est-à-dire à faire sa volonté[291].
[Leprince de Beaumont 1756/1843, 94] […] il avait été élevé à faire sa volonté[292].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 56] […] wychowano go tak, że wolno mu było robić, co tylko chciał.

Znika tym samym powiązanie między królewskim statusem a permisywizmem wychowawczym. W tym przypadku Gościmska przejęła rozwiązanie zastosowane przez Foa, jednak tę samą taktykę stosuje również w innych miejscach, niezmienionych przez edytorkę francuską:

[291] „[…] wychowano go jak księcia, to znaczy tak, by robił wszystko, na co miał ochotę".
[292] „[…] wychowano go tak, by robił wszystko, na co miał ochotę".

Przykład [55]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1066] […] le seul moyen de posséder Vraie-Gloire, était de travailler à se rendre vertueux et utile à leurs sujets[293].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 65] […] jedyny sposób zdobycia Prawdziwej-Sławy jest praca nad sobą, aby zostać cnotliwym i użytecznym.

Przykład [56]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1270] […] dans leur compagnie, il a appris qu'un roi, qui est maître absolu pour faire du bien, doit avoir les mains liées lorsqu'il est question de faire du mal ; qu'il commande à des hommes libres, et non à des esclaves ; que les peuples ne se sont soumis à leurs égaux, en leur donnant la couronne, que pour se donner des pères, des protecteurs aux lois, un refuge aux pauvres et aux opprimés. Vous n'avez jamais entendu ces grandes vérités[294].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 154] […] w ich to towarzystwie nauczył się myśleć i działać szlachetnie, a mając nieograniczoną władzę jako król czynienia dobrze, używa jej, uszczęśliwiając swych poddanych. Ty nie słyszałeś od nikogo tych prawd […].

W przykładzie [55], w następstwie opuszczenia dopełnienia („poddanych"), sława przestaje być jedynie domeną monarchów. Nauka płynąca z baśni zostaje uogólniona na wszystkie stany i w większym stopniu staje się instrukcją postępowania dla każdego niż wskazówką, jak należy oceniać władców. W przykładzie [56] natomiast Gościmska znacząco skraca wykład oświeceniowej teorii władzy królewskiej i przenosi wypowiedź postaci z dziedziny myśli politycznej na bardziej ogólną płaszczyznę moralności („myśleć i działać szlachetnie"). Jest to kolejna wyraźna próba dostosowania tekstu do domniemanych możliwości i zainteresowań XIX-wiecznego dziecka mieszczańskiego.

Przy tym wszystkim tłumaczenie Gościmskiej jest dosyć poprawne, jeśli chodzi o oddanie sensu tekstu źródłowego. Błędy wynikające z niewłaściwego zrozumienia są bardzo nieliczne i występują znacznie rzadziej niż w dawniejszym przekładzie Dębickiego. Zmiany znaczenia są związane zawsze z przyjętą postawą ideologiczną.

---

[293] „[…] jedyny sposób, by posiąść Prawdziwą Chwałę, to pracować nad tym, by stać się cnotliwym i użytecznym dla swych poddanych".

[294] „[…] w ich towarzystwie nauczył się, że król, który ma władzę absolutną, by czynić dobro, musi mieć związane ręce, kiedy chodzi o czynienie zła; że rozkazuje wolnym ludziom, a nie niewolnikom; że narody poddały się równym sobie ludziom i ofiarowały im koronę jedynie po to, by sobie zapewnić ojców, prawom obrońców, a biednym i nękanym opiekę. Ty nigdy nie słyszałeś tych wielkich prawd".

Większym problemem mogły być usterki językowe, na które utyskiwał jeden z recenzentów, choć dzisiejszy czytelnik zapewne nie dostrzeże ich w ogóle albo zaakceptuje je jako domniemane cechy języka XIX-wiecznego. Czasami wskutek zbytniej dosłowności w przekładzie zdarzają się kalki składniowe („w końcu dwóch miesięcy" – Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 26), nadużywanie przymiotnika „mały" („mały biały królik", „ładny mały domek", „mały złoty pierścionek" – Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 7–10) czy chaotycznie stosowane zaimki („Był tak pięknym, rozumnym, iż słusznie się obawiał, aby księżniczka nie przeniosła go nad niego" – Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 59). Są to jednak przypadki sporadyczne.

Również stylem tłumaczenie nie odbiega za bardzo od tekstu źródłowego. Gościmska zachowała zwięzłość i prostotę utworów Leprince de Beaumont, choć zarazem powściągnęła już i tak bardzo ograniczoną emocjonalność oryginału. Oprócz podanych przykładów redukcji erotyki i sentymentu należy wspomnieć o rezygnacji z wykrzyknienia, które byłoby odpowiednikiem „Oh, dame!" (Leprince de Beaumont 1756/2008, 1044), a także o stosowaniu eufemizmów i złagodzonych sformułowań, jak w poniższych fragmentach:

Przykład [57]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1248] […] j'aimerais mieux mourir que de manquer de respect à mon père […][295].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 139] […] wolałbym raczej stracić wszystko, aniżeli narazić się na gniew mego ojca […].

Przykład [58]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1143] […] encore plus fou que sa femme […][296].
[Leprince de Beaumont/Gościmska 1879, 96] […] jeszcze nierozsądniejszy od żony […].

Takie zabiegi stylistyczne, w połączeniu z powszechną puryfikacją oraz bardziej umiarkowaną adaptacją i dydaktyzacją, świadczą o tym, że Gościmska chciała wydać prawomyślną książkę dla dzieci, zgodną z dosyć surowymi oficjalnymi normami systemu docelowego. Jej starania okazały się jednak niewystarczające.

Czarodziejskie baśnie spotkały się z nieprzychylnym przyjęciem recenzentów, przede wszystkim Romana Ignacego Plenkiewicza, pedagoga, historyka i literata, który w 1880 roku zamieścił w „Atenenum" miażdżące omówienie

[295] „[…] wolałbym umrzeć niż uchybić ojcu […]".
[296] „[…] jeszcze bardziej szalony niż żona […]".

książki. Jego zarzuty dotyczą niemal każdego jej aspektu, począwszy od użytego przez Gościmską w przedmowie banalnego argumentu, że fantastyczne opowieści mają służyć rozbudzeniu uwagi dzieci, tak by łatwiej przyjęły moralną naukę. Plenkiewicz, powołując się na nowe tendencje w pedagogice, stwierdza, że baśnie ze swojej natury powinny oddziaływać również na wyobraźnię. Dla umysłu przyszłego dorosłego jest to właściwość ważna i konieczna, lecz zarazem niebezpieczna, a ponieważ łatwo może wyrwać się spod kontroli, należy kształtować ją z wielką ostrożnością, której Gościmska zdaniem recenzenta nie zachowała.

Choć w 1880 roku upłynęło niemal trzydzieści lat od artykułu w „Czasie", w którym Siemieński wyśmiewał lęk dorosłych, by ich podopieczni pod wpływem lektury *Księgi tysiąca i jednej nocy* nie zaczęli naśladować morderczego Szachrijara, wydaje się, że w recenzji Plenkiewicza obawa ta jest nadal żywa. Nie zdając sobie sprawy, jakim puryfikacjom poddane zostały baśnie Leprince de Beaumont, Plenkiewicz nawet tym ocenzurowanym wersjom zarzuca nieobyczajność. Dużo miejsca poświęca epizodowi w *Księciu Szerim*, kiedy to główny bohater, ogłuchły na głos sumienia, więzi pasterkę, która mu się spodobała, i w przypadku jej dalszego nieposłuszeństwa zamierza „obejść się z nią jak najgorszej". Plenkiewicz grzmi:

> Pytamy, jakie wrażenie może sprawić powyższy ustęp na umyśle młodziutkich czytelników i czytelniczek? Pierwsza kwestia, jaka się im bez wątpienia nasunie, będzie tego rodzaju: Co on jej najgorszego mógł zrobić?… Ha! Wybić chyba, bo cóżby gorszego być mogło? Ale jeżeli świadomość złego trafem jakim przedwcześnie zaszczepioną w umysł została, to nietrudno odgadnąć, co za kierunek wyobraźnia przybierze. A wtedy, w co się obróci sens moralny całej powiastki, mającej niby na celu dowieść, iż jedynym warunkiem szczęścia jest poskromienie namiętności? Niech nam tłumaczka odpowie. Zresztą w jaki sposób ów książę poprawę swoją odbywa? Czy przez wewnętrzną pracę nad sobą? Bynajmniej. Staje się on lepszym, gdy go wróżba w zwierzę zmieniła (Plenkiewicz 1880, 541).

Tak surowa ocena świadczy o przewrażliwieniu recenzenta na punkcie erotyki, jak również dowodzi braku zrozumienia istoty baśni Leprince de Beaumont. Utyskując, że poprawa bohatera nie wynikła z wewnętrznej pracy nad sobą, tylko z zewnętrznej przemiany w potwora, Plenkiewicz wydaje się nie dopuszczać w literaturze dla dzieci (nawet fantastycznej!) innej konwencji niż dosłowny realizm. Nie dostrzega symbolicznej wartości monstrualnej transformacji, która unaocznia bohaterowi jego duchową potworność i tym samym stanowi bodziec do poskromienia złych skłonności i wykonywania dobrych uczynków jako jedynego sposobu na odzyskanie

ludzkiej postaci. Fakt, że Plenkiewicz nie potrafi (albo udaje, że nie potrafi) odczytać baśni w ten sposób, jest na tyle zastanawiający, że można go wręcz uznać za oznakę złej woli.

Książę Szeri nie jest bynajmniej jedyną baśnią skrytykowaną przez recenzenta. *Tity i Mirtyl* zasługują na naganę ze względu na postaci nikczemnych ojca i matki. Taki ich portret jest niedopuszczalny, gdyż „wyobrażenie rodziców winno być otoczone aureolą świętości" (Plenkiewicz 1880, 542). Nie pomogło opuszczenie przez Gościmską epizodu zmagań z matką jako buntowniczą podżegaczką. Plenkiewicz przeczytał baśń na tyle wnikliwie, by domyślić się, że jakiś jej fragment pominięto, to jednak wydaje mu się jeszcze bardziej podejrzane: „opuszczenie okoliczności […] daje pole do jeszcze mniej budujących domysłów" (Plenkiewicz 1880, 542).

Kiedy recenzent nie wzdraga się przed wizją zgubnej dociekliwości nazbyt ciekawskich dzieci, troszczy się o dobry smak, który ranią motywy „nazbyt trywialne" i budzące „wstrętne uczucia" (Plenkiewicz 1880, 541): długi nos księcia Dezira i kiełbasa w *Trzech życzeniach*. „Bez obawy można dać dzieciom do ręki" tylko *Piękną i Potwora*, *Fatalnego i Fortunata*, *Rybaka i podróżnego*, *Księcia Szarmanta*, *Rolanda* (streszczenie epizodu z *Orlanda szalonego*) oraz przypowieść *Drwal i jego żona*.

Wystarczająco moralna treść nie może jednak zmienić faktu, że baśnie Leprince de Beaumont (której Plenkiewicz nadaje zresztą imię La Princa) są jego zdaniem przestarzałe i nieżyciowe. Recenzent raz jeszcze dowodzi swojego przywiązania do dosłownego odczytywania baśni i zwiedziony statusem społecznym większości bohaterów (wynikającym przecież głównie z konwencji baśni francuskiej) stwierdza, że ich adresatami byli królewicze i księżniczki, „a przynajmniej dzieci, których urodzenie przeznaczało zająć bliskie miejsce przy tronie". Wysiłki Foa i Gościmskiej, aby dostosować baśnie do XIX-wiecznej świadomości mieszczańskiej, spełzły na niczym: dla Plenkiewicza teksty Leprince de Beaumont to przede wszystkim zwierciadła władców, zupełnie bezużyteczne, ponieważ współczesne dzieci powinno się uczyć, że „życie nie jest fantasmagorią", tylko „pasmem trudów" i „zawodów", „do których trzeba się przygotować nauką, pracą, wyrobieniem w sobie mocy charakteru i woli, zdolnej przełamywać trudności bez pomocy wróżki-czarodziejki" (Plenkiewicz 1880, 543). Zajmując tak nieprzejednane stanowisko, Plenkiewicz *de facto* dyskwalifikuje cały gatunek baśni jako nieodpowiedni dla dzieci. Tym samym baśnie Leprince de Beaumont, pisane z jawną i konsekwentnie przeprowadzoną intencją dydaktyczną, okazały się nie dość wychowawcze dla XIX-wiecznego recenzenta, który wprawdzie wspomina,

jak ważne jest kształtowanie wyobraźni, ale bardziej chyba zależy mu na tym, by dzieci pozostały nieświadome w sprawach erotyki, a za to zyskały pełną świadomość swych obowiązków i „trudów życia".

Na tym nie kończą się zarzuty Plenkiewicza, który bardzo krytycznie ocenia także język tłumaczenia. O ile należy się z nim zgodzić, gdy zwraca uwagę na niekonsekwencję w przekładzie imion, sprzeczność luidory/ruble czy niezręczności składniowe albo stylistyczne, o tyle niektóre z jego zarzutów wydają się niezrozumiałe, przynajmniej dla czytelnika XXI-wiecznego, który byłby prawdopodobnie dla Gościmskiej bardziej pobłażliwy[297].

Recenzja Plenkiewicza wywarła niemały wpływ na recepcję *Czarodziejskich baśni dla młodego wieku*. Dygasiński w swoim *Krytycznym katalogu* (1884) ogranicza się do streszczenia jego opinii. Przytaczają ją również autorzy *Katalogu rozumowanego* (1895, 9), choć jednocześnie przyzwalają na lekturę książki przez dzieci, lecz tylko przez starsze, ze względu na „zbyt trudne do zrozumienia aluzje i pierwiastek erotyczny, silnie uwydatniony w niektórych baśniach".

W podobnym tonie o twórczości Leprince de Beaumont wypowiadał się Piotr Chmielowski, przy czym jego artykuł w *Encyklopedii wychowawczej* był pisany z perspektywy historycznej i koncentrował się na przekładzie Dębickiego. Chmielowski przyznawał, że w baśniach krył się chwalebny zamysł dydaktyczny, i nazwał je „ożywczym dla fantazji zdrojem", nader istotnym w rzekomo „suchym, racjonalnym XVIII stuleciu". Jednocześnie jednak zarzucił im to samo, co dwa lata wcześniej Plenkiewicz, a mianowicie romansowość, koncentrację na wątkach erotycznych, królewskie urodzenie większości bohaterów i wreszcie wielką rolę, jaką odgrywa „fantastyka uosobiona we wróżkach". Tłumaczeniu Gościmskiej poświęcił kilka zdań, zwracając uwagę na „bardzo lichą polszczyznę" i określając je jako „nieostatni dowód nadzwyczaj wielkiej doniosłości nałogu i rutyny w sprawach pedagogicznych" (zob. Chmielowski 1882).

Osąd recenzentów był zatem jednogłośny: baśnie Leprince de Beaumont stanowiły literaturę przestarzałą i w dodatku podejrzaną pod względem moralnym. Nic nie wskazuje na to, by odniosły sukces i wbrew krytykom cieszyły się powodzeniem wśród czytelników, chociażby dzięki barwnej

[297] Plenkiewicz jako niezrozumiałe lub błędne podaje takie wyrażenia jak „wróżka znaczy więcej niż człowiek", „Szeri poznał głos Kandidy i *rozwścieczony* (!) odwrócił się", „*wojować* (sic)", „przyszła mu ochota iść ją zjeść w ogrodzie" (pisownia wszystkich cytatów jak w recenzji Plenkiewicza).

okładce i licznym ilustracjom. *Czarodziejskie baśnie* wzbudziły wprawdzie na krótko żywsze zainteresowanie niż *Bajki* Fénelona w przekładzie Rzewuskiego, wkrótce jednak na równi z nimi popadły w zapomnienie, nie pozostawiwszy trwałego śladu w podsystemie polskiej baśni dla dzieci.

4.5. Podsumowanie

Wiek XIX okazał się mało łaskawy dla recepcji francuskiej baśni literackiej. D'Aulnoy nie doczekała się w tym okresie ani jednego przekładu czy adaptacji, mimo względnie dużej popularności niektórych jej utworów we Francji. Tłumaczenia baśni Fénelona i Leprince de Beaumont przeszły natomiast bez echa i zostały odebrane jako dzieła przestarzałe. Nie odpowiadały surowym normom wychowawczym dominującym w polskiej literaturze dla dzieci, a także za bardzo się różniły od stopniowo zadomawiających się w tym systemie baśni Andersena czy polskich baśni literackich, silnie akcentujących pierwiastek ludowy lub patriotyczny. Niejaki sukces osiągnęły jedynie baśnie Perraulta, choć należałoby mówić raczej o baśniach perraultowskich, a nawet perraultowsko-grimmowskich: za pośrednictwem tanich druków uproszczone i przekształcone wątki „Czerwonego Kapturka", „Kota w butach", „Sinobrodego" czy „Śpiącej królewny" przeniknęły do polskiej literatury dla dzieci na prawach „folkloru pisemnego" i już w nim pozostały. Dokonany w latach siedemdziesiątych przełom, dzięki któremu w Polsce zaczęła funkcjonować baśń dla dzieci, stanowił zaledwie początek kariery tego gatunku.

Rozdział 5

Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1896–1945. Triumf baśni popularnej

5.1. Baśń w okresie Młodej Polski i w okresie międzywojennym

5.1.1. Polskie baśnie literackie

W roku 1882 ukazał się zbiór *Bajeczki* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Zawierał on utwory publikowane wcześniej w „Towarzyszu Pilnych Dzieci" redagowanym przez Władysława Bełzę. Zarówno pierwotny kontekst wydawniczy, jak i otwierająca tom *Bajeczka wstępna (Zamiast przedmowy)*, napisana przez Bełzę, wskazywały jasno na dziecięcy adres czytelniczy *Bajeczek*, które tym samym należy uważać za pierwszy w Polsce zbiór baśni napisanych dla młodych czytelników przez autora cieszącego się ogromną popularnością i wysokim prestiżem. Jeden z recenzentów, Władysław Nowicki, docenił artystyczną jakość tekstów (a także ilustracji Michała Andriollego) oraz ich moralne przesłanie, choć – co ciekawe – powątpiewał w to, by pisarz tej miary co Kraszewski mógł się świadomie i celowo parać literaturą dla dzieci[298].

Inaczej już przyjęto dzieło Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* z roku 1896, który otwiera okres omawiany w tym rozdziale. W przypadku tego utworu nikt nie miał wątpliwości, że jest to książka dla dzieci, i to książka dojrzała i śmiała artystycznie. W tym samym roku

[298] „Kraszewski nie miał pewnie dzieci na myśli, pisząc 7 bajeczek, posługując się formą baśni ludowej w utworach artystycznego znaczenia; mimo to przecież powstała piękna bardzo książeczka dla dzieci" (Nowicki 1886, 14). Ten sam osąd powtórzono w *Katalogu rozumowanym* (1895, 70) i w „Przeglądzie Pedagogicznym" (Wuen, Osterloff i in. 1895).

do grona baśniopisarzy dołączył także inny uznany autor, Adolf Dygasiński, ze swoimi *Cudownymi bajkami*. Niemal równocześnie pojawiły się zatem dwie książki, które ze względu na pozycję twórców i wartość artystyczną zajęły prestiżowe miejsce w systemie literackim. Obie wyrażały przy tym nowe koncepcje modernistyczne, które wkrótce miały zdominować polską scenę literacką. Z tego powodu w literaturze przedmiotu właśnie na rok 1896 datuje się tzw. antypozytywistyczny przełom w literaturze dla dzieci (zob. Leszczyński 1990). Wtedy to miał się również rozpocząć rozkwit polskiej wysokoartystycznej baśni literackiej, przeznaczonej jednocześnie dla dzieci i dorosłych albo nawet tylko dla dorosłych (Czabanowska-Wróbel 1996, 11).

Nie ulega wątpliwości, że w tym okresie pozycja baśni w systemie literatury dla dzieci bardzo się umocniła. Utwory Konopnickiej i Dygasińskiego zostały przyjęte przez krytykę z uznaniem i doczekały się kolejnych wydań oraz rekomendacji dla bibliotek szkolnych (*Spis książek* 1929, 17, 31)[299]. Jest to wyraziste świadectwo przełomu, jaki się dokonał w podejściu do elementów fantastycznych w utworach dla młodych czytelników.

Młoda Polska w ogóle darzyła baśń szczególną estymą. Wynikało to z neoromantycznego zainteresowania folklorem (szczególnie podhalańskim) i idealizacji ludowości, ale także z postulatów sztuki dla sztuki, z upodobania do fantazyjnej estetyki, symbolizmu i alegorii oraz z uprzywilejowania uczuciowości i antyracjonalizmu w opozycji do realistycznych i rozumowych tendencji pozytywistycznych. Śladem Konopnickiej i Dygasińskiego wkrótce poszli inni autorzy, tacy jak Jan Kasprowicz (*Bajki, klechdy i baśnie*, 1901), Jadwiga Warnkówna (*Bajki*, 1907), Wacław Sieroszewski (*Bajki*, 1910; *Bajka o żelaznym wilku*, 1912), Kazimierz Gliński (*Bajki*, 1912), Bolesław Leśmian (*Klechdy sezamowe*, 1913), Bronisława Ostrowska (*Córka wodnicy*, 1914; *Szklana góra*, 1923; *Madej*, 1925), Kornel Makuszyński (*Bardzo dziwne bajki*, 1916), Antoni Gawiński (*Bajki staroświeckie*, 1923), Zofia Zaniewicka-Wiskowska (*Baśnie młodości*, 1923), Konstancja Stępowska (*Bajki*, 1925), Artur Górski (*Klechdy*, 1925), Włodzimierz Perzyński (*Opowieści niezwykłe*, 1925) czy Zuzanna Rabska (*Baśnie kaszubskie*, 1925). Sam termin „baśń" zrobił wielką karierę i po raz pierwszy znalazł się w powszechnym użyciu, tracąc dawne negatywne konotacje „fałszu, zmyślenia", a zyskując nimb poetyckiej wzniosłości.

---

[299] Należy jednak zaznaczyć, że zbiór Dygasińskiego miał początkowo bardzo sceptyczne, a nawet niepochlebne recenzje, przede wszystkim ze względu na brutalne, krwawe opisy i użycie wyrazów gwarowych (Wuen, Osterloff i in. 1895; *Katalog rozumowany. Suplement I* 1896, 8).

W okresie międzywojennym ustąpił miejsca „bajce" (Czabanowska-Wróbel 1996, 10), a cały gatunek stracił na znaczeniu w literaturze ogólnej i nie rozwijał się już tak prężnie, nadal jednak odgrywał istotną rolę w literaturze dla dzieci, w ramach której tworzono wciąż nowe teksty i wznawiano starsze. Wtedy też debiutowały autorki, które po wojnie miały się stać czołowymi postaciami polskiej baśni i – szerzej – literatury dla dzieci: Ewa Szelburg-Zarembina, Janina Porazińska i Hanna Januszewska.

Baśniowa twórczość omawianego półwiecza była niezwykle zróżnicowana. Obejmowała baśnie autorskie o oryginalnej fabule, alegoryczne przekształcenia obiegowych wątków (zwłaszcza „Śpiącej królewny"), a także – być może przede wszystkim – teksty inspirowane baśniami polskimi z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku[300]. Szczególnie popularne były wątki o szklanej górze, zbóju Madeju oraz Wyrwidębie i Waligórze. Ta kategoria baśni nierzadko bardzo silnie akcentowała swój związek (w gruncie rzeczy odległy) z ludową bajką magiczną. Wyjątkowo znamienne są tu *Bajki, klechdy i baśnie* Kasprowicza, w których doszło do „wtórnej folkloryzacji" – autor opracował fabuły zaczerpnięte z *Klechd* Wójcickiego, stylizując je na ludowy język i sposób narracji (Czabanowska-Wróbel 1996, 37–38).

Funkcję większości baśniowej literatury dla dzieci na przełomie wieków trafnie określiła Aniela Szycówna, według której polscy pisarze kierowali „klechdy i podania ludowe" do najmłodszych czytelników „w imię przyświecających im haseł wychowania narodowego, jako rzecz swojską dla rozbudzenia w dzieciach interesu do otaczającej przyrody i żyjącego wśród niej ludu, oraz do dzieł wielkich poetów, którzy tę przyrodę i ten lud ukochali" (Karpowicz, Szycówna 1904, 62). W baśni jak w soczewce miały się zatem skupić różne oblicza patriotyzmu jako przywiązania do ziemi, narodu oraz literatury i kultury.

Z pobudkami patriotycznymi wiązać można popularność wątków odrodzeńczych w nowo powstających baśniach. Zjawisko to nie daje się tłumaczyć jedynie sytuacją polityczną Polaków, ponieważ obejmowało nie tylko tęsknotę za niepodległością czy wezwanie do odnowy społecznej, ale także odrodzenie w sensie indywidualnym (Czabanowska-Wróbel 1996, 67–72). W przeciwieństwie do *gros* wcześniejszych baśni literackich oraz ludowych bajek magicznych młodopolska i międzywojenna baśń dla dzieci silnie akcentowała potrzebę heroizmu oraz samopoznania, samodoskonalenia

[300] Same XIX-wieczne baśnie również były wznawiane aż do drugiej wojny światowej (Wróblewska 2003, 69).

i duchowej odnowy jednostki (często poprzez cierpienie). Wyrażała tęsknotę za lepszym światem, a czasami wskazywała również drogi do jego osiągnięcia. Nieraz czyniła to w sposób bardzo dosłowny, jak w *Bajkach* Sieroszewskiego, w których bohaterowie po pomyślnym zakończeniu przygód pilnie się uczą i marzą o wprowadzeniu repartycyjnego systemu emerytalnego albo budują „pałace, szkoły, ochronki, muzea, jasne, czyste jak świątynie fabryki, a wokoło wszędzie mnóstwo domków w cudnych ogrodach […]. Wszyscy mieszkali w takich domkach" (Sieroszewski 1911, 251). Kontrast między niedoskonałą rzeczywistością pozaliteracką a światem baśni nieraz nadawał tekstom wymowę ironiczną. Wysokoartystyczna baśń polska z początku XX wieku czerpała inspirację z twórczości Andersena i tak jak ona oscylowała między ornamentyzmem a groteską i między sentymentalizmem a sarkazmem (Czabanowska-Wróbel 1996, 69).

Poza rozkwitem rodzimej twórczości baśniowej wydawano także liczne przekłady z języków obcych. Wspomniany już Andersen był bardzo silnie obecny w polskiej recepcji – tylko w latach 1901–1917 ukazało się ponad siedemdziesiąt wydań sygnowanych jego nazwiskiem (Grefkowicz 2005). W systemie polskiej literatury dla dzieci zakorzeniły się również baśnie braci Grimm, znane przede wszystkim – podobnie zresztą jak baśnie Andersena – z wielokrotnie wznawianych, silnie dydaktyzowanych przekładów Cecylii Niewiadomskiej (Kowalczyk 2018, 40; Sochańska 2017, 21). Tłumaczeniu poddawano także baśnie pochodzące z innych kultur, nieraz bardzo odległych: na rynku pojawiły się zbiory irlandzkie, angielskie, fińskie, brazylijskie, chińskie czy japońskie[301].

W okresie międzywojennym baśnie po raz pierwszy znalazły się też w szkolnych podręcznikach (choć nie w programach nauczania). Sięgano zwykle po utwory Konopnickiej, Andersena czy braci Grimm, cieszące się już mocną pozycją w systemie literackim, albo też zamawiano u znanych pisarzy nowe baśnie, opracowujące w uproszczonej i dydaktyzowanej postaci wątki znane z ludowych bajek magicznych (Budrewicz 2003).

[301] M.in.: *Duch wierzby. Legendy i baśnie japońskie* Marii Juszkiewiczowej (1924), *Zbiór najnowszych bajek* Elsie Spicer Eells (1925) – baśnie brazylijskie, trzy zbiory Anny Szottowej: *Kryształowe źródło. Legendy i baśnie irlandzkie* (1925), *Skarby olbrzyma i inne baśnie angielskie* (1925) oraz *Tom Tit-Tot i inne baśnie angielskie* (1926), *Zeschły liść. Baśnie i opowiadania fińskie* Zachariasa Topeliusa (1926), *Cudowna harfa: bajki angielskie* Aleksandry Rabskiej-Stypułkowskiej (1928), *Bajki japońskie* Z. Zdanowicza (1928) i *Bajki chińskie* Walerii Tomaszewiczowej (1933).

Baśń opanowała zatem produkcję literacką z wysokiej i średniej półki, a także doczekała się kanonizacji w ramach instytucjonalnej edukacji. Tymczasem na popularności nie traciły bynajmniej tanie, broszurowe wydania wątków andersenowskich, grimmowskich i perraultowskich. „Folklor pisemny" funkcjonował bardzo prężnie, zasilany nie tylko przez anonimowych autorów. Przez cały omawiany tu okres płodnym wytwórcą wierszowanych adaptacji baśni był Artur Oppman (pseud. Or-Ot), w okresie międzywojennym zaś wyjątkowo często ukazywały się przeróbki Elwiry Korotyńskiej. Względy estetyczne i ideologiczne, które przyświecały wysokoartystycznej twórczości baśniowej, były w tego rodzaju wydaniach przeważnie nieobecne, często natomiast pojawiał się w nich nachalny i płytki dydaktyzm.

5.1.2. Baśń a ludowa bajka magiczna, baśń a pedagogika. Badania naukowe i poglądy stereotypowe

Ze względu na panujące wówczas przekonanie o silnych związkach między baśnią literacką a tradycją ludową należy zaznaczyć, że na przełom XIX i XX wieku przypadł dynamiczny rozwój badań naukowych nad ludową bajką magiczną, przede wszystkim zaś nad jej pochodzeniem (Krzyżanowski 1980a, 147–155). Dawna szkoła mitologiczna, oparta na koncepcjach braci Grimm oraz astronomiczno-solarnych teoriach Maxa Müllera, traciła na znaczeniu, skompromitowana przez niezręcznych naśladowców, którzy każdą bajkową postać i wydarzenie tłumaczyli jako relikt pradawnego mitu i metaforę jakiegoś zjawiska przyrodniczego. Na zachodzie już w drugiej połowie XIX wieku toczyły się spory między badaczami, których podzielić można na trzy grupy: pierwszą tworzyli zwolennicy monogenetycznej teorii pochodzenia bajek, według których rodowód gatunku sięgał starożytnych Indii (Theodor Benfey); drugą – adepci poligenetycznej teorii ewolucyjno-antropologicznej, zgodnie z którą podobne motywy i wątki wykształciły się niezależnie w wielu różnych kulturach na bazie wierzeń pierwotnych i związanych z nimi obrzędów (Edward Burnett Tylor, James Frazer, Andrew Lang); trzecią grupę wreszcie stanowili mediewiści, którzy wskazywali na związki folkloru z literaturą średniowieczną i w niej upatrywali źródła wielu wątków funkcjonujących w tradycji ludowej (Gaston Paris, Joseph Bédier, Aleksander Wiesiełowski). Na początku wieku XX na znaczeniu zaczęła natomiast zyskiwać metoda historyczno-geograficzna szkoły fińskiej, oparta na pieczołowitej systematyce bajkowych wątków (przełomowe prace w tej dziedzinie

prowadził Antti Aarne). W okresie tym rozwijały się także psychoanalityczne teorie Sigmunda Freuda i Carla Junga, które bardzo wcześnie zaczęto stosować do badania baśni (zob. Kostecka, Magnone 2016), a w Związku Radzieckim Władimir Propp poddał bajki magiczne analizie formalistycznej.

Koncepcje zagraniczne – z wyjątkiem analizy Proppa, która zyskała rozgłos w Europie dopiero po jej przekładzie na francuski w 1958 roku – znane były polskim badaczom i owocowały nieraz bardzo burzliwymi polemikami (Czabanowska-Wróbel 1996, 25–26; Franko 1895). Współczesne rozważania naukowe pozostawały jednak bez większego wpływu na twórczość literacką; jeśli coś znajdowało w nich oddźwięk, to mistyczne teorie antropozoficzne i teozoficzne oraz dawniejsze koncepcje mitologiczne.

Trwałość tych ostatnich dostrzec można również w krytyce literackiej. W 1896 roku, gdy na polu folklorystyki należały one już dawno do przeszłości, zacytowano je z całą powagą w recenzji *Cudownych bajek* Dygasińskiego:

> Nie możemy się nawet dopatrzeć celu w parafrazowaniu baśni ludowych pochodzenia żywiołowego, w których, jako symbolizujących zjawiska w naturze, nie ma motywów etycznych; przeciwnie, w prawach fizycznych natury nie może być miejsca na przebaczenie, na czyny miłości bliźniego, tam wszystko odbywa się z nieubłaganą koniecznością, bohaterowie źli muszą być zniszczeni, rozszarpani, dobrzy zaś działają przy pomocy zwierząt lub sił cudownych całkiem przypadkowo zdobytych, zasługa ich więc osobista, dzielność – żadna (Wuen, Osterloff i in. 1895).

Znamienne jest samo to, że *Cudowne bajki* potraktowano tu wyłącznie jako opracowanie ludowych bajek magicznych, nie troszcząc się ani o ich kształt językowy, ani o bezpośrednią inspirację, którą w przypadku utworów wykazujących najwięcej podobieństw z wątkami funkcjonującymi w tradycji ustnej był najprawdopodobniej *Bajarz polski* Glińskiego[302]. Za kryterium ludowości posłużył recenzentowi schemat fabularny z jasnym podziałem na bohaterów pozytywnych i antagonistów oraz zwycięstwem tych pierwszych, nieuniknionym i, według etyki zasługi, nienależnym[303].

Przytaczając tezy szkoły mitologicznej, recenzent *Cudownych bajek* nie tyle włącza się w debatę nad istotą i pochodzeniem ludowej bajki magicznej, co raczej wykazuje jej nieprzydatność jako surowca dla literatury dla

---

[302] Np. *Królewna Zorzyczka* Dygasińskiego ma podobną fabułę do *Baśni o królewnie Cud-dziewicy, królewiczu Junaku i maczudze niewidce samobijce* Glińskiego.

[303] Na paradoks zakrawa to, że Dygasiński spotkał się z zarzutami identycznymi jak te, które sam dziesięć lat wcześniej stawiał baśniowej twórczości Przyborowskiego, Anczyca i Wójcickiego (zob. Dygasiński 1884).

dzieci. Wywodząc się z ajtiologicznego mitu, bajka jest naturalnie amoralna i takie też musi być jej literackie przetworzenie. Jedyne, co można zrobić, to zaczerpnąć z niej pojedyncze motywy, a następnie włączyć je w opowieść podporządkowaną estetyce mieszczańskiej i etyce zasługi. *Nota bene*, ten sam recenzent, posługujący się kryptonimem Wuen (być może wspomniany już Władysław Nowicki), pochlebnie ocenia książkę *Królewicz Kędziorek i królewna Perełka* Józefy Kisielnickiej (pseud. Esteja), odnotowując, że jest to „baśń cudowna, do której tylko motywy z klechdy ludowej zaczerpnięto, fabuła zaś, myśl przewodnia, faktura, są owocem twórczości autorki”[304]. Równie pozytywny jest sąd Waldemara Osterloffa na temat *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Konopnickiej wyrażony w tym samym numerze „Przeglądu Pedagogicznego”: recenzent z aprobatą pisze, że krasnoludki „nagradzają swoich pupilów szczęściem w pracy, miłości wzajemnej i umiarkowanych dostatkach, a nie złotem i brylantami, nie niezasłużonym bogactwem i zaszczytami, jak postacie wyobraźni ludowej” (Wuen, Osterloff i in. 1895).

Nie znalazły na gruncie polskim uznania poglądy Tuiskona Zillera i Wilhelma Reina, pedagogów ze szkoły herbartowskiej, którzy uważali, że rozwój dziecka odzwierciedla rozwój ludzkości, a w związku z tym mit i bajka magiczna – najpierwotniejsze gatunki literackie – są dla młodego umysłu najodpowiedniejszą pożywką (Karpowicz, Szycówna 1904, 62; Waksmund 2000, 170). Już w 1881 roku zasadność tego przekonania podważał Piotr Chmielowski. On również opierał się na poglądach szkoły mitologicznej i zwracał uwagę na to, że o ile ludom pierwotnym bajki służyły za rzetelne wyjaśnienie zjawisk przyrodniczych, o tyle współczesnym dzieciom należy zjawiska te tłumaczyć zgodnie z aktualną wiedzą naukową: „wytwarzać sztucznie […] pierwotne pojęcie […], ażeby je potem niszczyć i zastępować innymi, nie wydaje się rzeczą rozumną i pedagogiczną” (Chmielowski 1881/1981, 264). Czternaście lat później Wuen także wyszedł z przesłanek szkoły mitologicznej i zanegował stosowność ludowej bajki magicznej oraz baśni literackiej jako literatury dla dzieci, jednak priorytetem nie była już dla niego prawda naukowa (zgodność przedstawionych w fabule zdarzeń z prawami fizyki), tylko prawda etyczna (zgodność wynikającego z fabuły przesłania z etyką zasługi).

[304] Baśń Kisielnickiej znacznie surowiej została oceniona w *Suplemencie* do *Katalogu rozumowanego*: „strona etyczna zaniedbana, a natomiast nadmiernie rozwinięta fantastyczność pochłania wszelkie prawdopodobieństwo i myśl trzeźwą” (1896, 9).

U progu XX wieku brak realizmu przestał więc być największym grzechem ludowej bajki magicznej i baśni. „Prawo dziecka do fantazji", o którym coraz częściej wspominali pedagodzy w drugiej połowie XIX wieku, doczekało się powszechnej akceptacji, choć nie była ona bezapelacyjna. Odnotowując gwałtowny wzrost liczby utworów fantastycznych (i oceniając go dosyć pozytywnie), Osterloff pisał mimo wszystko: „Nie jesteśmy przyjaciółmi bezwarunkowej trzeźwości umysłu w wychowaniu […], ale też nie [jesteśmy] za zbytnim rozbujaniem fantazji i bynajmniej nie potakujemy tym pedagogom, którzy baśń uważają za główną dźwignię wychowania" (1896, 2). Jeszcze osiem lat później u Stanisława Karpowicza znajdziemy kategoryczne stwierdzenie, że do kształtowania wyobraźni wystarczy materiał realistyczny, fantazja nie powinna wybiegać „poza świat możliwy, dla dziecka zrozumiały", a wszelkie elementy fantastyczne powinny stanowić jak najprzejrzystszy kostium alegoryczny (Karpowicz, Szycówna 1904, 23–25).

Pochwała baśni jako narzędzia do pobudzania i kształtowania wyobraźni powróciła w latach trzydziestych pod wpływem dyskusji, która toczyła się na ten temat w Związku Radzieckim. Doktryna socrealistyczna wytoczyła początkowo wojnę wszelkim odstępstwom od ścisłego prawdopodobieństwa, postulując koncentrację na „rzeczywistych" problemach i metodach ich przezwyciężania (co faktycznie sprowadzało się często do komunistycznej propagandy). Polemikę z tymi poglądami podjęli jednak Maksym Gorki i Korniej Czukowski, dowodząc, jak istotna jest wyobraźnia kształtowana przez baśnie. Ich argumentacja daleka była jednak od modernistycznych wizji duchowego rozwoju i upodobania do fantazji jako takiej; wyobraźnia ma w ich ujęciu wymiar przede wszystkim praktyczny i utylitarny, jako właściwość niezbędna do obmyślania kolejnych zdobyczy techniki. „Cóż to za bezmyślny dylemat: **albo** bajka, **albo** dynamo? Jak gdyby wynalezienie dynamomaszyny możliwe było bez najbardziej płomiennej, najbardziej bujnej fantazji!" – pisał Czukowski w tekście przełożonym na polski w 1934 roku pod znamiennym tytułem *Prawo do bajki*.

Uznanie „prawa dziecka do fantazji" należy zestawić z drugim postulatem powtarzającym się w tekstach krytyków i pedagogów, a mianowicie odejściem od wyrażonego wprost, doraźnego dydaktyzmu na rzecz kształtowania głębszych postaw etycznych i wrażliwości estetycznej. Właśnie to nowe podejście do wychowawczej roli literatury zaowocowało krytycznymi wypowiedziami o amoralności ludowej bajki magicznej, które znajdziemy w omówionej wyżej recenzji Wuena, czy też w artykule Stefanii Sempołowskiej:

> Baśnie ludowe niesłusznie przeszły tak bezwzględnie do literatury dziecięcej. Etyka ich rzadko bywa w zgodzie z moralnością. Mądrość i przebiegłość głupiego, szczęście w postaci złota i władzy, ręki księżniczki lub królewicza jako nagroda cnoty – oto zwykłe wątki. […] Już to przedmiot dla umysłu dziecka niedostępny, już to, mimo piękności artystycznej, niezgodny z etyką, czynią te utwory dla malców nieodpowiednimi (Sempołowska 1901/1981, 285).

Dopiero przypis redakcji *Poradnika dla Czytających Książki*, w którym ukazał się artykuł Sempołowskiej, łagodzi ten kategoryczny ton, stosując nienowy argument o kształceniu wyobraźni, z zastrzeżeniem jednak, że nie należy dawać baśni „dzieciom zbyt wrażliwym". Jak widać, krytyków ani na chwilę nie opuszczała obawa przed „zbytnim rozbujaniem" dziecięcej fantazji.

Podczas gdy Sempołowska z pozytywistycznym sceptycyzmem podważała moralność baśni, ich autorzy prostolinijnie powielali tezę o ukrytych pod powabnym przebraniem prawdach. Jan Kasprowicz twierdził wprawdzie w swoich *Klechdach, baśniach i podaniach*, że nie chciał czynić z nich „drewnianego sztafażu dla tendencji wychowawczych", w rzeczywistości jednak dodawał do nich umoralniające treści nieobecne u Wójcickiego, z którego czerpał (Czabanowska-Wróbel 1996, 38). Jadwiga Warnkówna opatrywała wydania swoich baśni jasną wierszowaną deklaracją, zamieszczoną na stronie tytułowej: „Bajka, choć jest złudnej treści, / Dużo prawdy w sobie mieści; / Choć w fantazji mgłę spowita – / To – nauka w niej ukryta…" (np. Warnkówna 1912). Natomiast Mikołaj Rybowski przy okazji wznowienia *Bajek ludu polskiego* oświadcza: „Podobnie jak w ziemi kryją się pokłady złota, tak w baśniach wije się zawsze srebrna nić jakiejś zasady zdrowej i nauki pełnej praktycznego znaczenia". Daje też wyraz ufności w bezpośrednie przełożenie wniosków wysnutych z lektury na postępowanie czytelników, apelując: „Młodzieży polska! Po przeczytaniu tego dziełka postanów sobie żyć uczciwie i postępować szlachetnie, jak bohaterowie tych baśni" (Rybowski 1911, 6–7).

Nową nutą w dyskursie o związkach baśni z moralnością była wspomniana już tęsknota za lepszym światem oraz pochwała aktywności i siły woli, którą wyrażały teksty młodopolskie i międzywojenne (Budrewicz 2003, 327; Wróblewska 2003, 68), a którą odnotował Kazimierz Króliński. Według niego bajka stanowi jednak obosieczną broń – rozbudza wprawdzie talent poety i daje bodziec do działania przyszłemu milionerowi, ale też może sprowadzić młodego człowieka na zgubną drogę zbrodni (Króliński 1927, 2).

Jeszcze bardziej krytycznie wypowiadały się o baśni w latach trzydziestych Janina Strzelecka (1931) oraz Zofia Starowieyska-Morstinowa (1939, 158),

powtarzając argumenty Sempołowskiej o wszechobecnym w tradycyjnych fabułach okrucieństwie, o propagowaniu podstępu i chytrości oraz o kulcie bogactwa.

Przytoczone przykłady ukazują, że w pierwszej połowie XX wieku dyskurs o baśniach nadal ogniskował się wokół dwóch kluczowych kwestii: „prawa do fantazji" (ale bez „zbytniego rozbujania") oraz moralnej nauki (lub jej godnego pożałowania braku). Dość prędko jednak pojawiła się nowa optyka, zgodna z młodopolskim postulatem „sztuki dla sztuki" i akcentująca przede wszystkim estetyczną stronę baśni. W 1905 roku Helena Stattlerówna na tej właśnie podstawie mało pochlebnie oceniła zbiory *Na skrzydłach Fantazji* Warnkówny oraz *Wybór bajek Grimma* Marii Artwińskiej. Pierwszy jest wprawdzie „cenny poczciwą myślą" i „szczerym uczuciem", ale pełen banałów, drugi natomiast składa się z tekstów suchych i nieprzemawiających do wyobraźni. Jest to niemałe uchybienie, gdyż dla Stattlerówny „bajka" to „szczery wykwit wyobraźni poetyckiej ludu lub artysty", stąd też właśnie artyzm stanowi jej najważniejszy element (1905). Uznanie dla baśni wyłącznie ze względów estetycznych siłą rzeczy mogło jednak dotyczyć tylko tekstów rzeczywiście wysokoartystycznych, jak *Klechdy sezamowe* Leśmiana, chwalone przez recenzentów za śpiewny język i orientalną atmosferę (Uljasz 2016, 378), albo baśnie Ostrowskiej, „słoneczn[e] – a tęskn[e], pełn[e] humoru – a wspominając[e] tych, co cierpią i cierpieli" (*Polskie książki* 1931, 91). Jeśli kryterium estetyczne stosowano do wydawnictw z niższej półki, to tylko po to, by wytknąć ich niedostatki[305].

Nieco inaczej miała się sprawa z bajkami opowiadanymi na głos, uważanymi za piękne i pożyteczne z samej swojej istoty. Pod wpływem pedagogiki amerykańskiej, szczególnie zaś książki Sary Cone Bryant *Co i jak opowiadać dzieciom?*, w Polsce co najmniej od drugiej dekady XX wieku promowano ustną narrację jako metodę wychowawczą. Jednym z kultywowanych w ten sposób gatunków miała być właśnie bajka. W pochwale tego gatunku Bryant łączy motywy etyczne i estetyczne. Bajka jest pożyteczna dlatego, że jest piękna: poruszając emocje, pomaga kształtować zmysł moralny.

> [D]zierżąc różdżkę magiczną w swych lekkich palcach, wywołuje właśnie to uczucie radości, o które nam chodzi […]. Odtrącić ją, byłoby pozbawić dzieci tego, co do nich należy prawem dziedzictwa, co ich wiąże z dziećmi dawnych czasów i odpowiada

[305] „Któż z nas nie pamięta owych ohydnych chromolitografii, przedstawiających «Nasze zwierzątka» lub «Przygody Czerwonego Kapturka», gdzie potworność barw walczyła o gorsze z nieudolnością formy i ordynarnością technicznego wykonania" (Husarski 1929/1987).

> własnym ich potrzebom, jak tamtym odpowiadało. […] Prawdy elementarne zasad moralności i typy ogólne doświadczeń ludzkich przedstawione są w bajkach za pośrednictwem obrazów, a lubo dziecko tylko obraz chwilowo uchwyca, prawda je przenika i staje się jego osobistym doświadczeniem (Bryant 1905/1915, 15–16).

„Baśń jest to nauka moralności i etyki, podana w formie pięknej" – pisał jeszcze wyraziściej polski naśladowca Bryant, Wiktor Błażejewicz (1930, 33).

Jak twierdzili zwolennicy praktyki opowiadania bajek, pierwotność i dawność tradycyjnych wątków tylko podnosiła ich wartość: prostota i obrazowość, będące spadkiem po niecywilizowanych twórcach, znakomicie odpowiadały niewykształconej jeszcze umysłowości dziecka. W ten sposób w zmienionej formie powróciły idee herbartystów, rychło podbudowane nowymi odkryciami psychologicznymi Charlotte Bühler (1918) czy Stefana Szumana (1928/1992).

Na gruncie polskim to właśnie Szuman był autorem pierwszej prawdziwie naukowej pedagogicznej pracy o bajkach. Na podstawie wnikliwej obserwacji własnej córki postawił tezę, że bajka stanowi konieczny etap w rozwoju umysłowym dziecka, jednak w nadmiarze może mieć negatywne skutki:

> Baśniami można dziecku zaszkodzić właśnie dlatego, że można mu nimi nadmiernie sfałszować rzeczywisty obraz świata. Obraz świata, jaki ma dziecko czteroletnie, jest jednak z natury rzeczy „fałszywy", bo jest pierwotnie fantastyczny, przesiąknięty momentami afektywnymi i magicznymi. Na nic się nie zda sztuczne i przedwczesne rozbudzanie krytycyzmu dziecka, uczenie go „trzeźwego" poglądu na świat. Dziecko nie może nań spoglądać inaczej niż umie. […] Świat bajek nie powinien jednak dziecka w sobie zamykać. Świat bajek jest tylko przebraniem, w którym się dziecku ukazuje rzeczywistość, aby mogło ją przeżyć i w miarę swego rozwoju zrozumieć (Szuman 1928/1992, 71, 75).

Szuman wydał ten ostrożny, lecz w gruncie rzeczy korzystny dla bajek wyrok, mimo że u obserwowanej przez niego dziewczynki opowiedziana historia o Kojacie[306] wywołała lęki, a nawet nocne koszmary. Badacz doszedł jednak do wniosku, że dziecko tak czy inaczej musi przejść przez taki etap. „Bajki nie budzą fantazji w dziecku. Dziecko ma już wybujałą wyobraźnię, gdy mu zaczynamy bajki opowiadać" (Szuman 1928/1992, 55); pozbawione bodźca bajkowego, wynalazłoby sobie inny powód do strachu. Psychologiczna perspektywa, jaką przyjmuje Szuman, pozwala mu patrzeć na bajkę nie tylko

[306] Pierwowzorem musiała być baśń *Kojata* Ryszarda Berwińskiego, pierwotnie opublikowana w „Przyjacielu Ludu" w 1838 roku, a później przedrukowana przez Kolberga i włączana do innych zbiorów.

jako na źródło wiadomości o świecie i nauk moralnych, ale również narzędzie kształtujące afektywne i kognitywne mechanizmy w psychice dziecka (1928/1992, 71).

Nie wolno jednak zapominać, że jego akceptacja nie jest bezwarunkowa, a poza tym dotyczy jedynie bajki **opowiadanej**, której odbiór przez dziecko pozostaje pod ciągłą, ścisłą kontrolą dorosłego. Tego właśnie zjawiska dotyczą zarówno entuzjastyczne uwagi Bryant i Błażejewicza, jak i znacznie ostrożniejsze komentarze Julii i Marii Jaworskich, które odnotowują wprawdzie naturalny pociąg dzieci do bajek oraz ukryte w nich „nauki moralne" i „prawdy odwieczne", lecz stwierdzają stanowczo:

> Nadmiar opowiadań fantastycznych lub zły ich dobór może oddziałać niekorzystnie zwłaszcza na dziecko nerwowe i wrażliwe, rozdrażnić je, zamącić nawet jego pojęcia moralne. Natomiast baśń dobrana starannie, czysta pod względem tendencji, piękna pod względem formy daje dziecku chwile największej i niezapomnianej uciechy (Jaworska, Jaworska 1929, 27–28).

Samodzielna lektura baśni przez dzieci, szczególnie młodsze, nie mieściła się w takim modelu.

Wnioski Szumana dotyczące lękowych reakcji na bajkę mają szczególną wagę, ponieważ przez cały omawiany tu okres od czasu do czasu ożywał sięgający XVIII wieku argument o grozie kryjącej się w tradycyjnych wątkach. W recenzji zbioru baśni Kazimierza Kalinowskiego z 1901 roku utyskiwano na kanibalizm w *Jasiu i Małgosi* oraz *Tomciu Paluchu* (M 1901), a ponad ćwierć wieku później Kazimierz Króliński snuł ponure wizje, jakich nie powstydziłby się autor „Monitora" z 1765 roku:

> Wszak dziecku, posiadającemu bujną fantazję, niewiele chyba trzeba dodawać, aby je wprawić w stan anormalny, aby je porwać w kręgi cierpienia i tragedii. Nie ulega chyba zaprzeczeniu fakt, że wojna zniszczyła ludziom nerwy i że dzisiejsze życie – to nie spokojna, lecz ciągle burząca się jeszcze toń jeziora. Zdenerwowanie starszych udziela się i dzieciom. Po co więc pogarszać to zło fanaberiami, budzącymi lęk i grozę? Jaki żołnierz będzie kiedyś z chłopca, który lęka się własnego cienia, boi się nocy i samotności? […] Dajmy im do przeczytania takiego np. *Madeja Zbója*, gdzie opisane są w sposób brutalny męki piekielne – a przekonamy się sami, jak zgubny wpływ ta lektura wywrze na młodych umysłach. Najpospolitszymi tego objawami będzie bezsenność, lęk przed ciemnością, brak apetytu, brak niefrasobliwej dziecięcej swobody i radości (Króliński 1927/1987, 357).

O ile wymienione dotychczas argumenty za bajką i baśnią oraz przeciwko nim były w mniejszym lub większym stopniu rozwinięciem koncepcji

istniejących już wcześniej, o tyle oskarżenie tradycyjnych wątków o seksizm stanowiło zarzut całkowicie nowy, wysunięty wskutek postępującej emancypacji kobiet. Dla tych, którym na sercu leżało równouprawnienie płci, nie do przyjęcia były częste w XIX-wiecznych baśniach motywy biernych księżniczek ratowanych z opresji lub małżeństwa jako nagrody za „niewieście cnoty". Sprzeciw wobec powielania stereotypowych i przestarzałych ról płciowych wyraziła już Sempołowska (1901/1981, 284–285), krytykując całą współczesną jej literaturę dla dzieci. Ten sam zarzut, odniesiony już konkretnie do baśni, powtórzył trzy lata po niej Karpowicz (Karpowicz, Szycówna 1904, 26–27). Znajdziemy go wreszcie w katalogu rozumowanym książek dla dzieci i młodzieży z 1931 roku przy okazji recenzji *Kopciuszka* Porazińskiej: „ta postać macochy i niesprawiedliwej gospodyni, ta nagroda w osobie królewicza – mniej pedagogiczne, dla tradycji bajki utrzymywane w pamięci pokoleń. Czy nie czas by dać o nich zapomnieć?" (*Polskie książki* 1931, 91).

Wymienione tu przykłady pokazują ogromne zróżnicowanie w polskim dyskursie na temat baśni dla dzieci na początku XX wieku: jest ona określana jako moralna albo amoralna, kształtuje wyobraźnię albo wodzi rozum na manowce, wspomaga rozwój dziecka albo mu szkodzi, uczy sprawiedliwości, współczucia, aktywności, okrucieństwa, chytrości albo lękliwości, jest ponadczasowa dzięki swojej pierwotności albo przestarzała z powodu swojej dawności. Taka rozmaitość poglądów nie powinna dziwić w sytuacji, gdy równie zróżnicowane były baśniowe teksty funkcjonujące w ówczesnym systemie literackim.

5.2. Baśnie perraultowskie i baśnie „z Perraulta"

5.2.1. Pozycja w systemie polskim – spojrzenie ogólne

Podczas gdy w systemie francuskim wśród wydań baśni Perraulta dominowały niemal dosłowne przedruki jego tekstów, z ewentualnymi drobnymi zmianami (zob. rozdział 2, pkt 2.5), w Polsce baśnie perraultowskie od końca XIX wieku funkcjonowały na prawach „folkloru pisemnego": jako wątki powszechnie znane, nieznanego (lub nieuznanego) autorstwa. Stabilną pozycję na peryferiach systemu zapewniały perraultowskim fabułom liczne adaptacje o średniej lub niskiej wartości literackiej i edytorskiej. Przybierały one rozmaitą formę, od tekstów prozatorskich, poprzez wiersz,

aż po baśnie sceniczne, czasem rzeczywiście wykorzystywane przez teatry (np. wydanie książkowe *Zaczarowanej królewny* Oppmana ukazało się już po wystawieniu sztuki w krakowskim Teatrze Polskim), czasem zaś przeznaczone do użytku amatorskiego.

Częstotliwość, z jaką ukazywały się perraultowskie adaptacje, stopniowo wzrastała – podczas gdy w latach 1896–1905 ukazało się ich zaledwie 19, w latach 1926–1935 było ich już niemal cztery razy więcej[307]. Wzrost ten odpowiadał rozwojowi całego rynku literatury dla dzieci, a jednocześnie świadczył o niesłabnącym zainteresowaniu tradycyjnymi wątkami baśniowymi. Produkcja wydawnicza załamała się dopiero w ostatnim dziesięcioleciu omawianego okresu, ze względu na wybuch drugiej wojny światowej. Adaptacje baśni perraultowskich z lat 1939–1945, jakie udało się odszukać, można policzyć na palcach jednej ręki.

Przez cały omawiany okres baśniowe teksty niemal zawsze ukazywały się albo anonimowo (ewentualnie pod pseudonimem), albo z nazwiskiem adaptatora. Dopiero w latach dwudziestych doszło do pierwszego (i na długie lata jedynego) przekładu baśni Perraulta opatrzonego jego nazwiskiem. Autorką przekładu była Halina Bokserówna, aktywna w latach dwudziestych i trzydziestych tłumaczka powieści autorów francuskojęzycznych (Rodolphe Bringer, Pierre Mac Orlan, Stanislas-André Steeman) i rosyjskich (Lidia Czarska – *Pamiętnik pensjonarki*). W serii „Czarodziejskie Baśnie" ukazały się przełożone przez nią *Bajka o Sinobrodym*, *Tomcio Paluch*, *Dwie siostry* i *O kotku spryciarzu*, wszystkie z adnotacją „z Perraulta"[308]. Z wyjątkiem podania na stronie tytułowej informacji o autorze i tłumaczce, pod względem edytorskim niewiele się one różniły od innych tanich, seryjnych wydawnictw broszurowych, jak np. „Księgozbiorek Dziecięcy" i „Skarbnica Milusińskich", w których przez całe lata dwudzieste i trzydzieste ukazywały

[307] Ze względu na niedostępność wielu pozycji oraz niekompletność istniejących bibliografii, podane liczby mają charakter orientacyjny. Mimo wszystko wydają się w wiarygodny sposób ukazywać skalę wzrostu częstotliwości ukazywania się baśni perraultowskich na rynku polskim.

[308] Na ostatniej stronie książeczek z serii „Czarodziejskie Baśnie" umieszczano listę innych wydanych w niej tytułów, wśród których znalazły się także *Kopciuszek* i *Baśń o śpiącej królewnie*. Możliwe, że one również były oparte na tekstach Perraulta, jednak nie udało się tego zweryfikować ze względu na niezachowanie druków w bibliotekach. Dodać należy, że w przypadku tej serii wydawca przypisał Perraultowi także te baśnie, które były w rzeczywistości oparte na utworach Grimmów lub Puszkina (*Bajka o tym, jak pewien książę zwyciężył złą królową wg oryginału Perraulta*, 1924; *Szewc i krasnoludki. Bajka. Bajka o małej księżniczce i zaklętym księciu wg oryginału Perraulta*, 1924).

się m.in. adaptacje Elwiry Korotyńskiej (1864?–1943?; posługiwała się również pseudonimami El-Kor, Promyczek i Ewa Reńska). Ta bardzo płodna autorka współpracowała z różnymi wydawcami literatury popularnej i brukowej, takimi jak warszawskie Nowe Wydawnictwo, A. F. Mittler z siedzibą w Łodzi czy szczególnie krytykowana za słabą jakość edytorską Księgarnia Popularna N. Cytryna. Korotyńska miała na koncie po kilka wersji poszczególnych baśni, pisanych dla różnych wydawców i odznaczających się różną jakością artystyczną i edytorską.

Rozmaite realizacje poszczególnych wątków pozostawił również Artur Oppman (1867–1931), choć, jeśli nie liczyć krótkiego epizodu z wydawnictwem Konstantego Treptego na samym początku stulecia, współpracował niemal wyłącznie z Michałem Arctem. Rozgłos zdobył jako poeta (w szczególności autor wierszy patriotycznych) i w swojej baśniowej twórczości dla dzieci też celował w tekstach wierszowanych. Ich jakość była bardzo nierówna: o ile baśnie wydane u Treptego i baśniowe sztuki teatralne cechowały zwykle językowy wdzięk i żywość obrazowania, o tyle króciutkie rymowanki, które ukazywały się w serii „Moje Książeczki" u Arcta, grzeszyły banalnością sformułowań i monotonnym rytmem. Mimo wszystko górowały nad drukami z serii „Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci", które w latach trzydziestych publikowało wydawnictwo Ahawu pod nazwiskiem (pseudonimem?) W. Orskiego. Seria ta cechowała się prymitywną rymowaną prozą i bardzo słabym poziomem ilustracji, ze względu na niską cenę miała jednak szansę trafić do najuboższych czytelników i – sądząc po wznowieniach – odniosła wśród nich swoisty sukces.

Wspomniawszy o ilustracjach w broszurowych publikacjach Ahawu, należy zauważyć, że w przeciwieństwie do rodzimych baśni literackich, które były zazwyczaj opracowywane graficznie przez polskich artystów, wydania baśni perraultowskich opatrywano często ilustracjami anonimowymi, importowanymi najprawdopodobniej z zagranicy. Dopiero od lat dwudziestych zaczęły pojawiać się wydania ilustrowane przez artystów polskich, którzy czasami byli również autorami tekstów. Dotyczyło to m.in. *Bajek staroświeckich* malarza i grafika Antoniego Gawińskiego czy też *Kopciuszka* Jana Marcina Szancera, który już po wojnie miał zdobyć trwały rozgłos jako ilustrator książek dla dzieci.

Ze względu na bardzo dużą liczbę tekstów, jakie ukazały się w tym okresie, w pozostałej części podrozdziału omówione zostaną niektóre z nich, tak by zidentyfikować motywy i tendencje dominujące w realizacjach wątków perraultowskich oraz przekształcenia, którym wątki te ulegały w drodze

kolejnych, nieraz trudno uchwytnych transferów. Porównanie dotyczyć będzie pięciu baśniowych wątków, które doczekały się więcej niż dwóch adaptacji: „Śpiącej królewny", „Sinobrodego", „Kota w butach", „Kopciuszka" i „Paluszka". Mimo bardzo częstego występowania „Czerwonego Kapturka" wątek ten nie został uwzględniony, ponieważ funkcjonował wyłącznie w wersji wywodzącej się z tekstu braci Grimm. Atrakcyjność i popularność tej bardziej optymistycznej realizacji zablokowała recepcję baśni Perraulta.

5.2.2. „Śpiąca królewna"

Typ baśni o śpiącej królewnie przybrał w polskim systemie kształt, w którym dostrzec można silny wpływ tekstu Grimmowskiego. Drugi akt Perraultowskiej opowieści, w którym bohaterka i jej dzieci są nękani przez teściową-ludożerczynię, nie zaistniał w ogóle w polskiej recepcji: wszystkie realizacje kończą się na przebudzeniu księżniczki i ślubie z królewiczem. Również we wcześniejszej, znacznie lepiej znanej partii fabuły częściej spotykamy elementy wprowadzone po raz pierwszy w baśni niemieckiej.

Tabela 5. Porównanie realizacji wątku „Śpiącej królewny" z lat 1896–1945

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1898	Mara (pseud.)	*Uśpiona księżniczka*	zbiór *Najpiękniejsze baśnie dla dzieci* (Łódź: K. Kolińska)
1900	Kazimierz Kalinowski	*Śpiąca królewna*	zbiór *Za siedmiu górami. Baśnie i klechdy oryginalne i naśladowane* (Warszawa: M. Arct)
1900	Artur Oppman	*Śpiąca królewna. Baśń wierszem*	Warszawa: K. Trepte
1907	Jadwiga Warnkówna	*Śpiąca królewna*	zbiór *Bajki. Śpiąca królewna. Syrena* (Warszawa: M. Arct)
1913	Kurpianka (pseud.)	*Śpiąca królewna. Obrazek fantastyczny*	sztuka teatralna, pierwotnie opublikowana w czasopiśmie „Wieczory Rodzinne"
1916	Artur Oppman	*Śpiąca królewna*	w zbiorze *Za morzami za górami. Najpiękniejsze baśnie* (Warszawa: M. Arct)
1918	Elwira Korotyńska (również pod pseud. Promyczek i El-Kor)	*Śpiąca królewna. Baśń fantastyczna*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy"; wznowienia w 1925, 1928, 1930 i 1935 r. (Warszawa: Księgarnia Nakładowa i Warszawa: Nowe Wydawnictwo)

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1922	B. Stolarski (właśc. Bolesław Londyński)	*Śpiąca królewna. Bajka*	Warszawa: F. Korn
1925	Artur Oppman	*Śpiąca królewna*	seria „Moje Książeczki”; zbiór *Ulubione baśnie*; wznowienie w 1931 r. (Warszawa: M. Arct)
1928	Artur Oppman	*Zaczarowana królewna. Baśń sceniczna w pięciu obrazach*	sztuka teatralna (Warszawa: M. Arct)
1938?	Konstanty Krumłowski	*Śpiąca królewna*	seria „Najpiękniejsze Bajki Opowiedział Wujcio Kostuś” (Kraków); wznowienie ok. 1942 r.
1939	Ewa Reńska (właśc. Elwira Korotyńska)	*Śpiąca królewna. Podług Grimma*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy” (Warszawa: Nowe Wydawnictwo)

Spośród porównanych realizacji tego wątku jedyną, która wykazuje niewątpliwe związki z tekstem Perraulta, jest *Uśpiona księżniczka* Mary z 1898 roku. Co prawda próżno szukać w niej dowcipnego, na poły ironicznego stylu francuskiego pisarza, ale pojawiają się takie elementy fabuły, jak: chrzciny i zaproszenie na nie siedmiu wróżek (nie dwunastu, jak u braci Grimm); przeoczenie ósmej, ponieważ od pół wieku nie wychodziła ze swojej wieży; wypytywanie o historię opuszczonego zamku przez zaciekawionego księcia; jego reakcja na widok uśpionego dworu (w pierwszej chwili bierze nieruchomych ludzi za zmarłych); i wreszcie pierwsze słowa, które po przebudzeniu wypowiada księżniczka: „Jakże długo kazałeś mi czekać na siebie” (Mara 1898, 51). Jednocześnie jednak w całej fabule, jeśli porównać ją z tekstem Perraulta, obserwujemy uproszczenia, skróty i przesunięcia, w których domyślać się można wpływów *Dornröschen* braci Grimm. Jako przykład można przytoczyć kluczowy dla baśni moment zaśnięcia królewny, po którym – podobnie jak u Perraulta – zostaje ona z pietyzmem położona w najpiękniejszej komnacie i dopiero wtedy zasypiają wszyscy pozostali mieszkańcy pałacu. Tak jak u Grimmów, u Mary dzieje się to bez bezpośredniej ingerencji dobrej wróżki, a poza tym zaklęcie obejmuje również króla i królową, którzy nie opuszczają uśpionej córki. Podobne przemieszanie motywów dostrzec można w opisie przebudzenia księżniczki. Opis scenerii (złocone ściany i łoże z „firankami”) przypomina bardziej baśń Perraulta,

jednak samo zdjęcie klątwy dokonuje się – zapewne pod wpływem tekstu Grimmów – dzięki pocałunkowi. W efekcie *Uśpioną księżniczkę* Mary można uznać za amalgamat baśni francuskiej i niemieckiej.

Co istotne, książę całuje bohaterkę jedynie w czoło, a nie w usta. Takie stonowanie erotycznego gestu występuje także w innych polskich realizacjach wątku „Śpiącej królewny", na przykład u Kalinowskiego czy w tekście Korotyńskiej z 1939 roku. Oppman w dwóch z czterech wersji swojego autorstwa był jeszcze bardziej pruderyjny, pozwalając księciu co najwyżej spojrzeć na królewnę lub dotknąć jej dłoni; za to w sztuce teatralnej *Zaczarowana królewna* Staszek „usta przyciska do jej ust, jak gdyby chciał w nią tchnąć życie" (Oppman 1928, 92).

Oppman wprowadza również inny element nieobecny u Perraulta i u braci Grimm, a mianowicie walkę ze smokiem strzegącym królewny. Epizod ten pojawia się we wszystkich jego wersjach oprócz tej z 1916 roku. Autor ten nie był zresztą jedynym, który pozwolił sobie na taki dodatek. Wprowadza go także Bolesław Londyński, a w bardzo zminimalizowanej postaci pojawia się on również w tekście Korotyńskiej z 1918 roku, gdzie książę musi wyrąbać sobie drogę przez gąszcz otaczający zamek śpiącej królewny. Przypomnijmy, że w tekstach Perraulta i braci Grimm bohater bez żadnych trudności przechodził przez zarośla, które same się przed nim rozstępowały albo zmieniały w kwiaty. W wielu realizacjach tego wątku obecnych wówczas w polskim systemie literackim książę był zatem postacią znacznie bardziej aktywną czy wręcz heroiczną niż w tekstach dawniejszych. Należy to uznać za dostosowanie treści baśni do wymogów etyki zasługi oraz postulatów aktywnego heroizmu propagowanych w polskiej literaturze dla dzieci tego okresu.

Szczegół ten pokazuje także, że choć *Dornröschen* braci Grimm wywarła większy wpływ na polski kształt wątku „Śpiącej królewny" niż *La belle au bois dormant* Perraulta, nie był to mimo wszystko wpływ przemożny. Teksty odtwarzające dokładny przebieg Grimmowskiej fabuły są niewiele liczniejsze niż te wzorowane na baśni francuskiej[309]. Popularne adaptacje, w których priorytetem często była zwięzłość, bardzo rzadko zawierały początkowy epizod z baśni Grimmów, w którym królowa podczas kąpieli dowiaduje się od żaby, że urodzi córkę. Występuje on jedynie u Londyńskiego, a w oczyszczonej i upoetycznionej postaci u Kazimierza Kalinowskiego, gdzie posłannikiem

[309] Mowa tu jedynie o tekstach opublikowanych anonimowo lub pod nazwiskami polskich adaptatorów. Osąd ten nie dotyczy często wznawianych w tym okresie przekładów wydawanych pod nazwiskiem Grimmów.

dobrej nowiny jest nie oślizgły płaz, lecz słowik. Warto zauważyć, że choć obaj ci autorzy wyraźnie czerpią – pośrednio lub bezpośrednio – z baśni Grimmów (ten pierwszy nadaje nawet bohaterce imię Różyczka, niewątpliwie inspirowane *Dornröschen*), obaj też wprowadzają elementy, które uznać by można za pogłos twórczości Perraulta. U Kalinowskiego jest to reakcja królewny, która po przebudzeniu woła, że śnił jej się ktoś podobny do księcia, u Londyńskiego natomiast pojawia się metafikcjonalny, humorystyczny wstęp, w którym narrator komentuje m.in. wiek bohaterki i niezwykłą jak na niego urodę.

„Śpiąca królewna", jak żaden inny wątek, była też bardzo podatna na alegoryzację. Przypadkiem najjaskrawszym jest baśń Jadwigi Warnkówny, uznanej edukatorki i autorki licznych wierszy oraz powiastek dla dzieci. Z inspiracji tradycyjną fabułą wysnuwa ona opowieść o królewnie Nadziei, która zostaje uśpiona przez Gorzką Rzeczywistość. Kiedy rycerz budzi ją z pomocą miłości i wiary, Nadzieja rusza w świat, by oświecać młodym „ciemne nieraz ścieżki żywota", służąc im „ukojeniem i radością" niezbędnymi „do życia i czynu" (Warnkówna 1912, 8). Alegoria o węższym zakresie i mniejszej wadze dydaktycznej występuje również w sztuce teatralnej napisanej dla „Wieczorów Dziecinnych" przez Kurpiankę: wróżki obdarowujące królewnę noszą znamienne imiona Piękności, Miłości, Mądrości i Dobroci, przekleństwo zaś jest dziełem Zawiści. Wróżka Miłość odgrywa istotną rolę również w finale baśni, kiedy księciu, sfrustrowanemu długim błądzeniem po zamkowych korytarzach, wskazuje drogę do komnaty królewny. W szczątkowej formie alegoria pojawia się wreszcie w tekście Korotyńskiej z 1939 roku, w którym bohaterowie zawdzięczają szczęśliwe zakończenie wróżce Miłosierdzia. Przyczyn tej alegoryzacji upatrywać można w młodopolskim upodobaniu do symboli, przy czym postać śpiącej królewny dotkniętej pozorną śmiercią, by później się odrodzić, wyjątkowo dobrze wpisywała się w poetykę modernistyczną. Dodatkowym czynnikiem mogły być także dydaktyczne intencje autorów baśni dla dzieci, ponieważ nadanie postaciom alegorycznych imion pozwalało w bardzo jasny i wyrazisty sposób określić aksjologię utworu oraz wskazać postawy pożądane albo naganne[310].

[310] Na marginesie należy wspomnieć o trzech utworach nieprzeznaczonych dla dzieci, a również wykorzystujących w sposób alegoryczny motywy ze *Śpiącej królewny*. Pierwszym z nich jest wiersz *Śpiąca królewna* Józefa Jankowskiego. Uśpiona księżniczka jest tu uosobieniem mistycznego ideału, ku któremu dążą „rycerze": „Bowiem cudna, bowiem piękna, / Bowiem godną jest ta święta, / By kruszono dla niej w walce / Cielesności gnuśnej pęta" (Jankowski 1894, 56). Drugi to *Bajka* Henryka Sienkiewicza, wydana w zbiorze *Dwie*

Przytoczone przykłady pokazują, że „Śpiącą królewnę" funkcjonującą w polskim „folklorze pisemnym" pierwszej połowy XX wieku można określić jako wątek prawdziwie perraultowsko-grimmowski, gdyż w realizujących go tekstach dochodziło często do kontaminacji motywów znanych z baśni francuskiej i niemieckiej. Dodatkowo jeszcze podlegały one przekształceniom uwarunkowanym przez aktualne normy systemu polskiego: do nich właśnie należy zaliczyć skłonność do alegorii oraz heroizację księcia.

5.2.3. „Sinobrody"

Spośród omawianych tu wątków perraultowskich „Sinobrody" był zdecydowanie najmniej popularny. Recepcja tej baśni ograniczała się do – stosunkowo nielicznych – seryjnych wydań broszurowych.

Tabela 6. Porównanie realizacji wątku „Sinobrodego" z lat 1896–1945

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1922	Elwira Korotyńska	*Sinobrody. Baśń z 1001 nocy*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy"; wznowienia w 1927, 1929 i 1933 r. (Warszawa: Księgarnia Nakładowa lub Nowe Wydawnictwo)
1924	Halina Bokserówna, przekład „z Perraulta"	*Bajka o Sinobrodym*	seria „Czarodziejskie Baśnie" (Warszawa: S. Żóraw*)
1930	W. Orski	*Sinobrody*	seria „Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci"; wznowienia w 1932, 1934 i 1935 r. (Warszawa: Ahawu)

* Poszczególne książeczki z serii „Czarodziejskie Baśnie", choć stanowią część jednego przedsięwzięcia wydawniczego, podają różne nazwy wydawców: Księgarnia Popularna, Księgarnia H. Golda lub, jak w przypadku *Bajki o Sinobrodym*, S. Żóraw.

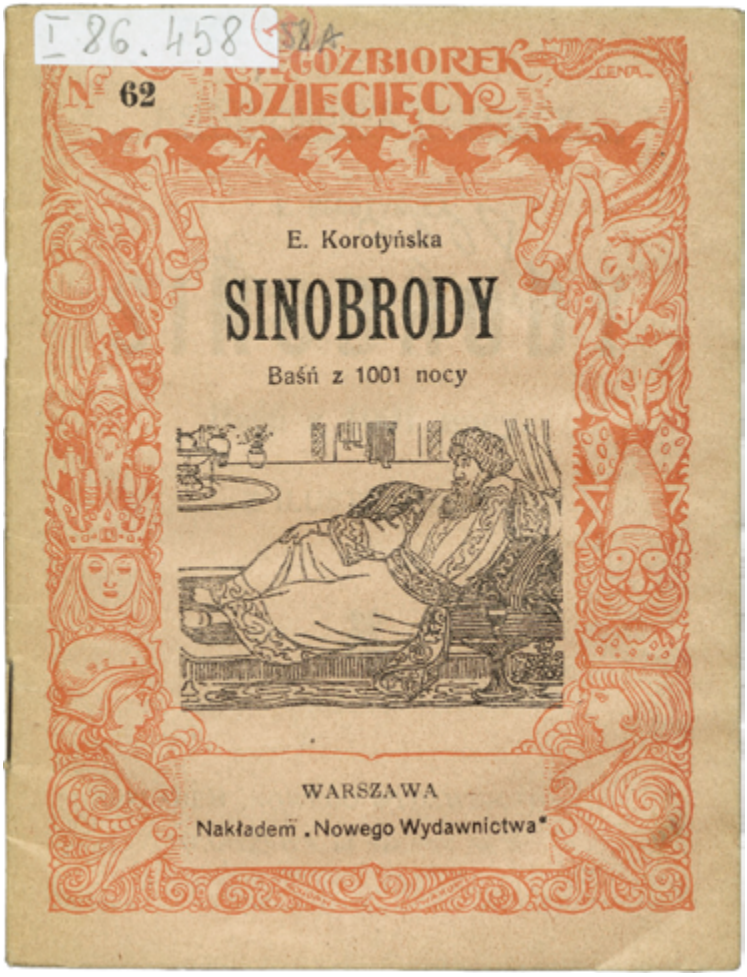
łąki z 1908 roku i przedstawiająca dialog wróżek zebranych nad nowo narodzoną królewną, w wyniku którego dobroć zostaje uznana za największą cnotę, przewyższającą nawet miłość. Utwór Sienkiewicza był przedrukowywany w powojennych zbiorach baśni dla dzieci (np. *Woda życia*, red. S. Wortman, 1958/1971). Trzeci wreszcie utwór to na poły parodystyczna nowela Maryli Wolskiej *Smok zdechł* (ze zbioru *Dziewczęta*, 1910), która zderza baśniowy świat z aktualną rzeczywistością i opisuje spotkanie przebudzonej po stu latach królewny z młodym przedstawicielem krakowskiej cyganerii. Tytułowy smok, który zdechł z nudów po długim stróżowaniu uśpionej bohaterki, wydaje się zaczerpnięty raczej z baśni Glińskiego (do których Wolska nawiązuje otwarcie, wspominając królewicza Niezginka i siwka-złotogrzywka) niż z Perraulta czy braci Grimm.

Przekład Bokserówny w dużej mierze podąża wiernie za tekstem Perraulta, zachowując wszystkie komentarze narratora oraz dialog między Sinobrodym, jego żoną i siostrą Anną w kulminacyjnej części opowieści. Tłumaczka skróciła lub zmodyfikowała jedynie niektóre fragmenty, zapewne w celu dokonania adaptacji kulturowej. Redukcji uległa np. lista cennych sprzętów w domu Sinobrodego, zamiast „la beauté des tapisseries, des lits, des sophas, des cabinets, des guéridons, des tables, et des miroirs" (Perrault 1697/2005h, 207) pojawiają się „meble, dywany, zwierciadła" (Perrault/Bokserówna 1697/1924, 5). Bracia bohaterki to nie dragon i muszkieter, lecz znacznie mniej nacechowani kulturowo i bardziej konwencjonalnie baśniowi „rycerze", a żona Sinobrodego nie kupuje im w podzięce kapitańskich patentów. W wydaniu brak również wierszowanych morałów, choć nie wiadomo, czy ich pominięcie zależało od decyzji Bokserówny, skoro opuszczano je także w edycjach francuskich.

Trudniej wyjaśnić skrót, któremu poddana zostaje fabuła tuż po otwarciu zakazanej komnaty. W polskim przekładzie Sinobrody wraca do domu natychmiast po złamaniu zakazu przez żonę, a nie dopiero wieczorem. Tym samym pominięty zostaje opis daremnych prób oczyszczenia klucza z krwi. Skrócono również dialog między Sinobrodym a żoną, która usiłuje uniknąć jego gniewu. Można nawet podejrzewać, że fragment ten w ogóle nie został przełożony przez Bokserównę, tylko dosztukowany przez drukarza, złożono go bowiem inną czcionką niż resztę książeczki, a bohater został w nim trzykrotnie określony jako „Siwobrody". Mierna jakość edytorska charakteryzuje zresztą całą publikację, w której roi się od błędów składu i literówek. Nieco lepiej wypadają dwie ilustracje towarzyszące tekstowi – są one wprawdzie nieco nieporadne, ale szczegółowe i starannie wykonane.

Brak wznowień każe się domyślać, że przekład Bokserówny, najbliższy tekstu Perraulta, był zarazem najmniej popularny. Wcześniejszy o dwa lata *Sinobrody* Korotyńskiej doczekał się za to kilku reedycji. Zwracał też uwagę atrakcyjnymi ilustracjami Brinsleya Le Fanu[311], które akcję baśni osadzają w orientalnej scenografii. Sinobrody prezentuje się na nich w turbanie i powłóczystych, wzorzystych szatach, a jego żona ma na sobie stereotypowy strój haremowy, w komplecie z szarawarami i dużymi kolczykami.

[311] Ilustracje są podpisane „B. Le Fanu", co wskazuje na ilustratora żyjącego w latach 1854–1929, syna irlandzkiego autora powieści grozy Josepha Sheridana Le Fanu. Nie udało się odnaleźć anglojęzycznej edycji *Sinobrodego*, z którego mogłyby pochodzić ilustracje do adaptacji Korotyńskiej.



7. Okładka *Sinobrodego. Baśni z 1001 nocy* Elwiry Korotyńskiej, 1929

Orientalizacja obecna jest również w tekście Korotyńskiej. Wydany on został nawet z podtytułem „baśń z 1001 nocy"; bohaterka nosi imię „Fatyma", a Sinobrody mieszka w „już nie istniejącej dzielnicy pewnego miasta sąsiadującego z Arabią" (Korotyńska 1922, 3). Pierwsze strony książeczki poświęcone są obszernemu opisowi należącego do Sinobrodego pałacu, w którym rządzi iście orientalny przepych: wypełniają go klejnoty, dywany, kanapy i poduszki, obok znajduje się oranżeria z egzotycznymi zwierzętami, a niezliczone zastępy służby podzielone są na hufce według koloru ubrań.

Orientalizacja świata przedstawionego, która całkowicie odrywa tekst od pierwotnego kontekstu i francuskiego autora, ma niewątpliwie to samo

źródło co ilustracje Le Fanu. To właśnie w adaptacjach angielskich Sinobrody bardzo szybko upodobnił się do innego okrutnego seryjnego monogamisty z baśni: Szachrijara, którego perypetie opisane są w opowieści ramowej *Tysiąca i jednej nocy* i którego poskramia dopiero Szeherezada (Tatar 2004, 32–36). Już w przedstawieniu muzycznym George'a Colmana z 1798 roku tytułowy bohater był wschodnim tyranem, a jego żona nazywała się Fatima (Hermansson 2009, 51). Ilustracje w licznych adaptacjach XIX- i XX-wiecznych (również scenicznych) utrwaliły orientalny charakter Sinobrodego, całkowicie nieobecny we francuskiej tradycji odbiorczej (Anderson 2007, 115), która akcentowała raczej rzekome rodzime historyczne korzenie tej postaci, łącząc ją np. z XV-wiecznym zbrodniarzem Gilles'em de Rais.

W konsekwencji można podejrzewać, że tekst Korotyńskiej, opatrzony ilustracjami brytyjskiego rysownika, był oparty na jakiejś angielskiej adaptacji *Sinobrodego*. To za jej pośrednictwem dokonało się przypisanie tego wątku do tradycji i konwencji baśni orientalnej, aczkolwiek wpływ ten ograniczył się wyłącznie do scenografii i kostiumów. Pod względem fabularnym realizacja Korotyńskiej nie odbiega daleko od pierwotnego tekstu Perraulta, choć amplifikuje środkową partię baśni, pomnażając próby, którym poddana jest żona Sinobrodego. Mąż wyjeżdża z domu trzykrotnie, jednak dzięki czujności siostry kobiecie za pierwszym i drugim razem udaje się ustrzec pokusy. Dopiero podczas trzeciej nieobecności Sinobrodego jego żona zagląda do pokoju i znajduje tam obcięte głowy sześciu swoich poprzedniczek. Na marginesie należy zauważyć, że pierwotny tekst Perraulta nie precyzuje, ile żon miał wcześniej Sinobrody. Powtarzająca się w późniejszych adaptacjach (zarówno francuskich, jak i angielskich oraz polskich) liczba sześć może wynikać ze skojarzenia z Henrykiem VIII albo z przemożnego wpływu baśniowych schematów i motywów, które wymagają, by bohaterka była siódmą żoną. Wpływu podobnego schematu, związanego z liczbą trzy, można się domyślać również w zwielokrotnieniu wyjazdu Sinobrodego, chociaż swoją rolę odegrał tu zapewne również powód bardziej prozaiczny – amplifikacja środkowej partii baśni pozwoliła Korotyńskiej wydłużyć ją do wymaganej objętości dwudziestu czterech stron, którą miały wszystkie wydania w „Księgozbiorku Dziecięcym".

Orientalizacja *Sinobrodego*, tak niewątpliwa w adaptacji Korotyńskiej, została zasugerowana także w ilustracjach do tekstu Orskiego, choć ich mierna jakość uniemożliwia czasem ustalenie, co właściwie mają przedstawiać i czy nie zostały częściowo zapożyczone z zupełnie innego tekstu (tak jest w przypadku ostatniego obrazka, na którym jeden mężczyzna



8. Ilustracja z *Sinobrodego* W. Orskiego, 1932

drwi z drugiego, zamkniętego w klatce; trudno określić, do której części *Sinobrodego* miałaby się odnosić ta scena). Większych wątpliwości nie budzi jedynie ilustracja przedstawiająca Sinobrodego, który daje swojej żonie wyjątkowo pokaźny klucz: kobieta ma twarz zasłoniętą muzułmańskim zawojem, a mężczyzna nosi długą sukmanę i buty z zawiniętymi czubkami. Można przypuszczać, że w założeniu rysownika miał to być strój wschodni, choć odbiorcy może równie dobrze skojarzyć się z tradycyjnym polskim strojem szlacheckim. Orientalizacja w wydaniu tym nie wykracza poza ilustracje, a jej źródłem mogły być zarówno adaptacje angielskie, jak i baśń Korotyńskiej, która do 1930 roku – kiedy to ukazała się wersja Orskiego – miała już trzy wydania.

O ile Korotyńska starała się nadać swojej baśni formę artystyczną, stosując bardziej wyszukane słownictwo i barwne opisy, o tyle wierszowanka Orskiego o nieregularnym rytmie i częstochowskich rymach wpisywała się raczej w konwencje brukowego obiegu wydawniczego. Świadczyła o tym również próba zaszokowania odbiorcy wyjątkowo przerysowanym opisem zakazanej komnaty. Jego naiwna brutalność (a także osobliwy brak konsekwencji w reakcjach bohaterki) zasługuje na zacytowanie:

> Więc szybko drzwi otworzyła i do pokoju skoczyła; ze strachu aż zemdlała – na widok co tam ujrzała…
> Wszędzie krew się znajdowała, nie tylko podłoga cała, lecz sufit był zabryzgany, a także i wszystkie ściany…
> I przelękła się też srodze, gdyż sześć trupów na podłodze, ona znienacka ujrzała – z przerażenia aż zadrżała… (Orski 1930a, 9).

Przypuszczać można, że taki lub podobny opis oburzył Starowieyską-Morstinową na tyle, że właśnie *Sinobrodego* uczyniła przykładem baśni krwawej, okrutnej i niewychowawczej (Starowieyska-Morstinowa 1939, 158). Morał, w którym gani się ciekawość, jest tym mniej przekonujący, że przyćmiła go nieredukowalna groza fabuły. Niewykluczone, że to ona była najważniejszą przyczyną niewielkiej popularności „Sinobrodego" w polskiej literaturze dla dzieci.

Obecność wątku w polskim systemie literackim i szerzej w polskiej kulturze była jednak większa, niż by się tego można było spodziewać po szczupłej liczbie adaptacji przeznaczonych dla dzieci. Co prawda opera *Zamek Sinobrodego* Béli Bartóka, wystawiona w 1918 roku, miała polską premierę dopiero w 1963, ale już w 1902 roku motyw Sinobrodego wykorzystała w cyklu *Na starym cmentarzu* Maria Konopnicka. Opis sześciu zniszczonych krzyży staje się pretekstem do stylizowanej na ludową opowieści, w której Sinobrody wśród rozkoszy nocy poślubnej łaskocze swoje wybranki na śmierć, czego wyraźnie im zazdrości stara babka-narratorka („Sto lat już ma, lecz śmierci tej / Byłaby jeszcze rada" – Konopnicka 1902, 210). W tej żartobliwej, pseudoludowej historii Sinobrody jawi się jako męski odpowiednik znanych ze słowiańskiego folkloru rusałek, które łaskotkami odbierają życie młodzieńcom (Podgórska, Podgórski 2004, 331–336). Postać męża-mordercy funkcjonuje w wierszu Konopnickiej jako samodzielny motyw, niezależnie od fabuły źródłowej baśni i w oderwaniu od pierwotnego kontekstu i osoby autora. Próbowano je przywrócić w krytycznej antologii utworów Konopnickiej, w której imię bohatera opatrzono przypisem informującym

o „bajce Karola Perrault" (Konopnicka 1915, 44). Obecność takiego wyjaśnienia mogłaby sugerować, że wątek „Sinobrodego" nie był powszechnie znany. W kolejnych latach jednak w obiegu popularnym i brukowym znalazły się romanse oparte na motywie małżeństwa z mężczyzną okrutnym albo tajemniczym i zamkniętym w sobie, już w tytule odwołujące się wyraźnie do baśniowego hipotekstu[312].

Na szczególną uwagę zasługuje książka *Sinobrody i jego siedem żon (według autentycznych źródeł)* Anatole'a France'a, która ukazała się w polskim przekładzie Lucjana Franka Erdrachta w 1922 roku. Jest to ironiczna metafikcjonalna polemika z tekstem Perraulta, stylizowana na rozprawę historyczną prostującą „błędy" baśniopisarza. „Zasłużył się bez wątpienia Karol Perrault – pisze France – bo był pierwszym, który koło roku 1660 [*sic*] napisał biografię tego, choćby z tego względu ciekawego szlachcica, iż się aż siedem razy ożenił. […] ale wolno powątpiewać może nie w uczciwość, w każdym razie jednak w wiarygodność jego informacji" (France 1909/1922, 6–7). Paradoksalnie więc polski czytelnik prędzej miał sposobność poznać baśń Perraulta za pośrednictwem żartobliwej renarracji skierowanej do dorosłych niż baśni dla dzieci.

5.2.4. „Kot w butach"

Kot w butach, choć na pozór znacznie bardziej niewinny od krwawego *Sinobrodego*, również bywał baśnią kontrowersyjną ze względu na wątpliwą moralność głównego bohatera, na co zwracali uwagę krytycy XIX-wieczni. W pierwszej połowie XX wieku, choć nadal oburzano się skłonnością baśniowych protagonistów do podstępu i kłamstwa, rzadko wskazywano akurat *Kota w butach* jako przedstawiciela tej niechlubnej tendencji.

Pod względem popularności baśń ta znacznie przewyższała *Sinobrodego*, dorównując *Śpiącej królewnie*. Tradycja nazewnicza, w wieku XIX jeszcze nieukształtowana, w tym okresie nareszcie się ustabilizowała: niemal wszystkie powstałe wówczas realizacje wątku nosiły już tytuł *Kot w butach*. Jedyne wyjątki to *Mądry kot*, będący wznowieniem tekstu wydanego dwadzieścia lat wcześniej, oraz – dosyć nieoczekiwanie – książeczka *O kotku-spryciarzu* „spolszczona" przez Halinę Bokserównę.

---

[312] Reinhold Winter, *Hrabia Sinobrody i straszne losy jego żon. Romans na tle prawdziwych zdarzeń*, 1915; Mieczysław Drzewiecki, *Czwarta żona Sinobrodego*, 1935.

Tabela 7. Porównanie realizacji wątku „Kota w butach" z lat 1896–1945

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1898	Mara (pseud.)	*Kot w butach*	zbiór *Najpiękniejsze baśnie dla dzieci* (Łódź: K. Kolińska)
ok. 1900	Artur Oppman	*Kot w butach*	Warszawa: K. Trepte
1912	brak danych	*Mądry kot*	wznowienie wydania z 1893 r. (Warszawa: Gebethner i Wolff)
1920	Elwira Korotyńska	*Kot w butach. Baśń fantastyczna*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy"; wznowienia w 1926, 1928, 1930, 1934, 1935? r. (Warszawa: Księgarnia Nakładowa lub Nowe Wydawnictwo)
1921	B. Stolarski (właśc. Bolesław Londyński)	*Kot w butach*	seria „Biblioteczka dla Dzieci" (Warszawa: F. Korn); wznowienia w zbiorze *Cudowne bajki. Powiastki, legendy i opowiadania* w 1923, 1929 i 1933 r. (Warszawa: F. Korn lub J. Przeworski)
1922	Elwira Korotyńska	*Kot w butach. Komedyjka w 1-ym akcie*	sztuka teatralna; seria „Biblioteczka dla Dzieci" (Warszawa: F. Korn)
1923	Antoni Gawiński	*Kot w butach*	zbiór *Bajki staroświeckie*; wznowienie w 1928 r. (Warszawa: M. Arct)
1925	Artur Oppman	*Kot w butach*	seria „Moje Książeczki"; zbiór *Ulubione baśnie*; wznowienie w 1931 r. (Warszawa: M. Arct)
1925	Halina Bokserówna („z Perrault'a [*sic*] spolszczyła")	*O kotku-spryciarzu*	seria „Czarodziejskie Baśnie"; wznowienie w 1928 r. (Warszawa: Księgarnia H. Golda)
1927	Benedykt Hertz	*Kot w butach*	seria „Biblioteka Książek Różowych"; zbiór *Kciuk i kot w butach* (Warszawa: E. Wende)
1938	Elwira Korotyńska	*Kot w butach. Powiastka*	Warszawa: Księgarnia Popularna
1938?	Konstanty Krumłowski	*Kot w butach*	seria „Najpiękniejsze Bajki Opowiedział Wujcio Kostuś"; wznowienie ok. 1942 r. (Kraków)

Adaptacja ta, podpisana nazwiskiem Perraulta, jest też rzeczywiście najbliższa jego baśni, choć Bokserówna znacząco skraca tekst, usuwając elementy, które nie są niezbędne do przedstawienia przebiegu fabuły. Redukcji ulegają w pierwszej kolejności humorystyczne komentarze francuskiego narratora o wysokich stawkach notariuszy, o przerażeniu, które ogarnia kota na widok potwora przemienionego w lwa i które zmusza go do ryzykownego (zwłaszcza w butach) skoku na rynnę, czy też o liczbie kielichów, które wychylił król, zanim postanowił wydać swoją córkę za młynarczyka *vel* „markiza Karabas". Zachowana została za to dowcipna finałowa wzmianka o kocie, który zostawszy dygnitarzem, łapał myszy już tylko dla rozrywki. Brakuje oczywiście wierszowanych morałów, czemu trudno się dziwić, skoro opuszczano je także w wielu wydaniach francuskich. Ponadto adaptatorka przyspiesza bieg fabuły, rezygnując z podwojenia epizodu, w którym kot groźbami zmusza wieśniaków, by powiedzieli, że są poddanymi rzekomego markiza. Zwięzły i dosyć suchy tekst Bokserówny jest mimo wszystko godzien odnotowania jako pierwszy polski *Kot w butach* oparty ponad wszelką wątpliwość na tekście Perraulta i opatrzony jego nazwiskiem. Ponieważ jednak ukazał się w jednej z licznych w tym okresie tanich serii broszurowych, jako cienka książeczka opatrzona dosyć nieporadną ilustracją myszopodobnego kota w olbrzymich butach, nie mógł oddziałać szerzej na polski system literacki.

Perraultowską fabułę odtwarza także Antoni Gawiński, nie szczędząc przy tym wtrętów humorystycznych. Jest to jednak własny humor Gawińskiego, cieplejszy i pogodniejszy niż u francuskiego pisarza, choć niepozbawiony też pewnej przewrotności. Widać to dobrze w groźbach, którymi kot nakłania napotkanych ludzi, by przedstawiali się jako poddani „Jaśnie Wielmożnego Dziubdziulskiego". O ile perspektywa ścięcia głów, którą odmalowuje przed żniwiarzami, jest dosyć konwencjonalna i często występuje w realizacjach wątku „Kota w butach", o tyle kolejne groźby są znacznie bardziej oryginalne i wyraźnie humorystyczne ze względu na swoją przesadę i niespójność: drwale mają zostać „uwięzieni, straceni i wielkim podatkiem obłożeni", a aktorów każe się „wystrzelać, porąbać i wygwizdać na pierwszym przedstawieniu" (Gawiński 1923/1990, 30). Autor w dowcipny sposób podkreśla również funkcję butów, dzięki którym kot zostaje wzięty za szlachcica i dopuszczony przed oblicze króla. Z jednej strony zbliża to tekst do pierwotnego sensu baśni Perraulta, w której wysokie buty kota były symbolem uzurpowanej przez niego pozycji społecznej, z drugiej jednak przenosi opowieść na grunt polski, a właściwie staropolski, Gawiński mówi bowiem konkretnie o butach



9. Ilustracja Jeana-Achille'a Pougeta z *Contes de fées, tirés de Charles Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont*, 1893

czerwonych, które w dawnej Rzeczypospolitej były oznaką stanu szlacheckiego. Do tej swojskiej rzeczywistości nawiązuje również lekko archaizowany język, który mimo licznych zdrobnień i częstego użycia przymiotnika „śliczny” sprawia wrażenie nie tyle infantylne, co raczej gawędziarskie[313].

[313] Np. „zrobiono galanto buty Kotkowi”; „Aż tu idzie zając dobrodziej. Młodziutki jeszcze, głupiutki, w bieluchnej kamizelce i wąsikami rusza”; „pan Dziubdziulski, sąsiad, przysyła Waszej Miłości zajączka żywego i kłania się do stópek!”; „Idzie ogromne stado bydła, krowy setne i jak malowane, śliczne jałóweczki – urocze cielątka” (Gawiński 1923/1990, 27–28, 31).

Niepozbawiony swady i wdzięku tekst Gawińskiego był też jedynym w swojej epoce *Kotem w butach* wydanym starannie, z wysmakowanymi ilustracjami samego autora, i dopuszczonym do szkolnych bibliotek przez ministerialną Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej (*Spis książek* 1929, 24). Jako nośnik perraultowskiej fabuły był zatem niewątpliwie bardziej wpływowy niż przekład Bokserówny.

Bezpośrednio na baśni Perraulta, a przynajmniej na jakimś tekście francuskim, opierał się prawdopodobnie Benedykt Hertz. Wskazywałby na to tytuł drugiej baśni w zbiorze, w którym ukazał się jego *Kot w butach* (*Kciuk*, co stanowi znacznie bardziej dosłowne przełożenie francuskiego *Poucet* niż funkcjonujące w polskiej tradycji *Paluszek* czy *Paluch*), a także jedna z ilustracji rysownika o pseudonimie Stenis, w swojej kompozycji uderzająco podobna do ryciny Jeana-Achille'a Pougeta z wydania baśni Perraulta, d'Aulnoy i Leprince de Beaumont z 1893 roku[314]. Sam wierszowany tekst Hertza znacząco jednak odbiega od XVII-wiecznego *Le Chat botté*, szczególnie w amplifikowanej partii początkowej, w której stary młynarz ratuje kota przed wężem, a najmłodszy młynarczyk troskliwie się nim opiekuje. W ten sposób późniejsze czyny kota zyskują motywację w postaci wdzięczności, ta zaś – w przeciwieństwie do ambicji, która kieruje bohaterem Perraulta – ma jednoznacznie pozytywny wydźwięk i stawia protagonistę w korzystniejszym świetle.

Adaptację Hertza uznać można za formę pośrednią między tekstami, które zasadniczo odtwarzają fabułę baśni Perraulta, a tymi, które realizują odmienny schemat. Ten alternatywny układ fabularny występuje w realizacjach Oppmana, Korotyńskiej i Londyńskiego. Wszystkie wykazują tendencję do amplifikacji sytuacji początkowej. Dosyć dużo miejsca zajmuje w nich charakterystyka młynarczyka, czy to jako najweselszego i najżyczliwszego z braci (u Oppmana w wersji z 1925 roku), czy przeciwnie – jako nicponia, którego nie sposób zagonić do pracy i który towarzyszy kotu w jego włóczęgach. Ta druga możliwość, zbliżająca *Kota w butach* do niektórych ludowych bajek magicznych, a także do starszych, amoralnych baśni literackich, pojawia się we wszystkich wersjach Korotyńskiej oraz w tekście Stolarskiego, uderzająco podobnym do wersji Korotyńskiej z 1920 roku. Ponadto w tym modelu fabuły bracia nie dzielą się majątkiem samodzielnie, lecz wykonują

[314] Dodatkowo trzeba zwrócić uwagę, że wydanie z ilustracją Pougeta ukazało się w serii Hachette „Bibliothèque rose illustrée", a to na niej zapewne wzorowała się polska „Biblioteka Książek Różowych", w której ukazał się *Kciuk i kot w butach* Hertza.

postanowienia testamentu ojca, który zapisując najmłodszemu jedynie kota, albo pragnie utrzeć nosa obibokowi, albo wie, że nieduży spadek, dobre serce i Boże miłosierdzie wystarczą mu do osiągnięcia sukcesu (tak jest w wersji Oppmana wydanej przez Treptego, a także u Hertza). Otrzymawszy kota na własność, młynarczyk – nazwany przeważnie Jankiem lub Jędrkiem, co sprowadza baśń na swojski grunt polski – wyrusza w świat i tam dopiero, z dala od domu, zaczynają się machinacje kota obliczone na poprawienie losu jego pana.

Podczas gdy u Perraulta to właśnie kocie zabiegi stanowiły właściwą akcję baśni, w wielu polskich adaptacjach zostają one znacząco zredukowane. Ograniczony jest także udział podstępu – np. kot nie zastawia już pułapek na zwierzynę, tylko chwyta ją dzięki swojej sile i zwinności. W wersjach Korotyńskiej z 1920 i 1922 roku, a także w tekście Stolarskiego modyfikacji ulega również epizod z rzekomym ratowaniem młynarczyka z topieli. Przypomnijmy, że w baśni Perraulta kot okłamuje króla, iż jego pan został obrabowany, dzięki czemu sam władca podarowuje młynarczykowi bogate szaty, aby miał się w co ubrać. We wspomnianych tekstach polskich kot i jego pan wspólnie ratują tonącego rycerza, który oddaje im ubranie jako odpłatę za pomoc. Dzięki temu losy bohaterów są choć odrobinę bardziej zgodne z etyką zasługi (Stolarski wprost nazywa uzyskany w ten sposób strój pierwszym podarunkiem, na który Janek zapracował w życiu). Dalsze wydarzenia, w szczególności zaś działania kota, ulegają silnemu skondensowaniu. Epizod grożenia wieśniakom bywa albo zredukowany, albo pominięty całkowicie. Skróceniu ulega także końcowa rozmowa kota z antagonistą i sprowokowanie tego ostatniego do przemiany w mysz, przy czym sam przeciwnik nie jest już olbrzymem czy potworem, lecz czarownikiem, często posługującym się magicznymi miksturami. Na marginesie należy jeszcze wspomnieć o powierzchownym, lecz trwałym wpływie, jaki na ten popularny model *Kota w butach* wywarła baśń Glińskiego: w wersjach Korotyńskiej z 1922 i 1938 roku młynarczyk zostaje nazwany księciem Gołopięckim na Gołoszyszkach.

Jak wynika z porównania wybranych adaptacji, w pierwszej połowie XX wieku w systemie polskim istniały obok siebie dwa modele fabuły *Kota w butach*, z których jeden odtwarzał akcję baśni Perraulta, drugi natomiast od niej odbiegał, znacznie silniej dopasowując się do norm systemu docelowego. Wymienione tu różnice w stosunku do tekstu Perraulta trudno uznać za efekt świadomych wyborów twórców, przede wszystkim dlatego, że nierzadko są one ze sobą sprzeczne (np. młynarczyk zostaje przedstawiony

na początku jako leń, nieczuły nawet na prośby matki na łożu śmierci, by się poprawił, później jednak nabiera cech heroicznych, ratując rycerza przed utonięciem). Pod tym względem teksty baśniowe w obiegu brukowym wykazują wiele cech wspólnych z ludową bajką magiczną i w pełni zasługują na miano „folkloru pisemnego".

5.2.5. „Kopciuszek"

„Kopciuszek" był najpopularniejszym wątkiem baśniowym i doczekał się największej liczby realizacji. Jednocześnie najmocniej wrósł w polską rzeczywistość i najsilniej zakorzenił się w polskim systemie literackim, tak że postrzegany był jako fabuła rodzima.

Tabela 8. Porównanie realizacji wątku „Kopciuszka" z lat 1896–1945

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1898	Mara (pseud.)	*Kopciuszek*	zbiór *Najpiękniejsze baśnie dla dzieci* (Łódź: K. Kolińska)
1906	Via (pseud.)	*Kopciuszek*	sztuka teatralna (Warszawa: Nauka i Zabawa)
1909	Ignacy Danielewski	*Kopciuszek*	wznowienie wydania z 1890 r. (Chełmno: W. Fiałek)
1910	Kazimierz Króliński	*Baśń o Kopciuszku*	Warszawa: K. Trepte
1911	Władysława Weychert Szymanowska, Wanda Bruner	*Kopciuszek*	zbiór *Świat czarów* (Łódź – Warszawa: L. Fiszer – H. Altenberg)
1913	brak danych	*Kopciuszek. Baśń ludowa*	seria „Biblioteka Domowa" (Częstochowa: Dzwonek Częstochowski)
1916	Artur Oppman	*Kopciuszek*	zbiór *Za morzami za górami. Najpiękniejsze baśnie* (Warszawa: M. Arct)
1918	Elwira Korotyńska	*Kopciuszek. Baśń fantastyczna*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy; wznowienia w 1925, 1928, 1930 i 1935 r. (Warszawa: Księgarnia Nakładowa lub Nowe Wydawnictwo)

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1919	Franciszka Gensówna	*Kopciuszek. Bajka na scenę w 7 odsłonach*	sztuka teatralna (Warszawa: Księgarnia Polska)
1921	Mieczysław Rościszewski (właśc. Bolesław Londyński)	*Kopciuszek. Baśń fantastyczna. Z Grimm*	Warszawa: F. Korn
1921	B. Stolarski (właśc. Bolesław Londyński)	*Kopciuszek francuski. Baśń czarodziejska*	seria „Biblioteczka dla Dzieci”; wznowienie w 1932 r. w serii „Skarbnica Milusińskich” (Warszawa: F. Korn)
1922	Elwira Korotyńska	*Kopciuszek. Komedyjka w 1-ym akcie*	seria „Biblioteczka dla Dzieci”; sztuka teatralna (Warszawa: F. Korn)
1923	Antoni Gawiński	*O Kopciuszku*	zbiór *Bajki staroświeckie*; wznowienie w 1928 r. (Warszawa: M. Arct)
1925	Artur Oppman	*Kopciuszek*	zbiór *Ulubione baśnie*; seria „Moje Książeczki” (Warszawa: M. Arct); wznowienie w 1931 r.
1929	Janina Porazińska	*Kopciuszek*	Warszawa: Nasza Księgarnia
ok. 1930	Nina Kowalska	*Kopciuszek*	Warszawa: Nowe Wydawnictwo
1930	brak danych (Elwira Korotyńska?)	*Kopciuszek*	seria „Moja Biblioteczka” (Łódź: A. F. Mittler)
1930	bracia Grimm, „przełożył” Marceli Tarnowski	*Kopciuszek*	zbiór *Bajki*, wyd. 2, atrybucja braciom Grimm (Łódź – Katowice: L. Fiszer)
1932	W. Orski	*Kopciuszek*	seria „Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci”; wznowienie w 1935 r. (Warszawa: Ahawu)
1934	brak danych	*Kopciuszek*	Warszawa: druk Warszawa „Express”
1936	Jan Marcin Szancer	*Kopciuszek*	Warszawa: M. Arct
1939	Ewa Reńska (właśc. Elwira Korotyńska)	*Kopciuszek. Podług Grimma*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy” (Warszawa: Nowe Wydawnictwo)
ok. 1942	brak danych	*Kopciuszek*	brak danych o wydawcy i miejscu wydania

Polskie *Kopciuszki* w sposób jeszcze bardziej oczywisty niż adaptacje *Śpiącej królewny* stanowią amalgamat motywów z różnych źródeł. W wielu porównanych tekstach współistnieją zarówno elementy przejęte z tekstu Grimmów (odwiedziny na grobie matki, syzyfowe prace wyznaczane Kopciuszkowi przez macochę, pomocne gołąbki, trzykrotny bal, pułapka ze smoły zastawiona przez księcia na bohaterkę i okaleczanie stóp przez złe siostry), jak i motywy Perraultowskie (dobra wróżka i szklany pantofelek). Szczególnie interesujące jest w tym kontekście rozmnożenie figury donatora: zarówno motyw ptasich pomocników, jak i opiekuńczej wróżki były najwyraźniej na tyle atrakcyjne, że wielu twórców zawierało w swych tekstach obydwa typy postaci, nie bacząc na wynikłą z tego redundancję.

Podobne kontaminacje występowały nie tylko w tekstach podpisanych jedynie nazwiskami i pseudonimami adaptatorów (Mara, Via, Franciszka Gensówna, Londyński *vel* Rościszewski, Korotyńska, Nina Kowalska), ale także w wydaniach sygnowanych nazwiskiem braci Grimm, np. w wersji Korotyńskiej z 1939 roku czy w tekście Marcelego Tarnowskiego. Co ciekawe, dotyczy to jedynie drugiego wydania opracowanych przez niego *Bajek* Grimmów. W wydaniu pierwszym *Kopciuszek* jest dosyć wiernym przekładem tekstu niemieckiego (Grimm, Grimm 1857/b.d., 129–136). W drugim wydaniu z 1930 roku mamy już do czynienia z długą i sentymentalną opowieścią, w której gołąbki i leszczyna na grobie matki zostały zastąpione przez postać świetlistej matki chrzestnej, na każdym kroku otaczającej Kopciuszka tkliwą opieką. Jednocześnie jednak Tarnowski zachował trzy bale, zamiast dwóch, jak u Perraulta, i epizod ze złymi siostrami, które okaleczają sobie stopy, by zmieścić je w pantofelku. Ten ostatni element może zresztą budzić u czytelnika wątpliwości co do logiki baśni, ponieważ Tarnowski przejmuje jednocześnie Perraultowski szklany bucik, którego przezroczystość powinna natychmiast ujawnić oszustwo sióstr.

Źródła, z których czerpali polscy twórcy, nie ograniczały się do tradycji grimmowskiej i perraultowskiej. Nadal silny był wpływ XIX-wiecznych baśni Wójcickiego i Glińskiego. Zarówno *Dąb, albo barani kożuszek* pierwszego, jak i *Baśń o dziewicy Kopciuszku i o dębie złotoliściem* drugiego były wciąż łatwo dostępne dzięki reedycjom i adaptacjom takim jak częstochowski *Kopciuszek. Baśń ludowa*, oparty w całości na tekście Glińskiego. Motywy z tych polskich baśni pojawiały się również w realizacjach czerpiących z Perraulta i Grimmów, tak jak się to działo już w adaptacjach XIX-wiecznych. I tak na przykład u Korotyńskiej najpierw wdzięczne za strawę

gołąbki pomagają Kopciuszkowi oddzielić mak od popiołu, a następnie zjawia się dobra wróżka, która wyjmuje strój na bal z dębu (w wersji z 1939 roku – z wierzby). Również w tekście Londyńskiego wydanym pod pseudonimem Mieczysław Rościszewski gołąbki sprowadzają „czarnoksiężniczkę Babę-Dziwo", która wyjmuje wspaniałe szaty i szklane pantofelki z dębu. To swobodne łączenie motywów przez Londyńskiego kontrastuje z atrybucją baśni („z Grimm"),

Z powyższych przykładów nie należy wnioskować, że eklektyzm motywów stanowił typową cechę wydawnictw popularnych i brukowych. Najsłabsze literacko i edytorsko wierszowanki (wersja Orskiego czy druk „Express" z 1934 roku) trzymały się nieraz wiernie fabuły Grimmowskiej, podobnie jak myląco zatytułowany *Kopciuszek francuski* Londyńskiego *vel* Stolarskiego. Natomiast realizacje bardziej oryginalne i dopracowane artystycznie czerpały inspirację z tak wielu źródeł, że trudno nieraz oddzielić od siebie poszczególne motywy. Do takich tekstów prezentujących wyższy poziom estetyczny zaliczają się baśnie Gawińskiego i Porazińskiej, które ukazały się w latach dwudziestych. Obie wykazują też tendencję, którą dało się już zaobserwować w *O kocie w butach* Gawińskiego, a która w przypadku polskich adaptacji *Kopciuszka* odgrywa szczególną rolę. Chodzi tu mianowicie o radykalne udomowienie i całkowitą polonizację wątku.

Gawiński inspiruje się raczej tekstem Grimmów, ale modyfikuje go za pomocą elementów zaczerpniętych z poetyki polskiej bajki ludowej i baśni Glińskiego: Kopciuszek zawdzięcza piękne szaty i ekwipaże magicznemu pierścieniowi, a jeden z balów zostaje zastąpiony wizytą w kościele. Ponadto, zgodnie z konwencją przyjętą w całym zbiorze, Gawiński umieszcza akcję w kontekście polskiej kultury ziemiańskiej: macocha to Łowczyni Dobrodzika, królewicz z przejęcia zjawia się „bez czapki nawet i bez kontusza" (polskie stroje szlacheckie noszą również mężczyźni na ilustracjach), a zadowolony ojciec Kopciuszka kwituje w finale przygodę córki słowami: „A co? nie miałem racji, Mosterdzieju, że Joasia szczere złoto – ale mnie baby zafukały…" (Gawiński 1923/1990, 40–41).

O ile baśń Gawińskiego nie wykazuje żadnych związków z baśnią francuską (z wyjątkiem może przedstawionych na ilustracjach rokokowych sukien kobiecych), o tyle *Kopciuszek* Porazińskiej zapożycza od Perraulta postać świetlistej opiekunki, która obdarowuje bohaterkę strojem na bal. Nie jest to jednak wróżka, lecz życzliwe widmo matki. Co najważniejsze, Porazińska umieszcza akcję w starościńskim dworze na podkrakowskiej wsi, język narracji stylizuje na ludową balladę, Kopciuszkowi każe się posługiwać

językiem gwarowym[315], królewicz zaś musi stoczyć walkę o sandałek bohaterki z samym smokiem wawelskim.

Przeniesienie *Kopciuszka* w polskie, przeważnie wiejskie realia (chłopskie lub ziemiańskie) nie było wynalazkiem wyłącznie Gawińskiego i Porazińskiej. Już w scenicznym *Kopciuszku* Gensówny z 1919 roku Kopciuszek-Hania mieszka w chacie niejakiej Kubikowej i planuje założyć na zabawę odziedziczony po matce strój krakowski. Również Oppman w wersji z 1925 roku daje bohaterce za woźnicę „krakusa"[316].

Jak zauważyła Monika Woźniak (2010a, 141–142), wchłonięcie *Kopciuszka* w kulturę docelową obejmowało nie tylko realia materialne, ale także wymowę moralną utworu. Pierwotny, salonowo-dworski kontekst baśni Perraulta, w którym ceni się umiejętność znalezienia się w towarzystwie, był niezrozumiały i niemożliwy do przyjęcia w kulturze ukształtowanej przez ziemiańskie ideały gospodarności, uczciwości i kobiecej skromności. Co więcej, przeniesienie fabuły na grunt polski pozwalało nadać jej zabarwienie patriotyczne: u Gensówny i u Porazińskiej, a w bardziej zawoalowany sposób również u Gawińskiego, Kopciuszek stanowi uosobienie cnót specyficznie polskich, a książę, wybierając ją spośród innych dziewcząt, dowodzi swojej mądrości, szlachetności i umiłowania narodu.

Specyfika polskiej literatury dla dzieci dodatkowo wpłynęła na dydaktyzację, ale i sentymentalizację wątku. Polscy twórcy znacznie chętniej od Perraulta i Grimmów użalają się nad niedolą Kopciuszka (w wersji Oppmana z 1931 roku bohaterka życzy sobie nawet śmierci, byle uniknąć dalszego cierpienia i zobaczyć w niebie matkę), a w charakterystyce postaci nie szczędzą ckliwych zdrobnień. Dużo miejsca poświęcają również przedstawieniu cnót Kopciuszka: pokory, uczynności i szczodrości dla chorych, żebraków i okolicznej fauny. To dzięki tym cechom dziewczyna zyskuje

[315] Np. „A królewic?… Musi w rzeczy / pół on boży, pół człowieczy… / Tak sumuję… w gwiazd obręczy / ma głowisię… skrzydła z tęczy… / A kaj stąpnie, słychać granie… / a kaj spojrzy, hań kwiat wstanie" (Porazińska 1929, 24).

[316] Na marginesie należy wspomnieć o zjawisku wykorzystywania schematu fabularnego *Kopciuszka* w utworach realistycznych, takich jak *Siostry, czyli Kopciuszek* Heleny Romer-Ochenkowskiej (1926), gdzie bal tylko śni się bohaterce, ale niemiła przygoda, którą przeżywają jej siostry na jawie, sprawia, że zaczynają ją lepiej traktować, czy też dydaktyczna sztuka *Kopciuszek wiejski* Malwiny Janowskiej (1937), w której skromna i pracowita Zosia podbija serce syna dziedzica i zostaje obdarowana majątkiem przez ekscentrycznego bogacza. Dzięki swojej nośności moralizatorskiej i wpisanemu weń optymizmowi, schemat fabularny *Kopciuszka* był bardzo chętnie wykorzystywany w literaturze popularnej również w późniejszych czasach – zob. Martuszewska 1979, 60.

sobie wdzięczność zwierząt lub uznanie wróżki (motyw ten zostaje wyjątkowo dobitnie wyrażony u Londyńskiego, ale pojawia się także u Gensówny, Korotyńskiej i Tarnowskiego). Końcowe zdania utworów mają nierzadko silnie moralizatorski wydźwięk: wyrażają wiarę w nieomylność Opatrzności, bardzo mocno wiążą wątek z etyką zasługi i gloryfikują skromność, pokorę oraz pracowitość, zapewniając, że „dobry Kopciuszek otrzymał zasłużoną za cierpliwość nagrodę" (Bruner, Wychert-Szymanowska 1911) albo głosząc: „Oto cnoty władza, / Bo Bóg za złe zawsze karze, / Za dobre nagradza" (*Kopciuszek* 1942). Jednocześnie puryfikacji poddana zostaje postać ojca – aby usprawiedliwić jego bierność i nieudzielanie wsparcia córce, polskie adaptacje często albo go uśmiercają, albo wysyłają go w daleką podróż (u Tarnowskiego zostaje nawet niesłusznie wtrącony do zagranicznego więzienia), albo rozbudowują jego portret psychologiczny jako człowieka zahukanego przez dominujące kobiety.

Ostatnim przejawem adaptacji kulturowej i zarazem dydaktyzacji jest nacisk kładziony w wielu tekstach na pamięć o zmarłej matce. Motyw matki idealnej, tak silny w poprzednim stuleciu, wciąż odgrywał olbrzymią rolę w wieku XX, co tłumaczy, dlaczego tak chętnie przejmowano z tekstu Grimmów postać sieroty pielęgnującej grób rodzicielki i otrzymującej pomoc z zaświatów. W pierwotnej baśni niemieckiej i w niektórych polskich realizacjach związek między dbałością o grób matki a działaniami pomocników i donatorów, którzy umożliwiają Kopciuszkowi pójście na bal, jest tylko zasugerowany, ale w pozostałych tekstach nierzadko zostaje on wyrażony otwarcie. W wersji Królińskiego to duch matki przysyła „Babę Dziwo", a w finale osobiście błogosławi córce; w scenicznej adaptacji Korotyńskiej matka w anielskiej postaci wyręcza Kopciuszka w pracy (niezależnie od tego później pojawia się jeszcze uczynny gołąb i dobra wróżka); natomiast Oppman w tekście z 1931 roku wyjątkowo wylewnie roztkliwia się nad sieroctwem Kopciuszka, a o pocieszycielskim gołąbku wprost mówi, że to dusza matki.

Na zakończenie należy wspomnieć o „współczesnym" *Kopciuszku*, o jakiego pokusił się Szancer, wprowadzając do baśni aktualną modę i technologię (auta, telefony, odkurzacz, ulotki z zaproszeniem na bal zrzucane z aeroplanu), a w roli wróżki obsadzając Filutka i Felka, czyli dwóch krasnoludków stylizowanych na warszawskich gawroszów. Tekst, opatrzony znakomitymi ilustracjami autora, pełen przekornego humoru i metafikcjonalnych komentarzy narratora (który całą historię poznał ponoć z nadzwyczajnego wydania gazety), zapowiada już nową twórczość dla dzieci, nastawioną na względy ludyczne i estetyczne. Nie zyskał jednak szerszego

rozgłosu i nie był później wznawiany; mimo to zasługuje na uwagę jako prawdopodobnie pierwsza polska komiczna renarracja *Kopciuszka*.

Popularność wątku oraz wyraźna tendencja do jego udomowienia i dydaktyzacji każą stwierdzić, że najmocniej wrósł on w polską kulturę i w pewnym sensie stał się „najbardziej polską z baśni francuskich". Recepcja samej baśni Perraulta okazała się pod tym względem powierzchowna i dogłębnie transformująca tekst źródłowy. Tylko przejęta z niego figura opiekuńczej wróżki okazała się na tyle atrakcyjna, by zdobyć sobie trwałe i poczesne miejsce w polskiej tradycji, nawet gdy pod innymi względami twórcy zdawali się czerpać więcej z tekstu Grimmów. Natomiast obraz rzeczywistości i wyznawanych wartości, na których oparta jest baśń francuska, okazały się nie do przyjęcia dla polskiego systemu i zostały zastąpione przez obraz świata i wartości funkcjonujące w kulturze docelowej.

5.2.6. „Paluszek"

Wątek perraultowskiego „Paluszka" – pod utrwalonym, konwencjonalnym tytułem *Tomcia Palucha* – również zdobył niemałą popularność (znacznie większą niż w okresie poprzednim), i to mimo kontrowersji, jakie budził. Wynikały one z jednej strony z bardzo dwuznacznego portretu rodziców, którzy z powodu ubóstwa porzucają dzieci w lesie, z drugiej zaś strony z krwawego epizodu z ludożercą, który ostrzy sobie zęby na bohatera i jego braci, a zwiedziony podstępem Paluszka podrzyna gardła własnym córkom. Amoralność i groza budziły niesmak recenzentów[317], ale – podobnie jak w przypadku pokrewnej baśni grimmowskiej o Jasiu i Małgosi – nie spowodowały wykluczenia baśni poza system literatury dla dzieci, jak to się w dużym stopniu stało z „Sinobrodym". Wręcz przeciwnie, realizacje wątku ukazywały się w porównywalnej liczbie i z podobną częstotliwością co adaptacje „Śpiącej królewny" i „Kota w butach". Sukces ten wymagał jednak pewnych

[317] „Niepodobna zabronić małym czytelnikom rozkoszowania się obrazami fantastycznego świata, które karmiły wyobraźnię naszą w wieku dziecinnym; sądzę jednak, że należałoby w bardzo obfitych źródłach czarodziejskich baśni czerpać tylko ostrożniej, wybierając tylko takie, które nie zawierają zbyt ponurych, brutalnych i wprost nieapetycznych sensacji. Nie straciłaby na tym literatura dziecięca, gdyby małym czytelnikom oszczędzono obrazów kanibalizmu, gdyby ich nie zaznajamiano […] z olbrzymem, karmiącym się ludzkim mięsem, a wskutek dowcipnego fortelu Tomcia Palucha zjadającym własną córkę […]" (M 1901). Zob. też Strzelecka 1931, 4.

przekształceń wątku, mających na celu dostosowanie go do domniemanej wrażliwości odbiorców i do poglądów dorosłych pośredników lektury.

Tabela 9. Porównanie realizacji wątku „Paluszka” z lat 1896–1945

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1898	Mara (pseud.)	*Mały Paluszek*	zbiór *Najpiękniejsze baśnie dla dzieci* (Łódź: K. Kolińska)
1900	Kazimierz Kalinowski	*Tomcio Paluch*	zbiór *Za siedmiu górami. Baśnie i klechdy oryginalne i naśladowane* (Warszawa: M. Arct)
1904	Stefan Gębarski	*Tomcio Paluch. Baśń opracowana wedle wzoru francuskiego*	zbiór *Teatr amatorski dla dzieci* (Warszawa: Przyjaciel Dzieci); wznowienie w 1912 r. (Księgarnia Popularna)
1905	brak danych	*Bajka o Paluszku*	zbiór *Najnowszy bajarz polski*; wznowienia w 1911, 1916, 1924, 1926 i 1929 r. (Warszawa: N. Cytryn)
1916	Artur Oppman	*Tomcio Paluch*	zbiór *Za morzami za górami. Najpiękniejsze baśnie* (Warszawa: M. Arct)
1919	Elwira Korotyńska	*Tomcio Paluch. Baśń wierszem*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy”; wznowienia w 1922, 1926, 1929, 1933 i 1935 r. (Warszawa: Księgarnia Nakładowa lub Nowe Wydawnictwo)
1925	Halina Bokserówna („z Perrault’a [*sic*] spolszczyła”)	*Tomcio Paluch*	seria „Czarodziejskie Baśnie”; wznowienie w 1928 r. (Warszawa)
1925	Artur Oppman	*Tomcio Paluch*	zbiór *Ulubione baśnie*; seria „Moje Książeczki”; wznowienie w 1931 r. (Warszawa: M. Arct)
1927	Benedykt Hertz	*Kciuk*	seria „Biblioteka Książek Różowych”; zbiór *Kciuk i kot w butach* (Warszawa: E. Wende)
1930	W. Orski	*Tomcio Paluch*	seria „Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci”; wznowienia w 1932 i 1935 r. (Warszawa: Ahawu)
1930	brak danych (Elwira Korotyńska?)	*Tomcio Paluch*	seria „Moja Biblioteczka” (Łódź: A. F. Mittler)

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1932?	Elwira Korotyńska	*Tomcio Paluszek. Baśń fantastyczna w 1-ym akcie*	seria „Teatrzyk Milusińskich" (Warszawa: Księgarnia Nakładowa)
1935	brak danych	*Tomcio Paluszek*	zbiór *Tomcio Paluszek i inne bajki* (Warszawa: Progres)
1938?	Konstanty Krumłowski	*Tomcio Paluch*	wznowienie w 1942? r. (Kraków)

Dosyć blisko pierwotnej baśni Perraulta plasuje się raz jeszcze przekład Bokserówny, chociaż – podobnie jak w książeczce *O mądrym kotku* – tłumaczka skraca i uzwięźla tekst, rezygnując z opisów i dialogów, a pozostawiając jedynie szkielet fabularny. Nie próbuje tuszować ani dwuznacznego moralnie postępowania rodziców, ani dzieciobójstwa. Ostatnie zdanie w tekście Bokserówny stanowi uproszczoną parafrazę morału Perraulta: „Tak to mały Tomcio Paluch, którego nie doceniano w domu, uratował od niechybnej śmierci siebie i swoich braciszków" (Perrault/Bokserówna 1697/1925, 9). Tłumaczka rezygnuje jednak z zakończenia, w którym Paluszek wyłudza pieniądze od żony ludożercy albo robi karierę na dworze jako kurier w siedmiomilowych butach. Zamiast tego po powrocie dzieci do domu okazuje się, że ojciec ma dużo pracy i dzięki temu może już wyżywić rodzinę. Zmiana ta mogła zostać wprowadzona z przyczyn prozaicznych – po to, by jak najbardziej skrócić tekst, dopasowując go do formatu broszurowego wydania, które na piętnastu stronach miało pomieścić również *Bajkę o dwóch siostrach*, czyli zwięzłą adaptację *Wróżek* Perraulta. Zarazem jednak łagodzi i oczyszcza wizerunek głównego bohatera: Paluszkowi nie grozi już oskarżenie o kradzież i oszustwo.

Także w innych adaptacjach puryfikacja znacznie częściej dotyczy wizerunków głównego bohatera i jego rodziny niż scen grozy. Sam Tomcio Paluch już od pierwszych zdań baśni bywa przedstawiany w znacznie korzystniejszym świetle niż w tekście Perraulta, w którym jest cherlawym milczkiem i popychadłem całej rodziny, a o jego sprycie i zmyślności początkowo nikt nie ma pojęcia. W polskich adaptacjach, przeciwnie, dzięki rozsądkowi i śmiałości od zawsze wiedzie prym wśród braci, a czasem nawet jest spośród nich najbardziej kochany. Najpochlebniejszą laurkę wystawia mu Oppman, pisząc, że „choć nieduży, miał rozumu w głowie wiele: umiał dobrze czytać, pisać, z książki modlił się w kościele. Przytem kochał swe rodzeństwo i rodziców

swych oboje, bo serduszko miał tak czyste, jak bijące w lesie zdroje" (1925, 25). Z postaci pomiatanej, lecz obdarzonej życiowym sprytem, Paluszek staje się więc wzorowym uczniem o nieskalanej duszy. Wśród porównanych tekstów tylko w dwóch bohater spotyka się początkowo z pogardą czy chociażby lekceważeniem: w *Kciuku* Hertza (który – zważywszy na tytuł – mógł opierać się na tekście Perraulta, a przynajmniej na jakimś tekście francuskim) i w anonimowej *Bajce o Paluszku* wydanej przez N. Cytryna. Ta ostatnia, jako wydawnictwo popularne, a nawet brukowe, wyraźnie ciąży ku konwencji ludowej bajki magicznej, w której wymóg dydaktyzmu nie jest tak silny.

Epizodem modyfikowanym i reinterpretowanym wyjątkowo często i na różne sposoby, niewątpliwie ze względu na pragnienie uratowania obrazu rodziców, jest porzucenie dzieci w lesie. Co ciekawe, polscy twórcy stosunkowo rzadko rezygnowali całkowicie z tego motywu: tylko Kalinowski zastępuje go zgubieniem się dzieci przy zbieraniu chrustu, zdejmując całkowicie winę z dorosłych. Anonimowy tekst opublikowany przez Cytryna rozgrzesza przynajmniej ojca, wprowadzając postać złej macochy (być może pod wpływem *Jasia i Małgosi* Grimmów). Oppman w wersjach z 1916 i 1925 roku wykazuje się większą pomysłowością i przypisuje Paluszkowi inicjatywę opuszczenia domu po to, by ulżyć niedoli rodziców i szukać fortuny w świecie. Najczęściej jednak w polskich realizacjach wątku postanowienie drwala i jego żony, by porzucić dzieci w lesie i nie musieć patrzeć na ich śmierć z głodu, zostaje zachowane, tyle że łagodzi je dodatkowa motywacja: nadzieja, że ktoś przygarnie chłopców lub, bardziej ogólnie, Opatrzność nie pozwoli im zginąć. O ile zatem w baśni Perraulta rodzice uważali, że los dzieci jest przesądzony – umrą tak czy inaczej – i chodziło tylko o to, by nie stało się to na oczach matki i ojca, o tyle w polskich adaptacjach porzucenie w lesie zostaje przedstawione jako desperacka próba uratowania synów.

Nieco rzadziej puryfikacji ulega epizod z ludożercą, który przez pomyłkę zabija własne córki zamiast Paluszka i jego braci. Ponownie jednak jest to zmiana znacznie drobniejsza, niż można by się tego spodziewać. Całkowite pominięcie tej sceny występuje tylko w tekście Krumłowskiego, a w dwóch innych adaptacjach – u Hertza i Gębarskiego – olbrzym zamierza wprawdzie poderżnąć gardła chłopcom, ale udaje im się uciec, kiedy on idzie po latarnię albo ostry nóż. Pozostali twórcy pozostawiają cały epizod, a nawet nie stronią od makabrycznych opisów:

> Mach! ciach! chlasnął mieczem żwawo, siedem główek legło krwawo. […] Zbój się zmęczył, ledwie dyszy, nic nie mówi, nic nie słyszy – wreszcie idzie do łóżeczek, by się najeść tych ciałeczek (Korotyńska 1919, 21).

> Ciach! ciach! nożem bez litości. Trysnął strumień purpurowy i, po ciemku nic nie widząc, zbój swym córkom obciął głowy (Oppman 1925, 31).

Częściowe złagodzenie sceny dokonuje się poprzez pominięcie reakcji żony ludożercy na śmierć córek. U Perraulta jej wstrząs i rozpacz potraktowane są z ironicznym dystansem, zarazem jednak nadają postaci cechy ludzkie, a nawet budzące sympatię, co stawia w niekorzystnym świetle Paluszka jako pośredniego winowajcę śmierci córek. Dla polskich twórców, w tym dla przekładającej baśń Bokserówny, sama groza była najwyraźniej do przyjęcia, pod warunkiem jednak, że nie prowadziła do zlekceważenia czy wyśmiania cierpienia matki. Dlatego też żona ludożercy przeważnie znika z fabuły w chwili, gdy kładzie chłopców spać, i czytelnik nigdy nie poznaje jej reakcji na późniejsze wydarzenia. Nawet od tej tendencji zdarzają się jednak wyjątki, w scenicznej wersji Korotyńskiej zarówno ludożerca, jak i jego żona bardzo żywiołowo lamentują nad zabitymi córkami.

Zaskakująco różne rozwiązania przyjmują twórcy w finale baśni. We wspomnianej sztuce Korotyńska rezygnuje nawet z kradzieży siedmiomilowych butów ludożercy; zamiast tego w ucieczce dzieciom pomagają wilga i krasnoludek (które na zakończenie wykonują taniec wespół z poziomką). Natomiast w anonimowej wersji wydanej przez Cytryna Paluszek wykorzystuje buty, by wezwać na pomoc ojca, po czym „mówi, żeby powiesić tego ludożercę, i zeszło się dużo ludzi i tak męczyli tego ludożercę, że go powiesili" (*Najnowszy bajarz polski* 1905, b.n.s.). Następnie bohater wyłudza od żony zmarłego majątek, rzekomo na okup. Amoralność bohatera i kolektywny wymiar sprawiedliwości to tylko dwa z wielu elementów, które zbliżają ten tekst – napisany bardzo prostym językiem i wyraźnie przeznaczony dla niewyrobionego czytelnika – do tradycji ludowej bajki ustnej. Równie bezwzględna, choć bardziej umowna i nieobciążająca bohatera kara spotyka antagonistę w wersjach Oppmana z 1916 i 1925 roku, a także w wersji Korotyńskiej z 1922 roku, w których „zbój" albo pęka ze złości, albo w szale rozbija głowę o ścianę.

Różne są też drogi, którymi bohater zdobywa bogactwo pozwalające zapewnić bezpieczny byt rodzinie. Podobnie jak Bokserówna, Korotyńska w wersji z 1922 roku całkowicie pomija tę kwestię, stwierdzając optymistycznie, że po powrocie dzieci ich ojcu nie brakowało pracy, nigdy więc nie groził im już głód. Wszystkie pozostałe realizacje zawierają jednak rozwiązania bardziej konwencjonalnie baśniowe. Wyłudzenie majątku od żony ludożercy – jedno z dwóch alternatywnych zakończeń zaproponowanych

przez Perraulta – występuje tylko we wspomnianym już wydawnictwie Cytryna, a w wersji bardzo zredukowanej w tekście Oppmana z 1916 roku, w którym bracia wspólnie kradną ze skarbca olbrzyma worek złota. O wiele bardziej popularne okazało się zakończenie drugie, w tekście francuskiego pisarza stanowiące metafikcjonalny żart i potencjalny komentarz społeczny – to mianowicie, w którym Paluszek wykorzystuje zdobyczne siedmiomilowe buty, by służyć jako goniec królowi (a także kobietom ślącym listy do kochanków, choć ten szczegół już nie przeniknął do adaptacji dla dzieci). Zakończenie to występuje tak często w polskich realizacjach wątku, że śmiało zasługuje na miano kanonicznego. Oprócz niego funkcjonował jeszcze jeden wariant, który spotkamy w adaptacji Mary, Oppmana z 1925 roku, Korotyńskiej z 1932 roku i anonimowym druku spod prasy Progresu. W tych wersjach złote korony, które zwykły nosić córki ludożercy, a które Paluszek zamienił na czapki swoich braci, by zwieść olbrzyma, zyskują dodatkową funkcję. Zamiast stanowić jednorazowy rekwizyt, powracają w zakończeniu i zapewniają rodzinie bogactwo. Baśń zostaje w ten sposób ulogiczniona i uzwięźlona.

Porównanie polskich adaptacji *Paluszka* dowodzi stosunkowo dużej tolerancji twórców na pojawiające się w tej baśni elementy grozy. O wiele istotniejsze okazało się umoralnienie, a nawet lekka heroizacja głównego bohatera, który np. w wersji Korotyńskiej z 1932 roku dowodzi skrajnego przywiązania do rodziny, mówiąc, że wolałby umrzeć razem z nią niż zdawać się na los szczęścia. Drugi imperatyw przyświecający twórcom stanowiło ocalenie obrazu rodziców – kochających i troszczących się o dzieci, nawet jeśli niedoskonałych. Usprawiedliwianie decyzji o porzuceniu synów oraz odmowa ukazania cierpienia matki w obojętnym lub humorystycznym świetle świadczyły o tym, jak silna była skłonność do idealizacji rodziców w polskiej kulturze i w docelowym systemie literatury dla dzieci.

5.3. Echa Leprince de Beaumont – wątek „Pięknej i Bestii"

W systemie francuskim popularność baśni Leprince de Beaumont gwałtownie spadła pod koniec XIX wieku – jedynym wyjątkiem była nadal chętnie wznawiana *La Belle et la Bête* (zob. rozdział 2, pkt 2.5). W polskim systemie literatury dla dzieci adaptacje *Pięknej i Bestii* stanowiły niemal jedyny oddźwięk baśniowej twórczości Leprince de Beaumont. Nazwisko samej

autorki było przy tym całkowicie nieznane, a realizacje wątku opierały się na bardzo różnych źródłach. *Piękna i Bestia* funkcjonowała zatem w systemie polskim na dokładnie takich samych zasadach jak baśnie Perraulta omówione w poprzednim podrozdziale. Jej pozycja była jednak nieco słabsza niż *Kopciuszka* czy *Kota w butach*, świadczy o tym zarówno mniejsza liczba adaptacji tego wątku, jak i nieustabilizowana konwencja nazewnicza. Wśród dziesięciu porównanych realizacji nie ma dwóch, które nosiłyby ten sam tytuł. Ani razu nie spotkamy też znanej obecnie *Pięknej i Bestii* – bohaterka często nosi bardziej infantylne imię Ślicznotki lub Pięknotki, a jej wybranek jest określany jako „potwór", „zwierzę" albo bardziej precyzyjnie „dzik" czy „niedźwiedź".

Tabela 10. Porównanie realizacji wątku „Pięknej i Bestii" z lat 1896–1945

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1909	Julian Horain, Władysław Bełza	*Historia o strasznym potworze*	zredagowana edycja książkowa tekstu drukowanego w odcinkach w „Towarzyszu Pilnych Dzieci" w 1881 r. (Lwów – Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze – E. Wende i S-ka)
1911	Wanda Bruner	*Ślicznotka i potwór*	zbiór *Świat czarów* (Łódź – Warszawa: L. Fiszer – H. Altenberg)
1918	Kazimiera Wołyńska	*Historia o Ślicznotce i Dziku*	seria „Moje Książeczki" (Warszawa: M. Arct); możliwe wznowienie pod tytułem *Książę dzik. Baśń* z atrybucją K. W. w 1925 r., seria „Małe Książeczki" (Warszawa: M. Borkowski)*
1919	Elwira Korotyńska	*Zaczarowany królewicz. Baśń fantastyczna*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy"; wznowienia w 1925, 1928, 1930, 1935 i 1939 r. (Warszawa: Księgarnia Nakładowa lub Nowe Wydawnictwo)
1923	Antoni Gawiński	*O dobrej córce*	zbiór *Bajki staroświeckie*; wznowienie w 1928 r. (Warszawa: M. Arct)
1924	Artur Oppman	*Róża z zaczarowanego ogrodu*	baśń sceniczna; zbiór *Cztery komedyjki*; wznowienie w 1934 r.; seria „Teatrzyk dla Dzieci i Młodzieży" (Warszawa: M. Arct)

Rok wydania	Autor	Tytuł baśni	Uwagi
1930	Janina Colonna-Walewska	*Przygoda Dobrutki z Niedźwiedziem*	seria „Księgozbiorek Dziecięcy" (Warszawa: Nowe Wydawnictwo)
1930	W. Orski	*Zaczarowany niedźwiedź*	seria „Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci"; wznowienia w 1932, 1934 i 1935 r. (Warszawa: Ahawu)
1932	Elwira Korotyńska	*Piękna i potwór*	seria „Skarbnica Milusińskich" (Warszawa: Księgarnia Popularna)
1934	brak danych	*Ślicznotka i zwierzę*	zbiór *Najnowszy bajarz. Zbiór najpiękniejszych bajek dla dzieci* (Warszawa: Rekord)

* Weryfikacja tej hipotezy nie była możliwa ze względu na brak dostępu do wydania z 1925 roku.

Nie do końca ustalony jest również kształt fabularny wątku, w adaptacjach występują bowiem najrozmaitsze warianty. Niektóre z nich zapożyczają motywy z grimmowskiego *Kopciuszka* i pokrewnych baśni, wprowadzając macochę i siostry przyrodnie zamiast rodzonych. Tak właśnie jest w wersji Bruner i w tekście Korotyńskiej z 1919 roku. W tym drugim przypadku nawet prośba Pięknej o różę zyskuje „kopciuszkową" motywację: dziewczyna nie pragnie kwiatu dla własnej przyjemności, ale po to, by zasadzić go na grobie matki.

Bardzo rzadko, bo tylko w dwóch przypadkach (w realizacji Wołyńskiej i w wersji Korotyńskiej z 1932 roku) występuje charakterystyczny dla baśni francuskiej początek, w którym ojciec bohaterki traci cały majątek i rodzina jest zmuszona przenieść się na wieś. Wraz z pominięciem tego epizodu utracona zostaje okazja, by w osobie Pięknej wywyższyć cnoty niezłomności i pracowitości, a potępić lenistwo, próżność i małostkowość sióstr bohaterki.

Siostry w ogóle odgrywają zwykle znacznie mniejszą rolę w polskich realizacjach niż w baśni Leprince de Beaumont: nie służą ani jako kontrast dla przymiotów bohaterki, ani jako antagonistki, które powstrzymują Piękną przed spełnieniem obietnicy i powrotem do zamku Bestii; w żadnej z porównanych wersji nie zostają w finale ukarane. Nawet w tych adaptacjach, które wprowadzają motyw sióstr przyrodnich, początkowa opozycja między dziewczętami właściwie nie zostaje rozwinięta. W tekście Korotyńskiej z 1919 roku siostry wprawdzie celowo zatrzymują Piękną w domu, ale robią to dlatego, że same na tym korzystają, ponieważ czary Bestii pozwalają jej spełniać ich

życzenia. Jest to motywacja interesowna i mało chwalebna, daleko jej jednak do diabolicznego planu sióstr w baśni Leprince de Beaumont, w której liczyły one na to, że długa nieobecność Pięknej wzbudzi wściekłość Bestii i narazi dziewczynę na śmierć. Wskutek tego *Piękna i Bestia* w polskiej recepcji staje się baśnią opartą wyłącznie na konflikcie wewnętrznym i konieczności wyboru, jakiego Piękna musi dokonać między przywiązaniem do rodziny i światowych rozrywek a przysięgą złożoną potworowi. Jedynie adaptacja Wołyńskiej poświęca więcej miejsca rozgrywkom między dziewczętami, lecz tylko po to, by zapewnić im pokojowe rozwiązanie. Początkowo starsze siostry nie chcą puścić Ślicznotki z domu, żeby nie utracić pilnej pracownicy, i chowają nawet magiczny pierścień, który umożliwiłby jej powrót do potwora; widząc jednak jej determinację, by dotrzymać obietnicy, średnia z sióstr oddaje pierścień i prosi Ślicznotkę o wybaczenie.

W polskich adaptacjach negatywne uczucia ulegają zatem znaczącej redukcji, a akcent zostaje przeniesiony na relację między Piękną a Bestią. W sposobie jej przedstawienia dostrzec można dwie tendencje, reprezentowane przez niemal równą liczbę tekstów. Pierwsza z nich koncentruje się na wątku miłości erotycznej, a przemiana potwora w pięknego młodzieńca dokonuje się dzięki pocałunkowi (choćby tylko w czoło) albo wyznaniu przez dziewczynę gorącego uczucia, koniecznie związanego z wolą zawarcia małżeństwa. Tendencję tę reprezentuje zaskakująco romansowa adaptacja Horaina i Bełzy (zob. rozdział 4), baśń sceniczna Oppmana (w której Bestia jest nadzwyczaj skora do pocałunków), wersja Korotyńskiej z 1932 roku oraz anonimowa adaptacja z 1934 roku, tłumaczona zapewne z angielskiego[318].

W pozostałych tekstach, realizujących drugą ze wskazanych tendencji, pierwiastek erotyczny zostaje natomiast zredukowany. Bohaterka darzy potwora litością lub co najwyżej sympatią. W sposób najbardziej radykalny widać to u Colonny-Walewskiej i u Orskiego, którzy zresztą w dużym stopniu modyfikują fabułę baśni, czerpiąc z innych tradycyjnych wątków. U obojga róża zostaje zastąpiona inną rośliną: egzotyczną mimozą (u Colonny-Walewskiej) lub swojskimi orzechami (u Orskiego). W obu wersjach potworem jest mieszkający w lesie niedźwiedź, który od kupca żąda pierwszej istoty, jaka wyjdzie mu na spotkanie. W żadnej z nich nie dochodzi do rozstania, po którym bohaterka decyduje się powrócić do łagodnego potwora; zarówno u Colonny-Walewskiej, jak i u Orskiego dziewczyna zostaje

[318] Wskazywałyby na to tytuły innych tekstów w tym samym zbiorze, np. *Dzieciątko Rowland*, *Przygoda Cherry*, *Rozsądna Kate*.

poddana tylko jednej próbie: musi spełnić obietnicę daną przez ojca. Zdjęcie czaru z Bestii dokonuje się niemal natychmiast, a o miłości nie ma słowa: Dobrutka Colonny-Walewskiej jak wzorowa gospodyni szyje dla niedźwiedzia koszulę, która przywraca mu ludzką postać, bohaterka Orskiego musi zaś tylko przejść przez dwanaście pokojów w zaklętym zamku. W takim schemacie fabularnym domyślać się można wpływów ludowych bajek magicznych.

Tak duża zbieżność dwóch tekstów, wyraźnie odmiennych od wszystkich pozostałych realizacji wątku, które ukazały się niemal równocześnie w obiegu brukowym, może budzić zastanowienie. Wersje Colonny-Walewskiej i Orskiego różnią się jednak znacząco, jeśli chodzi o scenerię. Orski, jako wierszokleta dążący w swoich utworach do jak najzwięźlejszego przedstawienia historii, poświęca scenografii zaledwie kilka ogólnikowych słów, i to tylko tam, gdzie wymaga tego akcja: oszczędnie opisuje więc zaklęty leśny zamek niedźwiedzia, gdzie są „przeróżne gady – straszne żmije i owady" (Orski 1930b, 13).

Przygoda Dobrutki Colonny-Walewskiej co prawda również ukazała się jako tania broszura, jednak „Księgozbiorek Dziecięcy" wydawany przez Nowe Wydawnictwo miał nieco większe, żeby nie rzec wygórowane, ambicje literackie. Podobnie jak *Sinobrody* Korotyńskiej z tej samej serii, *Przygoda Dobrutki* rozpoczyna się rozwlekłym przedstawieniem sytuacji początkowej, włącznie z prezentacją wszystkich trzech córek kupca i ich guwernantki Prudencji Godnickiej, byłej krawcowej księżny Arabelli Grymaśnickiej. Z *Sinobrodym* łączy książeczkę również umieszczenie akcji w scenografii pseudoorientalnej, mimo że imiona postaci wzięte są raczej z rzeczywistości europejskiego romansu: kupiec Ewaryst, ojciec Nasturcji, Gracji i Dobrutki, udaje się z karawaną wielbłądów do Bagdadu, a niedźwiedź, któremu musi oddać córkę, nosi turecki fez. Dosyć nieoczekiwanie pojawia się tu także motyw, którego korzenie wydają się sięgać baśni Gabrielle-Suzanne de Villeneuve z 1740 roku[319]: Dobrutka śni o uwięzionym młodzieńcu, który błaga ją o wybawienie.

Kosmetycznej i w gruncie rzeczy absurdalnej orientalizacji baśni przez Colonnę-Walewską trudno przypisać jakiś zamysł literacki. Inaczej jest z radykalną polonizacją wątku, której niezależnie od siebie dokonali Bełza i Horain oraz Gawiński. Wydając w formie książkowej długie opowiadanie, które ukazało się prawie trzydzieści lat wcześniej w czasopiśmie „Towarzysz Pilnych Dzieci", Bełza zdawał sobie do pewnego stopnia

[319] Zob. pkt 5.4.

sprawę z korzeni wątku „Pięknej i Bestii", w przedmowie pisze bowiem, że *Historia o strasznym potworze* osnuta jest na „wątku popularnej bajki francuskiej, noszącej w oryginale tytuł: «*La belle et la bête*»" (Horain, Bełza 1909, 5). Nie wspomina jednak o tym, że wydaną przez niego baśń należałoby nazwać raczej adaptacją *Strasznego potwora* Zmorskiego, tyle że znacznie amplifikowaną oraz inkrustowaną wtrętami patriotycznymi i dewocyjnymi[320]. Nie był to zresztą jedyny XX-wieczny pogłos baśni Zmorskiego: prawdopodobnie to właśnie z niej (albo z adaptacji Horaina i Bełzy) zapożyczyli do własnych tekstów motyw katastrofy okrętu i tajemniczej wyspy Bruner i Oppman.

Ponieważ ojcem bohaterki w baśni Horaina i Bełzy jest kupiec-patriota z Połągi, tekst wychwala polskie tradycje nie tylko religijne, ale też handlowe. Tymczasem Gawiński, zgodnie z parokrotnie już wykazaną tendencją obecną w całym zbiorze *Bajki staroświeckie*, wpisuje *Piękną i Bestię* w kontekst staropolsko-szlachecki. Ojciec bohaterki na ilustracji paraduje więc w kontuszu i żupanie, a samo zakończenie baśni przekształca ją nieoczekiwanie w legendę herbową. Po zdjęciu zaklęcia młodzieniec dostaje od króla nowy znak: „na złotej tarczy […] misia czarnego i pannę na nim jadącą, a w górze klejnotu […] obraz – jak Niedźwiedź różę czerwoną wącha po ludzku" (Gawiński 1923/1990, 113). Takie baśniowe motywy jak zwierzę, dziewczyna i kwiat zostają zatem zinterpretowane jako elementy herbu Rawicz, którym pieczętował się m.in. ród Gawińskich.

Duże zróżnicowanie porównanych realizacji *Pięknej i Bestii* dowodzi słabego zakorzenienia, ale i dosyć dużej żywotności tego wątku w polskim systemie literackim. Pozostawał on pod silnym wpływem baśni Zmorskiego, a prawdopodobnie także bajek ludowych, w niektórych realizacjach zaś z zaskakującą łatwością wchłaniał motywy patriotyczne, przypominając pod tym względem *Kopciuszka*. O ile jednak w *Kopciuszku* rodzimi twórcy dawali często upust łzawemu sentymentalizmowi, amplifikując niedole bohaterki i demonizując złe siostry, o tyle w realizacjach *Pięknej i Bestii* mieli raczej skłonność do redukowania konfliktów, co w połączeniu z ostrożnym podejściem do erotyki sprawiło, że jest to chyba najmniej nacechowany emocjonalnie i najpogodniejszy spośród francuskich wątków, które przeniknęły do systemu polskiego.

[320] Zob. rozdział 3.

5.4. Pośrednia adaptacja baśni Perraulta, d'Aulnoy i Leprince de Beaumont. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci* Janiny Colonny-Walewskiej jako owoc wielostopniowego transferu

Kariera Janiny Colonny-Walewskiej (?–1960), wspomnianej już jako jedna z adaptatorek wątku „Pięknej i Bestii", była podobna do losów Haliny Bokserówny i Elwiry Korotyńskiej. Podobnie jak one, Colonna-Walewska była aktywną w latach dwudziestych i trzydziestych tłumaczką oraz adaptatorką literatury popularnej i literatury dla dzieci. Przekładała i opracowywała teksty autorów anglojęzycznych (Walter Scott, James Fenimore Cooper, Edgar Rice Burroughs, Frances Hodgson Burnett), a także pisała powiastki i pogadanki przyrodnicze dla dzieci oraz adaptowała baśnie orientalne i baśnie Andersena (z pewnością opierając się przy tym na wcześniejszych opracowaniach, a nie na źródłowym tekście duńskim).

Szczególnym przypadkiem w jej twórczości skierowanej do młodych czytelników były *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*[321], które ukazały się trzykrotnie nakładem różnych – a przynajmniej noszących różne nazwy – wydawców: w 1924 roku był to Argus, w 1929 Księgarnia Nakładowa, w 1935 zaś Nowe Wydawnictwo. Słaba jakość papieru, niekonsekwentnie zastosowana czcionka, nieporadna i arbitralna interpunkcja, sporadyczne błędy składu oraz niepasujące do treści ilustracje (zapożyczone niewątpliwie z jakiegoś wydania baśni grimmowskich) świadczą o niskiej staranności przygotowania wszystkich trzech wydań, przeznaczonych raczej dla mało wyrobionego i niewymagającego czytelnika. Sam tekst Colonny-Walewskiej zasługuje na uwagę przede wszystkim dlatego, że z dwunastu utworów zawartych w zbiorze ponad połowa to adaptacje wątków baśni francuskich: Perraulta, Leprince de Beaumont oraz d'Aulnoy. Twórczość tej ostatniej przeniknęła w ten sposób do literatury polskiej po raz pierwszy od ponad stu lat, a do polskiej literatury dla dzieci w ogóle po raz pierwszy – znowu jednak bez nazwiska autorki[322]. Co więcej, adaptacja „Pięknej i Bestii" w *Baśniach i powiastkach dla pilnych dzieci* wykazuje liczne podobieństwa

[321] Książki nie należy mylić z *Baśniami i powiastkami dla grzecznych dzieci* z 1927 roku (wznowienia w 1936 i 1938), które zawierają oryginalne utwory Colonny-Walewskiej.

[322] Dopiero niedługo przedtem dostrzeżono zależność *Fabuły o Książęciu Adolfie* Drużbackiej od tekstu d'Aulnoy (Borowy 1920).

z pierwszą realizacją tego wątku z 1740 roku autorstwa Gabrielle-Suzanne de Villeneuve.

Nie znaczy to bynajmniej, że Colonna-Walewska opierała się bezpośrednio na utworach francuskich. Źródłem dla niemal wszystkich tekstów w jej przekładzie była najprawdopodobniej *The Blue Fairy Book*, pierwszy tom z serii „kolorowych książek z baśniami", które redagował słynny folklorysta Andrew Lang. Zdobyły one niemałą popularność w Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku i doczekały się wielu wznowień.

The Blue Fairy Book i jej różnobarwne następczynie stanowiły przedsięwzięcie popularyzatorskie, skierowane jednoznacznie do dziecięcego czytelnika, o czym Lang mówi już w pierwszym zdaniu przedmowy, kładąc przy tym nacisk na dawną, wielopokoleniową tradycję baśni (Lang 1889). Jednocześnie zawsze mniej lub bardziej skrupulatnie informuje w perytekście o źródle, z którego zaczerpnięto każdy z utworów. Chociaż seria kojarzona była przede wszystkim z nazwiskiem Langa, on sam nie był autorem publikowanych w niej tekstów. Gromadził jedynie wcześniejsze przekłady i opracowania (w tym również druki jarmarczne – *chapbooks*) oraz współpracował z wieloma tłumaczkami i adaptatorkami, których nazwiska odnotowywał w przedmowach.

W *The Blue Fairy Book* znajdują się baśnie Perraulta „przedrukowane ze starej angielskiej wersji z XVIII wieku" (Lang 1889), tzn. z przekładu Roberta Sambera, wydanego po raz pierwszy w 1724 roku; wydawca pomija jednak wierszowane morały przetłumaczone przez Sambera. Zbiór zawiera również adaptowane przez Minnie Wright baśnie d'Aulnoy, Leprince de Beaumont i de Villeneuve, zaczerpnięte z XVIII-wiecznej antologii *Le Cabinet des fées*.

Na tych właśnie angielskich adaptacjach Wright oparła swój przekład Colonna-Walewska (zob. tabela 11). *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci* stanowią zatem owoc wielostopniowego transferu, a zawarte w nich adaptacje francuskich baśni literackich trafiły do systemu polskiego za pośrednictwem angielskiej literatury dla dzieci z epoki wiktoriańsko-edwardiańskiej. O ile jednak *The Blue Fairy Book* była staranną, opatrzoną informacyjnym perytekstem publikacją dla średnich i wyższych warstw mieszczańskich, o tyle zbiór Colonny-Walewskiej zajmował w systemie polskim pozycję mniej prestiżową i bardziej peryferyjną.

Tabela 11. Źródła utworów w zbiorze *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*

Lp.	***Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*, oprac. J. Colonna-Walewska**	***The Blue Fairy Book*, red. A. Lang**	**Źródło podane w *The Blue Fairy Book***	**Źródłowa baśń francuska**
1	*Książę Czubatek*	brak	brak	*Riquet à la houppe*, Ch. Perrault
2	*Cudowny pierścień*	*The Bronze Ring*, Miss M. Wright	*Traditions Populaires de l'Asie Mineure*, Carnoy et Nicolaides	nie dotyczy
3	*Królewicz Lolo i królewna Milutka*	*Prince Hyacinth and the Dear Little Princess*, Miss M. Wright	*Le Prince Desir et la Princesse Mignonne*, Madame Leprince de Beaumont	[*Le Prince Désir*], J.-M. Leprince de Beaumont
4	*Dlaczego morze jest słone*	*Why the Sea is Salt*, Mrs Alfred Hunt	Asbjørnsen and Moe	nie dotyczy
5	*Książę Pieszczotek*	*Prince Darling*, Miss M. Wright	*Le Cabinet des fées*	*Le Prince Chéri*, J.-M. Leprince de Beaumont
6	*Szczęsna i doniczka z gwoździkami*	*Felicia and the Pot of Pinks*, Miss M. Wright	*Fortunée* par Madame la Comtesse d'Aulnoy	*Fortunée*, M.-C. d'Aulnoy
7	*Dzieje Pięknotki Złotowłosej*	*The Story of Pretty Goldilocks*, Miss M. Wright	Madame d'Aulnoy	*La Belle aux cheveux d'or*, M.-C. d'Aulnoy
8	*Lilia Wodna i złota przędza*	*The Water-lily. The Gold-spinners*, Mrs Alfred Hunt	Asbjørnsen and Moe	nie dotyczy
9	*Perły i ropuchy*	*Toads and Diamonds*, R. Samber*	Charles Perrault	*Les Fées*, Ch. Perrault
10	*Mądra główka*	*The Master Maid*, Mrs Alfred Hunt	Asbjørnsen and Moe	nie dotyczy
11	*Pięknolica i potwór*	*Beauty and the Beast*, Miss M. Wright	*La Belle et la Bête.* Par Madame de Villeneuve	*La Belle et la Bête*, G.-S. de Villeneuve; *La Belle et la Bête*, J.-M. Leprince de Beaumont
12	*Dzieje Ryszarda Whittingtona*	*The History of Whittington*, Mr. Gomme and Mr. Wheatley	chapbook	nie dotyczy

* W pierwotnym wydaniu przekładu Sambera baśń nosiła bliższy źródłowemu tytuł *The Fairy*.

Nierozwiązaną na razie zagadką pozostaje *Książę Czubatek*, będący niewątpliwie adaptacją *Riquet à la houppe* Perraulta, którego jednak Lang nie zamieścił w żadnej ze swoich „kolorowych książek". Mogłoby to oznaczać, że Colonna-Walewska przełożyła tę baśń z oryginału albo też korzystała z innego, niezidentyfikowanego na razie zbioru, w którym oprócz tekstów z *The Blue Fairy Book* znalazła się również jakaś wersja *Riquet à la houppe*.

Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że *The Blue Fairy Book* zawierała znacznie więcej tekstów (trzydzieści siedem), w tym tłumaczone przez Sambera najsłynniejsze baśnie Perraulta o Czerwonym Kapturku, śpiącej królewnie, Kopciuszku, kocie w butach, Paluszku i Sinobrodym. Żadna z nich nie znalazła się w *Baśniach i powiastkach*. Zbiór wydaje się celowo skomponowany w taki sposób, by zawierać mniej znane wątki, choć nie sposób stwierdzić, kto wyboru tego dokonał: wydawca, sama Colonna-Walewska czy też autor hipotetycznego wykorzystanego przez nią zbioru, opartego w części na antologii Langa.

Strategia przekładowa Colonny-Walewskiej waha się od tłumaczenia słowo po słowie do bardzo swobodnej adaptacji. Nieraz obie te skrajności przeplatają się w jednym utworze. Na ogół jednak teksty docelowe są skreślone jeszcze grubszą i bardziej jednoznaczną kreską niż pierwowzory z *The Blue Fairy Book*, które już przecież zostały zredukowane i uproszczone w porównaniu z oryginalnymi baśniami francuskimi (dotyczy to w szczególności adaptacji baśni d'Aulnoy i de Villeneuve przez Minnie Wright). U Colonny-Walewskiej dialogi topnieją jeszcze bardziej, akcja przyspiesza, bohaterowie (zwłaszcza zaś bohaterki) pięknieją i łagodnieją, a ich przeciwnicy stają się bardziej odrażający.

Przypadkiem szczególnie ciekawym, bo poddanym dodatkowo silnej adaptacji kulturowej, są *Perły i Ropuchy*, realizujące wątek Perraultowskich *Wróżek*. Baśń zostaje przez Colonnę-Walewską dopasowana do schematu bardziej popularnego *Kopciuszka*. Zamiast wdowy, która hołubi jedną córkę, a drugą pomiata, w polskim tekście mamy macochę, która prześladuje pasierbicę, bo w imieniu własnym i córki zazdrości jej urody i ludzkiej życzliwości. Co więcej, postaci zyskują imiona typowo polskie i kojarzone ze środowiskiem wiejskim: bohaterka nazywa się Marysia, a jej zła siostra przyrodnia – Frania.

Charakterystyka Marysi także zbliża ją do rodzimych realizacji *Kopciuszka*. Podczas gdy w przekładzie Sambera pojawia się zwięzła wzmianka o „courtesy and sweetness of temper" (Perrault 1697/1889a, 274) („douceur et honnêteté" [Perrault 1697/2005j, 219]), Colonna-Walewska kładzie nacisk

na pogodę ducha i wytrwałość bohaterki, przypisując im motywację religijną: „Dziewczę jednak nie uskarżało się wcale na los okrutny, znosiło wszystko chętnie dla miłości Bożej; często wesoła piosenka jej rozbrzmiewała w domu i z miłym uśmiechem przyjmowała najuciążliwsze do wykonania rozkazy" (Colonna-Walewska 1924/1929, 114). Dziewczyna musi się zmagać z niemałymi przeciwnościami i przykrościami: podczas gdy bohaterka Perraulta i Sambera jedynie pracuje fizycznie i je w kuchni, Marysia musi znosić „uderzenia i obelgi", żywić się „tylko chlebem i wodą", „wypełniać najnieprzyjemniejsze posługi", a na domiar złego z winy macochy-„jędzy" nie może chodzić do szkoły (Colonna-Walewska 1924/1929, 114). Frania natomiast jest konsekwentnie określana jako „szpetna", mimo że w tekście źródłowym nie ma w ogóle mowy o jej wyglądzie, a tylko o odpychającej osobowości.

Polaryzacji ulegają również reakcje wróżki na działania obu dziewcząt. Marysia zostaje potraktowana z infantylizującą tkliwością, której zapowiedź znajdziemy wprawdzie już w przekładzie Sambera, próżno jej jednak szukać w prostej wypowiedzi wróżki w tekście Perraulta:

Przykład [59]
[Perrault 1697/2005j, 219] Vous êtes si belle, si bonne et si honnête, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don […][323].
[Perrault 1697/1889, 274] You are so very pretty, my dear, so good and so mannerly, that I cannot help giving you a gift[324].
[Colonna-Walewska 1924/1929, 114] Jesteś tak ładniutką, a co najważniejsza, takie masz dobre serduszko, że w nagrodę za to obdarzę cię hojnie […].

Oprócz zdrobnień i spieszczeń, które mnożą się w ustach polskiej wróżki, należy zwrócić uwagę na przesunięcie, które dokonuje się na płaszczyźnie etycznej. Tekst francuski kładzie nacisk na wygląd zewnętrzny oraz zachowanie bohaterki, wyrażone przez silnie nacechowany kulturowo przymiotnik *honnête*. Współgra to z Perraultowskimi morałami, które zawsze umieszczają jednostkę w kontekście społecznym i towarzyskim. Aspekt ten zostaje nieco spłycony w przekładzie Sambera, który wprowadza lekko infantylizujące „my dear", jednak prawdziwa rewolucja dokonuje się u Colonny-Walewskiej, która przenosi akcent z kompetencji społecznych bohaterki na jej dyspozycję duchową („dobre serduszko").

[323] „Jesteś tak piękna, tak dobra i tak uprzejma, że nie mogę się powstrzymać, by cię nie obdarować".

[324] „Jesteś taka ładna, moja droga, tak dobra i tak uprzejma, że nie mogę się powstrzymać, by cię nie obdarować".

O ile Marysia ulega idealizacji i infantylizacji, o tyle Frania zostaje poddana brutalizacji. Colonna-Walewska opuszcza wprawdzie dialog, w którym dziewczyna stawia opór matce i odmawia pójścia do źródła, ale za to amplifikuje opis jej spotkania z wróżką. Porównując trzy teksty, można zaobserwować kolejne przesunięcia znaczeniowe:

Przykład [60]
[Perrault 1697/2005j, 220] « Est-ce que je suis ici venue, lui dit cette brutale orgueilleuse, pour vous donner à boire ! Justement j'ai apporté un flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame ! J'en suis d'avis, buvez à même si vous voulez. – Vous n'êtes guère honnête, reprit la fée sans se mettre en colère. Et bien ! puisque vous êtes si peu obligeante, je vous donne pour don qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou un serpent, ou un crapaud. »[325]
[Perrault 1697/1889, 276] „Am I come hither," said the proud, saucy one, „to serve you with water, pray? I suppose the silver tankard was brought purely for your ladyship, was it? However, you may drink out of it, if you have a fancy."
„You are not over and above mannerly," answered the Fairy, without putting herself in a passion. „Well, then, since you have so little breeding, are so disobliging, I give you for a gift that at every word you speak there shall come out of your mouth a snake or a toad[326].
[Colonna-Walewska 1924/1929, 115] – Widzieliście ją! Jaśnie Pani myśli że dla niej przyniosłam ów flakon, zawołała opryskliwie dziewczyna. – Zresztą jeżeli Pani chce, może się napić wody, rzekła podając jej flakon tak nieuważnie, że oblała strojną jej szatę. Wróżka wówczas, rozgniewana zuchwalstwem dziewczyny, tak do niej przemówiła.
– Nie grzeszysz wcale zbytnią ogładą, zuchwała dziewucho, za karę z ust twoich, za każdym wymówionym wyrazem wyskakiwać będą żmije i ropuchy, ruszaj mi do domu natychmiast!

W przekładzie Sambera dochodzi do zmiany znaczenia wynikającej prawdopodobnie z niewłaściwego zrozumienia tekstu źródłowego: u Perraulta

[325] „– Czyżbym po to tu przyszła – odparła dumna dziewucha – żeby dawać pani pić! Akurat po to przyniosłam srebrny flakon, żeby jaśnie panią napoić! Jeśli o mnie chodzi, możesz sobie pani pić wprost ze źródła, jak pani chce.
– Nie jesteś pani bynajmniej uprzejma – odparła wróżka, nie wpadając w gniew. – Cóż! Skoro taka jesteś pani nieżyczliwa, udzielam ci takiego daru, że przy każdym wypowiedzianym słowie z ust wypadnie ci wąż albo ropucha".

[326] „– Czyżbym po to tu przyszła – odparła dumna i bezczelna dziewczyna – żeby podawać pani wodę? Domyślam się, że ten srebrny dzbanek przyniesiono tu specjalnie dla jaśnie pani, tak? Możesz się jednak pani z niego napić, jeśli masz taką ochotę.
– Nie grzeszysz pani zbytkiem uprzejmości – odparła wróżka, nie wpadając w gniew. – Cóż, skoro tak brakuje ci wychowania i jesteś pani tak nieżyczliwa, udzielam ci takiego daru, że przy każdym wypowiedzianym słowie wypadnie ci z ust wąż albo ropucha".

dziewczyna mówi wróżce, by napiła się wprost ze źródła, natomiast w angielskim tłumaczeniu ostatecznie podaje jej dzbanek, choć robi to niechętnie. Element ten zostaje powielony przez Colonnę-Walewską, która podkreśla jeszcze opryskliwość Frani zarówno poprzez wyjątkowo grubiańskie słownictwo, jak i nieuważne zamoczenie sukni wróżki. Ta ostatnia reaguje bardzo gwałtownie, odwrotnie niż u Perraulta i Sambera, gdzie nie pozwala, by opanowały ją emocje. Chłodny wyrok zostaje przez Colonnę-Walewską zastąpiony emocjonalną klątwą, a jako puenta pojawia się rozkaz „ruszaj mi do domu natychmiast", który stawia dziewczynę w pozycji nieposłusznego dziecka.

Istotne modyfikacje, które dostosowują fabułę do konwencji baśni dla dzieci, wprowadza Colonna-Walewska w zakończeniu *Pereł i Ropuch*. Całkowicie usuwa ambiwalencję motywacji królewicza, który zakochuje się w bohaterce i postanawia ją poślubić ze względu na jej dar. W tekście Perraulta i w przekładzie Sambera nie jest do końca jasne, czy chodzi o obycie i uprzejmość, czy o klejnoty sypiące się z jej ust przy każdym słowie. Wersja Colonny-Walewskiej nie pozostawia wątpliwości co do intencji księcia, ujętego nie tyle perłami padającymi z ust (a raczej „usteczek") Marysi, co raczej jej „prostotą i niewinnością". Potraktowana humorystycznie motywacja monetarna zostaje natomiast przypisana jego ojcu.

Dodatkowo Colonna-Walewska całkowicie zmienia epilog baśni: antagonistka nie ginie w lesie, odtrącona przez społeczeństwo, lecz zostaje razem z matką otoczona opieką przez Marysię i pod wpływem wdzięczności zmienia się na lepsze, tak że wróżka zdejmuje z niej zaklęcie. *Happy end* totalny, z którego usunięta została jakakolwiek sugestia nieodwracalnych konsekwencji nagannych postaw, jeszcze bardziej wywyższa cnoty głównej bohaterki, ponieważ „dobre i szlachetne serce Marysi" (Colonna-Walewska 1924/1929, 117) nie tylko zapewnia dobrobyt jej samej, ale także promieniuje zbawczym wpływem na otoczenie. Dydaktyzm baśni nie został więc zredukowany, tylko w mniejszym stopniu opiera się na kontraście i asymetrii losów dziewcząt, a w większym skierowany jest na pochwałę pożądanych zachowań i dyspozycji duchowych.

Podobnym przekształceniom poddane zostaje zakończenie *Księcia Czubatka*, z którego Colonna-Walewska usuwa pierwotną dwuznaczność: czy tytułowy bohater rzeczywiście przemienił się w przystojnego młodzieńca, czy też pod wpływem uczucia zmienił się tylko sposób, w jaki postrzega go księżniczka? Ta humorystyczna ambiwalencja, która wraz z wierszowanymi morałami odwołuje się do pozabaśniowej rzeczywistości

empirycznej, nie pojawia się w ogóle w wygładzonej wersji polskiej, przykrojonej do schematu baśni dla dzieci. Co prawda w tym przypadku nie można mieć pewności, na jakim dokładnie tekście źródłowym opierała się Colonna-Walewska, ale zastąpienie dowcipnych wątpliwości narratora konwencjonalnym „hucznym weselem" nie kłóciłoby się w żaden sposób z decyzjami, które adaptatorka podejmuje w innych miejscach w zbiorze.

Jako ostatni przykład zmodyfikowanego zakończenia przywołajmy finał *Dziejów Pięknotki Złotowłosej*, opartych na *La Belle aux cheveux d'or*, zaadaptowanej na angielski przez Minnie Wright. Na kolejnych etapach transferu doszło do sukcesywnych przesunięć znaczeniowych, których efektem była postępująca puryfikacja treści baśni. W pierwotnym tekście d'Aulnoy niesympatyczny król postanawia użyć czarodziejskiej wody, aby wypięknieć i w ten sposób zdobyć uznanie tytułowej bohaterki. Nie wie jednak, że służąca niechcący zbiła cudowny flakonik, a żeby ukryć swoją winę, zastąpiła go podobnym, wykradzionym z gabinetu króla; zawierał on truciznę, używaną do egzekucji wysoko postawionych osób. W ten sposób król ginie, a bohaterka może wziąć za męża Avenanta, głównego bohatera baśni. Wright nieznacznie łagodzi treść: podczas gdy w tekście źródłowym król po użyciu trującej wody „zasnął i umarł" (Aulnoy 1697/2004, 186), w angielskiej adaptacji o śmierci nie ma mowy – władca „zasnął i nikt go nie mógł obudzić" (Wright 1889b, 205). Opierając się na jej tekście, Colonna-Walewska dokonuje znacznie bardziej zdecydowanej puryfikacji. Trująca woda nie jest już zwyczajowym narzędziem egzekucji, które w baśniowym świecie mogłoby stanowić dosyć ponury akcent, lecz po prostu pochodzi ze studni obdarzonej „osobliwą własnością" (Colonna-Walewska 1924/1929, 98) i, podobnie jak u Wright, nie wywołuje śmierci, tylko wieczny sen.

Polska adaptatorka wprowadza też drobną, lecz znaczącą zmianę w ostatniej wypowiedzi bohaterki, skierowanej do uwolnionego z więzienia wybranka:

Przykład [61]
[Aulnoy 1697/2004, 187] Venez, aimable Avenant: je vous fais roi et vous prends pour mon époux[327].
[Wright 1889b, 205] Come, faithful Charming, I make you king, and will take you for my husband[328].
[Colonna-Walewska 1924/1929, 99] Pójdź o wierny mój Uroczy, mianuję cię królem i oddaję ci moją rękę.

[327] „Chodź, miły Ujmujący: mianuję cię królem i biorę cię sobie za męża".
[328] „Chodź, wierny Czarujący: mianuję cię królem i biorę cię sobie za męża".

Podczas gdy w adaptacji Wright, zgodnej w tym miejscu z pierwotnym tekstem d'Aulnoy, bohaterka zaznaczała swoją niezależność i sprawczość, „biorąc sobie" męża, sformułowanie użyte w wersji polskiej („oddaję ci moją rękę") sugeruje raczej bierność i poddanie.

Nie jest to jedyna postać kobieca, która w adaptacji Colonny-Walewskiej przedstawiona jest o wiele bardziej stereotypowo i konwencjonalnie niż w baśniach francuskich, a nawet w ich wiktoriańsko-edwardiańskich adaptacjach angielskich. Już wspomniana została wyidealizowana Marysia, której ciało („usteczka", „serduszko", „ładniutka") ulega w tekście polskim miniaturyzacji, a tym samym infantylizacji. „Serduszko" ma także bohaterka *Szczęsnej i doniczki z gwoździkami*, a królewny w *Księciu Czubatku*, *Księciu Pieszczotku* oraz *Królewiczu Lolu i królewnie Milutkiej* dysponują zawsze „rączkami", o które proszą ich wielbiciele. Wyjątkowo dziecinny i przesłodzony jest opis Pięknotki Złotowłosej, który zasługuje na szczególną uwagę ze względu na to, że w źródłowym tekście d'Aulnoy również zastosowana została infantylizacja, osiągnięta jednak innymi środkami i użyta w innym celu:

Przykład [62]
[Aulnoy 1697/2004, 175] Il y avait une fois la fille d'un roi, qui était si belle qu'il n'y avait rien de si beau dans le monde, et à cause qu'elle était si belle, on la nommait la Belle aux Cheveux d'Or ; car ses cheveux étaient plus fins que de l'or, et blonds par merveille, tout frisés, qui lui tombaient jusque sur les pieds […][329].
[Wright 1889b, 193] Once upon a time there was a princess who was the prettiest creature in the world. And because she was so beautiful, and because her hair was like the finest gold, and waved and rippled nearly to the ground, she was called Pretty Goldilocks[330].
[Colonna-Walewska 1924/1929, 81] Była sobie pewnego razu niezwykłej urody księżniczka. Oczy miała jak dwie niezabudki, nosek cienki, usteczka barwy korali, na drobnej twarzyczce zakwitały świeże rumieńce. Ale to co miała najpiękniejszego, to włosy, które w złocistych kędziorach opadały na jej ramiona. Od tych włosów przezwaną została Pięknotką Złotowłosą.

Infantylizacja stylu d'Aulnoy wynika przede wszystkim z celowego ubóstwa słownictwa i powtórzeń, a także specyficznego, „zachłystującego się"

[329] „Była sobie raz królewska córka, która była tak piękna, że nie ma na świecie nic równie pięknego, a dlatego, że była taka piękna, nazywano ją Piękną o Złotych Włosach; jej włosy były bowiem delikatniejsze od złota i cudownie jasne, całe w lokach, i opadały jej aż do stóp […]".

[330] „Była sobie raz księżniczka, która była najśliczniejszym stworzeniem na świecie. I dlatego, że była taka piękna, a jej włosy były jak szczere złoto, pofalowane i spływały prawie do samej ziemi, nazywano ją Pretty Goldilocks [Śliczną Złotowłosą]".

rytmu zdania, imitującego język mówiony. Nie trzeba dodawać, że ze strony baśniopisarki była to żartobliwa gra z dorosłym czytelnikiem. Adaptacja Wright, skierowana do dzieci, rezygnuje z takiej stylizacji na rzecz bardziej „literackiej", regularnej składni, choć duża częstotliwość spójnika „and" zbliża ją do języka mówionego. Colonna-Walewska idzie jeszcze dalej, „wzbogacając" opis o banalne szczegóły konwencjonalnego portretu pięknej kobiety. Infantylizacja wynika tu z nadużywania zdrobnień i spieszczeń, a tendencja ta opanowuje nawet imię bohaterki. Ponieważ polska adaptatorka zwraca się do czytelnika dziecięcego, a nie – jak d'Aulnoy – do dorosłego, który na czas lektury zgadza się udawać dziecko, przesłodzona stylistyka to nie żartobliwy kostium literacki, tylko wyświechtana konwencja polskiej literatury dla dzieci, stawiająca młodego odbiorcę w pozycji wyraźnie niższej niż ta, którą zajmuje dorosły autor.

Wydaje się przy tym znaczące, że infantylizacja spotyka głównie postaci kobiece. Jedynym wyjątkiem są imiona dwóch bohaterów baśni opartych na utworach Leprince de Beaumont. O ile w przypadku Pieszczotka daje się to przynajmniej częściowo wytłumaczyć angielskim tekstem źródłowym (Wright tłumaczy francuskie imię Chéri jako Darling), o tyle „królewicz Lolo" świadczy już jednoznacznie o chęci udziecinnienia bohatera, który w adaptacji angielskiej nosił eleganckie imię Hyacinth (a w pierwotnym tekście francuskim – Désir).

Bohaterki nie tylko ulegają infantylizacji pod wpływem użytych do ich opisu zdrobniałych sformułowań; ich konwencjonalizacja i idealizacja osiągnięta zostaje także innymi środkami. Oprócz wzorowej pod każdym względem Marysi z *Pereł i Ropuch* należy wspomnieć o Pięknolicej (naturalnie również obdarzonej „dobrym serduszkiem"). *Pięknolica i potwór* to realizacja wątku „Pięknej i Bestii", oparta na adaptacji Wright, która z kolei czerpała głównie z bardzo długiej baśni de Villeneuve z 1740 roku, choć niektóre szczegóły zapożyczyła z późniejszej wersji Leprince de Beaumont z *Magasin des enfants*. Wersja Wright jest znacznie krótsza niż pierwotna baśń francuska, a Colonna-Walewska redukuje ją jeszcze bardziej, szczególnie w części poświęconej rozrywkom, na których spędza czas bohaterka w zamku potwora. U de Villeneuve i Wright dziewczyna zajmuje się toaletą, podziwianiem portretów, grą na różnych instrumentach, czytaniem książek, przechadzkami po ogrodzie, ozdobnymi robótkami, zabawą z oswojonymi egzotycznymi ptakami oraz oglądaniem sztuk teatralnych. Wszystko to w adaptacji Colonny-Walewskiej skwitowane zostaje ogólnikową wzmianką o „różnorodnych rozrywkach i zajęciach", z których czytelnik poznaje tylko jedno: „Zastała

przy łóżku nowe, piękne szaty, przy tym pudełko do roboty, z wszelkimi przyborami do szycia i haftu oraz jedwabne materie, z których dziewczyna postanowiła sobie uszyć i wyhaftować poduszkę" (Colonna-Walewska 1924/1929, 146). Horyzonty bohaterki zostają w oczywisty sposób radykalnie ograniczone, jej talenty skierowane są na zajęcia bardziej pragmatyczne, a zamek potwora staje się znacznie mniej niezwykłym i magicznym miejscem.

Pod tym względem Colonna-Walewska jest zresztą konsekwentna, jej adaptacja nie rozgrywa się bowiem w baśniowym Wersalu z galeriami zwierciadlanymi, alejkami obsadzonymi drzewkami pomarańczowymi i ogrodami pełnymi fontann, tylko w „zamczysku", urządzonym w rustykalnym stylu: na ścianach „olbrzymiej sieni" wiszą rogi myśliwskie, a zamiast sofy przy kominku stoi fotel (Colonna-Walewska 1924/1929, 140). Trudno się dziwić, że w takim swojskim otoczeniu Pięknolica zajmuje się ręcznymi robótkami – jedyną rozrywką, która przystoi dobrej gospodyni. Przypomnijmy, że w innej realizacji wątku „Pięknej i Bestii" autorstwa Colonny-Walewskiej (*Przygoda Dobrutki z Niedźwiedziem*) to właśnie własnoręczne uszycie koszuli pozwala bohaterce odczarować potwora.

Redukcja erotyki, którą daje się zaobserwować w niektórych polskich realizacjach *Pięknej i Bestii*, występuje również w *Pięknolicej i potworze*. Ani razu nie pada słowo „miłość". Ma to szczególne znaczenie w adaptacji wywodzącej się z baśni de Villeneuve, w której odczarowanie księcia zależy od tego, czy Piękna zgodzi się z nim spać. Pozornie nieprzystojna propozycja, jaką codziennie składa jej Bestia, zostaje w adaptacji Wright (1889a, 111) zastąpiona bardziej romantycznym „Czy kochasz mnie, Piękna? Czy wyjdziesz za mnie?". W adaptacji Colonny-Walewskiej nie ma mowy nie tylko o sugestii pozamałżeńskiej relacji seksualnej, ale nawet o uczuciu, pozostają tylko oświadczyny.

Ta sama tendencja objawia się w *Księciu Pieszczotku*, z którego zostaje usunięty epizod z Pałacem Rozkoszy. Wright (1889c, 286–288) wiernie tłumaczy całą partię *Le Prince Chéri*, w której przemieniony w pieska bohater rezygnuje z jedzenia, oddając je wygłodniałej żebraczce, a następnie z rozpaczą patrzy, jak do strasznego „palace of pleasure" porwana zostaje jego ukochana Celia; nachodzi go przy tym refleksja, że sam swego czasu potraktował ją równie nikczemnie, czego teraz szczerze żałuje. Następnie bohater chce zjeść mięso wyrzucone przez okno Pałacu Rozkoszy. Powstrzymuje go dziewczyna, której przed chwilą oddał swój kawałek chleba, i mówi mu, że wszystko, co pochodzi z pałacu, jest trucizną. W tym samym momencie głos wróżki wypowiada morał o tym, że żaden dobry czyn nie pozostaje bez

nagrody, a królewicz zostaje przemieniony w gołębia i może kontynuować poszukiwania ukochanej. Cały epizod jest okazją do ukazania wewnętrznej metamorfozy bohatera, a oprócz tego wzmacnia zasygnalizowany już wcześniej przekaz dydaktyczny.

Colonna-Walewska redukuje całą sytuację do podzielenia się jedzeniem z wygłodniałą dziewczyną, po którym natychmiast następuje przemiana w ptaka. Pałac Rozkoszy, który w XIX-wiecznych wydaniach francuskich zastępowano nieraz mniej podejrzanym pod względem obyczajności Pałacem Kłamstwa, tutaj znika zupełnie. Trudno osądzić, czy był to ze strony polskiej adaptatorki zabieg puryfikacyjny, czy też zredukowanie silnie alegorycznego motywu, który mógł zostać odebrany jako przestarzały. Zmiana ta sprawiła jednak, że przekaz dydaktyczny stał się bardziej abstrakcyjny, choć bynajmniej nie mniej wyrazisty. Nakarmiona dziewczyna nie ma okazji, by odwdzięczyć się za dobry uczynek bohatera, w związku z czym nagroda nie wynika już ze społecznego mechanizmu wzajemności w stosunkach międzyludzkich, tylko z wyroku wyższej instancji – w tym przypadku wróżki, która za okazane miłosierdzie od razu zamienia bohatera w gołębia.

Colonna-Walewska skraca zresztą także wewnętrzne monologi Pieszczotka, w których snuje on refleksję nad swoim postępowaniem i podejmuje postanowienie poprawy. Skutkuje to uzwięźleniem tekstu i dynamizacją akcji, ale także redukcją oświeceniowego modelu etyki zbudowanej na rozumie, który w tekście polskim zostaje zastąpiony etyką opartą na uczuciach. Najlepiej widać to w poniższym fragmencie, opisującym reakcję bohatera na niebezpieczeństwo, które grozi okrutnemu dozorcy ze strony zerwanego z uwięzi tygrysa:

Przykład [63]

[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1002] […] d'abord Chéri sentit un mouvement de joie, de voir qu'il allait être délivré de son persécuteur, mais aussitôt il condamna ce mouvement, et souhaita d'être libre[331].

[Wright 1889c, 222] Prince Darling, who saw what was going on, at first felt quite pleased to think that he should be delivered from this persecutor, but soon thought better of it and wished that he were free[332].

[Colonna-Walewska 1924/1929, 62] Pieszczotek zrazu rad był, że pozbędzie się okrutnej opieki, żal mu się jednak zrobiło bezbronnego człowieka […].

---

[331] „[…] w pierwszej chwili Ukochany poczuł poryw radości, widząc, że zostanie wyzwolony od swego prześladowcy, zaraz jednak potępił ten poryw i zapragnął być wolnym".

[332] „Książę Ukochany, widząc, co się dzieje, z początku bardzo się ucieszył myślą, że zostanie wyzwolony od tego prześladowcy, ale wkrótce się opamiętał i zapragnął być wolnym".

U Leprince de Beaumont i u Wright bohater jest w stanie spojrzeć niejako z zewnątrz na swój pierwszy emocjonalny odruch i ocenić go jako niewłaściwy. Natomiast Pieszczotek nigdy nie wychodzi poza emocjonalne odruchy – zmienia zdanie nie pod wpływem refleksji nad tym, co jest słuszne, tylko z powodu uczucia, jakie wywołuje w nim widok bezbronnego człowieka. Jest to wyraz tej samej etyki uczuć i abstrakcyjnej dyspozycji wewnętrznej, która każe adaptatorce przypisywać bohaterkom „dobre serduszka".

Ostatni wart omówienia zabieg, jaki daje się dostrzec w *Baśniach i powiastkach dla pilnych dzieci*, w pierwszej chwili może wydawać się sprzeczny ze skłonnością do infantylizujących zdrobnień. Chodzi tu mianowicie o retoryczne amplifikacje i archaizującą stylizację: zamiast „urody" mamy „krasę", a zamiast zaklętej księżniczki – „niedostępną dziewicę" (Colonna-Walewska 1924/1929, 93, 31). Tendencja ta dochodzi do głosu szczególnie wtedy, gdy bohaterowie prawią komplementy swoim wybrankom:

Przykład [64]
[Perrault 1697/2005l, 234–235] Il l'aborde, avec tout le respect et toute la politesse imaginable. Ayant remarqué, après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit : « Je ne comprends point, madame, comment une personne peut être aussi triste que vous le paraissez ; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la distinction approche de la vôtre[333]. »
[Colonna-Walewska 1924/1929, 6] Uszczęśliwiony z tak niespodziewanego spotkania, podszedł do niej składając jej ukłon pełen szacunku. Zauważywszy, po kilku zamienionych z nią słowach głęboki smutek, malujący się na jej cudnym obliczu, tak przemówił do niej:
– Nie pojmuję o Pani, w jaki sposób osoba tak wielkie posiadające [*sic*] wdzięki, może tak srogiemu poddawać się smutkowi! Wyznaję, że pomimo, żem wiele urodziwych lic widział na świecie, nie zdarzyło mi się pono podziwiać równej tobie urodą dziewicy.

Ozdobność języka w scenie zalotów może dziwić w zestawieniu z generalną podejrzliwością wobec erotyki i sentymentu. Te dwie tendencje nie są jednak sprzeczne; wręcz przeciwnie, jedna wynika z drugiej. Lekko

[333] „Zbliża się do niej z najwyższym szacunkiem i uprzejmością. Spostrzegłszy, po wypowiedzeniu zwyczajowych komplementów, że jest pogrążona w wielkiej melancholii, powiedział do niej:
– Nie rozumiem, pani, jak ktoś może być tak smutny, na jaką ty wyglądasz; chociaż bowiem mogę się chełpić, że widziałem nieskończoną liczbę osób, mogę powiedzieć, że nigdy nie spotkałem takiej, której wyjątkowość zbliżałaby się do twojej".

archaizowany, koturnowy i nade wszystko boleśnie konwencjonalny styl stwarza niezbędny dystans między młodym czytelnikiem a przedstawieniem relacji męsko-damskich, przenosząc je w nierealną sferę wyobrażeń. Dodatkowo w partiach narracyjnych styl ten ma na celu wywołanie wrażenia staroświeckości, które stanowi element baśniowej atmosfery.

Analiza *Baśni i powiastek dla pilnych dzieci* Colonny-Walewskiej pozwala dostrzec w nich większość cech, które dało się zaobserwować w wielu przeznaczonych dla dzieci adaptacjach baśni perraultowskich oraz realizacjach *Pięknej i Bestii*: przywiązanie do schematu fabularnego *Kopciuszka*, tendencję do adaptacji kulturowej, skłonność do polaryzacji świata przedstawionego przez idealizację postaci pozytywnych i brutalizację postaci negatywnych, a także podejrzliwość wobec erotyki i sentymentu, przy jednoczesnym zachowaniu lub nawet wzmocnieniu przesłania dydaktycznego. Dodatkowo Colonna-Walewska z upodobaniem stosuje infantylne oraz konwencjonalne rozwiązania i zwroty, zarówno jeśli chodzi o stylistykę, jak i sposób przedstawiania postaci kobiecych.

Powstałe wskutek wielostopniowego transferu teksty polskie odtwarzają jedynie fabułę francuskich pierwowzorów (a i to nie w pełni). Baśnie d'Aulnoy, Perraulta i Leprince de Beaumont w dużej mierze tracą swoje indywidualne wyróżniki i wszystkie zostają wpisane w ten sam schemat mało ambitnej baśni dla dzieci w popularnym wydaniu. Z tego też powodu zbiór opracowany przez Colonnę-Walewską istotny jest nie tyle jako przekaźnik nieznanych dotąd wątków francuskich – nieliczne z nich, które zakorzeniły się w systemie polskim, raczej nie uczyniły tego pod wpływem tej adaptacji – co raczej jako tekst, w którym wyjątkowo wyraziście odbijają się normy rządzące gatunkiem polskiej popularnej baśni dla dzieci. Jak to zostanie pokazane w rozdziale 6, normy te wcale nie przestały funkcjonować wraz ze zmianą na rynku wydawniczym po drugiej wojnie światowej.

5.5. Podsumowanie

Pierwsza połowa XX wieku to okres szczególny w historii recepcji francuskiej baśni literackiej. To właśnie wtedy ukształtował się i utrwalił kanon baśni dla dzieci. Wątki, które wówczas zyskały największą popularność, zachowały również w późniejszych latach silną pozycję w polskim systemie i pozostały znane pod ustalonymi wtedy właśnie tytułami. Dzięki zróżnicowaniu

produkcji wydawniczej miały szansę trafić do młodych czytelników ze wszystkich warstw społecznych. Należy jednak zaznaczyć, że wartościowych artystycznie przekształceń baśni francuskich i wywodzących się z nich wątków było stosunkowo niewiele; przeważały adaptacje popularne i brukowe, niewolne od infantylizacji, często poddawane dydaktyzacji i – nieco rzadziej – puryfikacji.

Jednocześnie był to okres, w którym dominowała tendencja do udomawiania baśni. Najdobitniejsze tego przykłady znajdziemy w realizacjach wątków „Kopciuszka" oraz „Pięknej i Bestii", jednak na mniejszą skalę zjawisko dotyczy niemal wszystkich adaptacji, niezależnie od tego, czy chodzi o funkcjonujące na zasadzie „folkloru pisemnego" wydawnictwa popularne i brukowe, czy też o bardziej wyrafinowane i staranniej wydane teksty Gawińskiego, Porazińskiej czy Szancera. Wszystkie – z wyjątkiem efemerycznych przekładów Bokserówny – całkowicie wymazują pierwotny kontekst i autorów baśni, przyczyniając się do ich wchłonięcia w system docelowy. O ile nazwisko braci Grimm stanowiło dosyć mocną markę, chętnie umieszczaną na stronach tytułowych, a ich baśnie były postrzegane jako niemieckie[334], o tyle nazwiska baśniopisarzy francuskich nie przebiły się zupełnie do świadomości polskiego czytelnika. Nawet Perrault, wymieniony w broszurach z serii „Czarodziejskie Baśnie" i w kilku tekstach przeznaczonych dla dorosłych, pozostawał tak mało znany, że gdy w 1934 roku Siedlecki tłumaczył z rosyjskiego *Prawo do bajki* Czukowskiego, obok Andersena i Grimma wymienił… Pierrota.

[334] Dowodzi tego polemika na ich temat w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej – zob. rozdział 6.

Rozdział 6

Recepcja baśni francuskich w polskim systemie literackim w latach 1946–1989. Wskrzeszenie klasyki

6.1. Uwagi wstępne

Recepcja baśni francuskich od drugiej wojny światowej do końca PRL pozostawała pod wpływem dosyć trwałych czynników gospodarczych i politycznych, z których najważniejszym był państwowy system wydawniczy. Choć okres ten był pod wieloma względami jednolity, można go mimo wszystko podzielić na krótsze odcinki, wykazujące własną specyfikę. W celu dokładniejszego opisania sytuacji panującej w polskim systemie literatury dla dzieci i podsystemie baśni w niniejszym rozdziale postąpiono właśnie w ten sposób, przyjmując jako cezury daty pierwszych wydań trzech przełomowych przekładów *sensu largo*. Są to *Bajki Babci Gąski* (tłumaczenie baśni Perraulta przez Hannę Januszewską z 1961 roku), *Bajki* (adaptacja baśni Perraulta przez Januszewską z 1971 roku) oraz *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy* (przekład baśni d'Aulnoy przez Roberta Stillera z 1987 roku). Każdy z tych zbiorów zostanie omówiony na tle wyodrębnionego podokresu.

6.2. Cenzura i reakcja. Baśń dla dzieci w systemie polskim w latach 1946–1961

6.2.1. Baśń a komunizm – próba wchłonięcia gatunku przez oficjalną ideologię

Okres Polski ludowej charakteryzowało upaństwowienie systemu wydawniczego, co do pewnego stopnia uniezależniło system literacki od względów

ekonomicznych, ograniczyło wolność wydawniczą, wyeliminowało przedsięwzięcia prywatne i znacznie zredukowało rozmiary obiegu brukowego i popularnego. Zanim jednak ok. 1955 roku zakończył się proces upaństwowienia systemu wydawniczego i rynku książki, istniejące wydawnictwa próbowały kontynuować dawną działalność, publikując m.in. baśnie w takiej samej formie jak przed wojną, często w broszurowych wydawnictwach seryjnych (piszą o tym: Frycie 1982, 17–23; Gajownik 2014, 254–255; Paprocka 2018a, 206–213; Tobera 2014). Wznawiano Andersena w przekładzie Cecylii Niewiadomskiej, a także przedwojenne *Baśnie kaszubskie* Zuzanny Rabskiej, baśnie Janiny Porazińskiej (*Kozucha kłamczucha*, 1946; *Kopciuszek*, 1947) i Ewy Szelburg-Zarembiny (*Rzemieślniczek wędrowniczek*, 1946), a także inspirowane folklorem wierszowane bajki Hanny Januszewskiej (*Jawor, jawor*, 1947). Pojawiały się również zupełnie nowe teksty wykorzystujące obiegowe wątki i motywy, takie jak *Porwanie w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego (1946), szkatułkowa baśń *Serce w plecaku* Marii Kędziorzyny (1947), satyryczne renarracje Magdaleny Samozwaniec (*Baśnie*, 1946) czy – znacznie bardziej tradycyjne – pierwsze antologie duetu Wanda Markowska i Anna Milska, który działał aktywnie przez cały okres PRL (w 1948 roku ukazały się ich *Baśnie i legendy*, *Baśnie różnych ludów* i *Baśnie z całego świata*).

Przypadkiem szczególnym były baśnie braci Grimm, wokół których rozgorzała zacięta dyskusja. Twórczość niemieckich pisarzy potępiono jako emanację okrutnego germańskiego ducha i prefigurację nazizmu. Maria Szczepańska (1945), Wiesław Osterloff (1945, 1946) i Irena Tomska (1945) widzieli w nich rozsadnik wszelkich patologii typowych dla narodu, który rozpętał drugą wojnę światową, począwszy od upodobania do podstępu i kultu pieniądza, poprzez antysemityzm i żądzę zemsty, a skończywszy na kazirodztwie i paleniu wrogów żywcem. Popularność tych baśni – twierdzili krytycy, wtórując w tym zresztą głosom zachodnim – umożliwiła dojście Hitlera do władzy, a następnie tragedię wojny i obozów śmierci (Waksmund 1998b).

Szerszą krytykę baśni, nie tylko niemieckich, przeprowadziła Maria Librachowa. Przyznała, że gatunek ten jest lubiany przez dzieci; to jednak nie oznaczało, że jest dla nich odpowiedni. Atrakcyjność baśni wynika zdaniem Librachowej z tendencji do budzenia silnych emocji, co niekoniecznie jest rzeczą pożądaną. Widząc w baśniach prymitywną kompensację ludowego kompleksu niższości i realizację „snu o potędze" zdobytej bez własnego wysiłku, pedagog uważała je za lekturę niezdrową, ewentualnie dopuszczalną dopiero po starannym doborze. Sąd ten obejmował nie tylko teksty

powstałe na podstawie ludowych bajek magicznych czy baśni braci Grimm (które Librachowa wzorem Osterloffa jednoznacznie potępiła), ale nawet przyjmowanych zwykle z uznaniem baśni Andersena[335], które jej zdaniem były nieraz zbyt skomplikowane lub tragiczne. Poza tym postulowała wprowadzenie większej liczby realistycznych utworów dla najmłodszych, opowiadających np. o zwierzętach bez antropomorfizmu (Librachowa 1946–1947).

Jak twierdzi Mariusz Zawodniak (2014, 161), to właśnie faworyzowanie realizmu zaważyło na słabej pozycji baśni w pierwszych latach PRL w znacznie większym stopniu niż szczególne sekowanie tego gatunku, aczkolwiek cenzorzy Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk często zatrzymywali druk utworów z elementami fantastycznymi lub przynajmniej wystawiali im – pomimo niechętnej zgody na publikację – niepochlebne recenzje (Budnik 2013, 111). W realiach polskich powtórzyła się więc do pewnego stopnia dyskusja, która wcześniej miała miejsce w Związku Radzieckim, i również tym razem zakończona została – już w latach pięćdziesiątych – przytoczeniem argumentów Maksyma Gorkiego o baśni i ogólnie folklorze jako wyrazie kolektywnych dążeń warstw ludowych oraz narzędziu kształtowania wynalazczej fantazji (Grodzieńska, Pollak 1951, 29; Żylińska 1953, 22).

Baśń miała zatem krytyków i przeciwników, nie mogli oni jednak odebrać jej popularności zdobytej w pierwszej połowie XX wieku. Na losy gatunku znacznie większy wpływ wywarli jego zwolennicy, ponieważ afirmując go, definiowali jednocześnie, jaki powinien być. Jedną z jego najgorliwszych i najbardziej aktywnych w latach czterdziestych orędowniczek była Krystyna Kuliczkowska, która w swojej pozytywnej ocenie baśni wychodziła z przesłanek psychologicznych. Powoływała się na poglądy Czukowskiego[336] oraz Paula Hazarda, francuskiego historyka kultury i autora książki *Les Livres, les enfants et les hommes*, jednej z pierwszych syntez dziejów literatury dla dzieci (1932). Jako zwolenniczka koncepcji książki dla młodego czytelnika, która łączyłaby wysoką wartość estetyczną z odpowiednim i właściwie wyrażonym przesłaniem moralnym, krytykowała *gros* przedwojennej produkcji wydawniczej – zarówno tanie wydania broszurowe, jak i edycje luksusowe oraz symboliczne baśnie młodopolskie, „wprowadzające dziecko

[335] Warto wspomnieć, że odrzucając „pełne nienawiści" baśnie braci Grimm, Ludwik Bandura proponował zamiast nich właśnie twórczość Andersena, budzącą czyste uczucia, a jednocześnie „ludową", ponieważ autor był synem szewca (Bandura 1946).

[336] Zob. rozdział 5, pkt 1.3.

w niezdrowy, przesubtelniony świat". Sprzeciwiała się wznawianiu ckliwych publikacji przedwojennych oraz wszelkiej działalności wydawniczej o motywacji komercyjnej. Baśń, a właściwie opracowaną ludową bajkę magiczną, uważała nie tylko za gatunek dla dzieci odpowiedni, ale wręcz najlepszy możliwy, ponieważ najlepiej harmonizował z potrzebami dziecięcej psychiki, podobnej do umysłowości człowieka pierwotnego (Kuliczkowska 1945; 1946a–e; 1948).

Podobnym tropem poszły Alina Łasiewicka (1947), Hanna Januszewska (1948), Helena Radlińska (1947), Maria Kann (1948) i Stefania Wortman (1948), a później także Stefan Szuman (1956), który powtórzył swoje dawniejsze wnioski, choć zgodnie z wymogami epoki wsparł je cytatami z Marksa. Kann i Wortman powoływały się na przestarzałe koncepcje szkoły mitologicznej, w dobrej wierze cytując ironiczny dialog Anatole'a France'a[337]. Prymitywną moralność baśni, prostotę wyrażonego w niej poczucia sprawiedliwości i pełnioną przezeń funkcję kompensacyjną należało ich zdaniem uważać za atuty gatunku, a nie – jak twierdziła Librachowa – wady. Radlińska (1947) pisała nawet entuzjastycznie, że „baśń zaszczepia moralność ogólnoludzką w formie najbardziej zrozumiałej w dzieciństwie", a Kann dostrzegała w niej wyraz dążenia do dobra i radości życia, a zatem wartości niezwykle pożądanych w powojennej rzeczywistości.

Wszystkie „obrończynie baśni" stały na stanowisku, że obiegowe wątki, pierwotnie przeznaczone dla dorosłych, należy starannie opracować dla współczesnych dzieci: oczyścić z grozy, okrucieństwa, a nawet podstępu, i zaakcentować pożądane postawy uczynności, odwagi, pracowitości i wytrwałości. Baśń, przyjęta do systemu literatury dla dzieci, musiała wraz z nim ulec przebudowie, aby dopasować się do zamiarów wychowawczych powojennych pedagogów (Berger 1949; jap 1947).

Wobec tych postulatów, a także w obliczu zapotrzebowania na baśnie, które już od kilkudziesięciu lat stanowiły żelazny repertuar literatury dla dzieci, władze państwowe podjęły próbę zaanektowania gatunku przez obowiązującą ideologię. Do tego celu wykorzystano badania folklorystyczne Juliana Krzyżanowskiego, który w 1947 roku, czerpiąc inspirację z osiągnięć fińskiej szkoły historyczno-geograficznej, opublikował *Polską bajkę ludową*

[337] Wydany wówczas polski przekład książki France'a (1885/1947, 186) w partii poświęconej Perraultowi zawiera zabawny błąd, który dowodzi słabej znajomości oryginalnych tekstów francuskich baśni: w tłumaczeniu Karskiego na ratunek żonie Sinobrodego przybywają muszkieter i… smok (zamiast „dragon").

w układzie systematycznym. Zdefiniowane przez niego typy miały posłużyć jako kanwa do tekstów pisanych przez uczestników konkursu ogłoszonego pod koniec 1949 roku przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Do opracowania celowo wybrano wątki, które uznano za obiecujące wychowawczo, unikając m.in. motywów religijnych (Budnik 2013, 111). Te ostatnie uważano wręcz za obce naleciałości, które pod wpływem szlachty zaściankowej wypaczyły i ureakcyjniły „prawdziwy" folklor chłopski (Grodzieńska, Pollak 1951). Ich usunięcie miało więc przywrócić ludowym wątkom pierwotną postępowość.

W konkursie zwyciężyła Hanna Januszewska, autorka z niemałym już dorobkiem w dziedzinie literatury dla dzieci oraz entuzjastyczna orędowniczka baśni, przedkładająca względy artystyczne nad ideologiczne. W artykule *Rozważania o baśni ludowej* twierdziła, że ludowa bajka magiczna jest często nieczytelna dla współczesnego odbiorcy, a w dodatku amoralna; zarazem jednak była zdania, że obrazy okrucieństwa, chytrości czy bogactw nie mogą zaszkodzić dziecku, które zdaje sobie sprawę z umowności baśniowego świata. „«Ugrzecznić» baśń ludową, odbarwić ją z krwi i blasków pożogi, zamienić na wzorowy ton buńczucznego hultajstwa, który dźwięczy ze słów jej bohaterów – to odrzeć ją z piękna i uroku" – pisała, postulując, by zamiast nadmiernej puryfikacji i dydaktyzacji kształtować w dzieciach świadomość baśniowej konwencji (Januszewska 1948). Stała zatem na stanowisku specyficznie pojmowanej wierności wobec folkloru, z czym wiązała się nie tylko pewna beztroska tonu, ale także przywiązanie do tradycyjnej, archaizowanej scenografii. W jej baśniach dużą rolę odgrywała także metafikcja: częstym zabiegiem jest wprowadzenie postaci narratora-bajarza, który bardzo wyraźnie zaznacza konwencjonalność, nieprawdopodobieństwo, ale także dawną, tradycyjną metrykę własnej opowieści.

Mimo zwycięstwa w konkursie *Baśnie polskie* Januszewskiej spotkały się z surową krytyką cenzorów. Zarzucano im reakcyjność, przebrzmiałość, nostalgię za przeszłością, brak „bajkowej prawdy" i „mądrości bajkowej", a także sensu wychowawczego, z wyjątkiem „nikłej tezy moralizatorskiej" ujętej „z pozycji id.[ei] chrześcijańsko-idealistycznej – idea zła i dobra itd., w którym oczywiście dobro zwycięża". Sabina Fleszar, pierwsza z recenzentek, bardzo stanowczo sprzeciwiła się wizji baśni według Januszewskiej:

> [Baśń] Kończy się tak charakterystycznym zdaniem na str. 43: „Nie godzi się przyciągać starą baśń do dzisiejszego dnia, jak barwistą wstążkę. Bo, gdybyśmy to uczynić chcieli, rozdarłaby się, pękła i poszłoby w strzępy to wszystko, co jest jej urokiem i czarem" – Otóż godzi się i nic nie idzie w strzępy, a wprost przeciwnie nabiera uroku (za: Budnik 2013, 115).

Należy tu zaznaczyć, że Januszewska starała się do pewnego stopnia dostosować swoje teksty do obowiązującej ideologii, nie tylko zaznaczając ich fikcyjność, ale też zawierając w nich dydaktyczne wzmianki, np. o wartości pracy. Zdaniem cenzorki były one jednak nazbyt subtelne i niewystarczające. Celowo staroświeckie baśnie Januszewskiej nie przystawały do surowych wytycznych ideologicznych Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

Ostatecznie cenzura nie zdołała jednak zatrzymać publikacji konkursowych *Baśni polskich* Januszewskiej. Mimo powtarzających się negatywnych opinii kierowano je do kolejnych recenzentów, aż wreszcie za czwartym razem uzyskano opinię pozytywną, która pozwoliła wydać zgodę na druk (Budnik 2013). Po tych perypetiach *Baśnie polskie* Januszewskiej ukazały się wreszcie w 1952 roku i doczekały się entuzjastycznej recenzji pisarki Jadwigi Żylińskiej. Co ciekawe, Żylińska – podpierając się cytatem z Gorkiego – chwaliła zbiór nie tyle za jego wartość literacką, co za swoiście pojmowaną ludowość. Jej zdaniem Januszewska zdołała oczyścić folklor z XIX-wiecznych naleciałości burżuazyjnych (do których Żylińska zaliczała również amoralność skłonnych do podstępu bohaterów) i przywrócić mu „pierwotny sens i wymowę społeczną" (Żylińska 1953).

Żylińska nie była odosobniona w tych poglądach, które stanowiły kolejną odsłonę fetyszu kultury ludowej jako odwiecznej, rdzennej, autentycznej, a nade wszystko osobliwie zgodnej z wrażliwością i poglądami piszącego – w tym przypadku z ideologią komunistyczną. W ten sposób baśń zyskiwała usprawiedliwienie dzięki rzekomo immanentnej socjalistycznej wymowie, a jednocześnie lansowane idee socjalistyczne odnajdywały swoje rzekome korzenie i uzasadnienie w pradawnej polskiej kulturze ludowej. Znamienne, że „nowa" baśń powojenna musiała być jednocześnie baśnią „starą"; miała zostać oczyszczona nie tylko z okrucieństwa i podstępu, ale także z „obcych naleciałości" literackich, mieszczańskich, arystokratycznych i klerykalnych.

Baśnie Januszewskiej ukazały się jeszcze dwukrotnie w połowie lat pięćdziesiątych w zbiorach *O Bartku doktorze i inne baśnie* oraz *Złota jabłoń*, w połączeniu z nowymi, mocniej zideologizowanymi tekstami, w których wyraźnie zaznaczone są motywy chłopskiej krzywdy (*Licho na topoli*), niemieckiej chciwości (*Złota jabłoń*), wyższości wspólnoty gromadzkiej nad służbą u kapryśnych państwa (*Michałkowicka opowieść*) i żywotności kultury ludowej (*Pieśń*). Strategię łagodzenia zakończeń, przede wszystkim przez rezygnację z karania czarnych charakterów, widać w baśni *Synowie z gwiazdą u skroni*, w której złe siostry żałują swej zbrodni, uzyskują

przebaczenie, a ostatecznie mogą nawet urzeczywistnić swoje marzenie o dowodzeniu armią.

W późniejszych latach wybrane baśnie Januszewskiej (głównie *O Bartku doktorze* i *Żelazne trzewiczki*) trafiały do antologii takich jak *U złotego źródła* Wortman (1 wyd. 1967) czy *Zaklęty pierścień* Marii Kochanowskiej (1982). Sama Januszewska uważała swoje teksty z lat pięćdziesiątych za nieudane i nie darzyła ich sympatią (Skrobiszewska 1987, 104), być może ze względu na wspomnienie przejść z cenzurą i poczucie ograniczenia wolności artystycznej przez ideologię.

Na szczególną uwagę zasługuje baśń Januszewskiej *O córce kupca i o potworze*, która pojawiła się we wszystkich trzech zbiorach z lat pięćdziesiątych, później jednak nie była przedrukowywana. Nawiązuje ona do wątku „Pięknej i Bestii" w formie przekształconej przez polską tradycję, zarówno jeśli chodzi o scenografię, jak i redukcję erotyzmu. Przesłanie baśni zostaje podporządkowane nowym ideałom kultu pracy i życia w gromadzie.

Potwór mieszka na wyspie (jak w baśniach Zmorskiego czy Horaina i Bełzy oraz w niektórych wersjach ludowych), a metamorfoza jest w jego przypadku pokutą za okrucieństwa, których się dopuścił jako morski rozbójnik. Dręczy go pragnienie, by żyć pożytecznie i w zgodzie z ludźmi, od bohaterki nie żąda zatem miłości, a jedynie gestu współczucia. Odzyskawszy ludzką postać, zostaje flisakiem w rodzinnym mieście dziewczyny – wielkim porcie, w którym rozpoznać można Gdańsk. Dzięki tej aluzji baśń zostaje mocno osadzona w kulturze polskiej, a jednocześnie służy podkreśleniu historycznej polskości „grodu nad Motławą", co miało niemałe znaczenie w kontekście nowych, powojennych granic kraju. Osadzenie w polszczyźnie wzmacniają jeszcze liczne flisackie piosenki, które Januszewska wplata w tekst (szczególnie w dłużącym się przez to zakończeniu).

Taka reinterpretacja wątku, wymuszona być może względami ideologicznymi, skutkuje niespójnością tekstu. Januszewska powiela bowiem szczegóły zaczerpnięte z zapisów folklorystycznych, ale tak mocno modyfikuje ich kontekst i motywację, że tracą pierwotny sens, nie uzyskując nowego: wybitnie nieprzekonująca jest np. scena, w której potwór gotów jest umrzeć tylko dlatego, że bohaterka spojrzała na niego ze wstrętem. Być może właśnie te względy spowodowały, że baśń *O córce kupca i o potworze* – jedna z nielicznych realizacji wątku „Pięknej i Bestii" powstałych w PRL – została całkowicie przyćmiona przez *Żelazne trzewiczki* Januszewskiej, oparte na pokrewnym wątku „Poszukiwanie utraconego męża" i silnie stylizowane na bajkę ludową w wiejskim sztafażu.

Także Ewa Szelburg-Zarembina czerpała z tradycji, ale jej wierszowane *Kije samobije i inne baśnie* z 1954 roku były znacznie mocniej niż twórczość Januszewskiej zwrócone ku teraźniejszości i aktualnemu światopoglądowi. W szczególnie tendencyjnej *Baśni o Szklanej Górze* uwięziona królewna zostaje ocalona przez robotników, którzy budują wokół niej niebosiężne szklane miasto. Stosowne modyfikacje pojawiają się także w tekstach będących pogłosem wątków perraultowskich: *Baśni o kocie w butach* i *Kopciuszku*.

W obydwu utworach dostrzec można ślad tendencji przedwojennych, na tle których tym mocniej rzucają się w oczy nowe rozwiązania wprowadzone przez autorkę. Podobnie jak w adaptacjach dawniejszych, w *Baśni o kocie w butach* następuje amplifikacja sytuacji początkowej i idealizacja młynarczyka jako „dobrego chłopca", który od majątku woli kota-przyjaciela. Partia fabuły poświęcona podstępom kota ulega natomiast redukcji. Szelburg-Zarembina idzie jeszcze dalej, w zakończeniu jednoznacznie potępiając oszustwo: młynarczyk ujawnia królowi i księżniczce swoją tożsamość i odmawia zajęcia miejsca pokonanego czarownika. „Są tu ludzie, co stracili siły na robocie / w służbie tego czarownika, który żył z ich pracy. / Oni wezmą sobie wszystko" (Szelburg-Zarembina 1954, 30) – tak bohater zapowiada rozparcelowanie majątku obszarnika-wyzyskiwacza, a jednocześnie daje dowód nienagannej moralności i rozbraja ewentualne obawy wychowawców, którzy podejrzliwie spoglądali na historię o kocie-tricksterze. Mimo wszystko autorka nie odrzuca całkowicie baśniowego porządku; ku zadowoleniu „poczciwego króliska" młynarczyk poślubia księżniczkę, której spodobała się jego szczerość. Tylko kot nie może liczyć na awans społeczny. W epilogu niańczy dzieci swego właściciela, a jego skłonność do zmyślania zostaje wykorzystana do opowiadania nieszkodliwych bajek.

Jeszcze bardziej wymowny jest *Kopciuszek* Szelburg-Zarembiny. Z tradycji przedwojennej pisarka przejęła polską wieś jako miejsce akcji oraz nacisk położony na niedole i trudy Kopciuszka-Marysi, a także na jej nadzwyczajną uczynność oraz relację ze zmarłą matką. Nowością jest racjonalizacja baśniowych motywów oraz polemiczny wobec tradycji morał. Wprawdzie to cmentarna przyroda podarowuje dziewczynie strój na bal, ale buciki są prezentem od szewczyka Stacha, który z miejsca proponuje Marysi ślub, podkreślając własną zaradność i zręczność w rzemiośle. Pomna na jego słowa, bohaterka odrzuca późniejsze oświadczyny księcia: „w jakim zawodzie są wykształceni królowie? / I czy królewicz Gwoździk ma pracę? Co robi? / Na utrzymanie swoje i żony czym on zarobi?" (Szelburg-Zarembina 1954, 57).

Znajomość fachu i gotowość do pracy okazują się więc warte więcej niż przywileje wynikające z feudalnej hierarchii[338].

Socrealistyczne, graniczące z parodią baśnie Szelburg-Zarembiny, wznawiane jeszcze w latach osiemdziesiątych, ilustrowały szerszą tendencję wprzęgającą tradycyjne wątki w ideologię komunizmu. Wydane w 1950 roku *Baśnie włoskie* Gorkiego to właściwie socrealistyczne powiastki o tytułach takich jak *Strajk* czy *Jak Giovanni został socjalistą*. Wiele mówi także tytuł przewodnika dla nauczycieli *Pięć baśni oraz wskazówki metodyczne i objaśnienia do wydanego przez PZWS cyklu tablic „Legendy i baśnie malujące nędzę ludu"* autorstwa Zofii Bogusławskiej z 1952 roku. W późniejszym o dwa lata artykule Ludwika Bandury padają słowa: „Należy dokonać wnikliwego wyboru, kierując się tym, czy treść baśni może nam pomóc w wychowaniu nowego człowieka – budowniczego socjalizmu" (Bandura 1954, 514). W cenie – jak dalej pisał Bandura – były te wątki, które ukazywały krzywdę człowieka pracującego, moralną słabość feudałów oraz walkę o sprawiedliwość społeczną. Opracowując baśniowe fabuły, należało podkreślać dawność świata przedstawionego, tak by młodzi czytelnicy mieli świadomość, iż utracił on aktualność z chwilą wprowadzenia nowego ustroju, wolnego od wyzysku. Zgodnie z leninowską teorią odbicia wartość nierealistycznej baśni miała paradoksalnie polegać na ukazywaniu rzeczywistości – minionej i potępionej przez teraźniejszość.

W tym samym duchu co tekst Bandury utrzymana jest przedmowa do *Miłości trzech pomarańcz*, francuskich ludowych bajek magicznych zebranych przez folklorystę Paula Delarue. Zbiór w przekładzie Stanisława Dygata ukazał się po raz pierwszy w 1953 roku, a w otwierającym go słowie wstępnym podkreśla się utrwaloną w bajkach mądrość ludu, poczucie siły, tęsknotę do wolności, a przede wszystkim dążenie do sprawiedliwego ustroju. Pochwała ludowej twórczości narracyjnej staje się pochwałą sztuki ludowej w ogóle, która w demokracji ludowej liczyć może na „troskliwą opiekę Państwa" – inaczej niż we Francji, gdzie klasa robotnicza wciąż walczy o sprawiedliwość i poprawę warunków do rozwoju kultury ludu (Delarue 1953, 5–6).

Co ciekawe, nachalnie propagandowe akapity o opiece państwa zostały usunięte z drugiego wydania francuskich bajek w 1955 roku. Presja na interpretację baśni przez pryzmat współczesności i dopasowywanie ich do ścisłych

[338] Podkreślając wartość sumiennej pracy w opozycji do cudownej pomocy baśniowych donatorów, Szelburg-Zarembina kontynuowała myśl, którą wyraziła już w swoich utworach przedwojennych (*Rzemieślniczek wędrowniczek*). Zob. też Wróblewska 2003, 86–87.

wytycznych ideologicznych okazała się krótkotrwała. Już w 1959 roku Irena Słońska pisała o niedawnej przeszłości jako o okresie „zbytniego wykorzystania [baśni] dla celów dydaktycznych i zbytniego nasycania jej treściami społecznymi i ideowymi" (1959, 76). W kolejnych dekadach tendencja ta stała się nawet przedmiotem kpin[339].

6.2.2. Ludowość i dydaktyzm

Nawet gdy po 1956 roku zelżały naciski ideologiczne, w cenie niezmiennie była faktyczna lub rzekoma ludowość. Nie oznaczało to całkowitego wyrugowania baśni literackiej, już w 1950 roku ukazał się wielokrotnie później wznawiany zbiór baśni Andersena oraz – także wydawane regularnie aż do 1983 roku – *Klechdy sezamowe* Leśmiana z ilustracjami Jana Lenicy. Rok później dogorywające wydawnictwo Gebethnera i Wolffa wypuściło *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*, a w 1957 roku Nasza Księgarnia opublikowała zbiór *Szczęśliwy książę i inne opowiadania* Oscara Wilde'a. W produkcji wydawniczej dominowały jednak „opracowane baśnie ludowe", szczególnie pochodzące z republik radzieckich lub innych państw komunistycznych[340]. Oprócz tego pojawiały się wspomniane już wznowienia utworów Januszewskiej oraz zbiory baśni regionalnych, zwłaszcza ze Śląska i Pomorza, mimochodem propagujące tezę o odwiecznej polskości Ziem Odzyskanych[341]. Zbiory te nie zawsze skierowane były wyłącznie do dzieci. Niektórym z nich przyświecał cel popularyzatorski: pragnienie szerzenia

[339] „Nigdy nie należy utrzymywać, że nasze maleństwa w okresie przyjmowania baśni i legend muszą być izolowane od literatury politycznej. Nigdy nie jest za wcześnie. Trzeba tylko odpowiednio dozować bajki o kułaku i kaczce dziwaczce. […] Wszystko to nie są proste, łatwe zagadnienia! Sprawa jest wielka. Chodzi o zdobycie – duszy dziecka. O jego prawidłowy rozwój, o postawę nie obcą życiu, sprawom codziennym. O przyszłość naszą i waszą" (Zimecki 1964). Zob. też Topałow 1975.

[340] Np. *Pięciu braci Li. Chińskie bajki ludowe i przysłowia* Marii Górskiej (1950), *Bajki ludów nadbałtyckich* tłumaczone z rosyjskiego przez Jadwigę Kopciową (1951), *Diamentowe góry. Bajki koreańskie* Vlasty Hilskiej w tłumaczeniu Jadwigi Bułakowskiej i Hanny Januszewskiej (1951), *Konik Garbusek* Piotra Jerszowa w tłumaczeniu Igora Sikiryckiego (1952), *Baśnie narodów Związku Radzieckiego* Wandy Markowskiej i Anny Milskiej ze wstępem Maksyma Gorkiego (1953), *Złote ręce. Zbiór baśni narodów ZSRR o mistrzach-rzemieślnikach* Natalii Kołpakowej w tłumaczeniu Natalii Gałczyńskiej (1954), *Baśnie kaukaskie* Michała Andruszkiewicza (1957).

[341] *Legendy i baśnie śląskie* Stanisława Wasylewskiego (1947), *Okręt w herbie. Legendy gdańskie* Franciszka Fenikowskiego (1956), *Baśnie śląskie* Jana Baranowicza (1957), *Jak górnik*

także wśród dorosłych czytelników wiedzy o kulturze ludowej, postrzeganej jako ginąca (Ługowska 1981, 102).

Wyraźny adres dziecięcy miały natomiast nowe adaptacje rodzimych wątków, w których celowała szczególnie Janina Porazińska w zbiorach *Za górami, za lasami. Polskie baśnie ludowe* (1954) i *Za trzydziewiątą rzeką. Baśnie ludu polskiego* (1955). Czerpała z dawniejszych źródeł folklorystycznych i literackich (takich jak *Bajarz polski* Glińskiego), ale dosyć oszczędnie szafowała fantastyką, zamiast tego wplatając w swoje utwory tak pożądane wówczas realistyczne motywy historyczne, geograficzne i folklorystyczne[342]. Choć próżno szukać w jej tekstach otwartego moralizowania, wszystkim przyświeca konsekwentna myśl dydaktyczna, podporządkowująca je etyce zasługi. Bohaterów i bohaterki Porazińskiej cechuje zawsze zapał do pracy, kryształowa uczciwość i dbałość o dobro całej społeczności.

6.2.3. Badania naukowe nad baśnią. Próby definicji gatunku

W pierwszym piętnastoleciu po wojnie oprócz rozważań pedagogów i wydawców literatury dla dzieci rozwijały się także badania literaturoznawcze i folklorystyczne nad baśnią i bajką ludową. W 1955 roku ukazał się artykuł Jana Trzynadlowskiego pod paradoksalnym na pierwszy rzut oka tytułem *Racjonalizm baśni*. Autor zwracał w nim uwagę na konwencjonalne mechanizmy ludowej bajki magicznej i tradycyjnej baśni, w których zawieszenie praw przyrody nigdy nie jest celem samym w sobie, lecz służy realizacji lepszego porządku rzeczy. W spostrzeżeniach Trzynadlowskiego dostrzec można pewne podobieństwa z popularnymi wówczas tezami Gorkiego, przedstawiającymi baśń jako wyraz ludzkiej wynalazczości i dążności do zapanowania nad światem przyrody, które pozwoliły na rozwój techniki. Podkreślenie, że cały świat przedstawiony baśni ciąży niepowstrzymanie ku założonemu z góry szczęśliwemu zakończeniu, w którym człowiek zwycięża wszelkie przeciwności, współbrzmi także z uwagami niemieckiego literaturoznawcy André Jollesa zawartymi w pracy *Einfache Formen* (1930), choć trudno stwierdzić, czy była ona znana Trzynadlowskiemu. Spostrzeżenia Jollesa na temat

---

Bulandra diabła oszukał. Baśnie śląskie Gustawa Morcinka (1958). Na rolę baśni regionalnych w dyskursie o Pomorzu i Ziemiach Odzyskanych zwracała uwagę już Kuliczkowska (1947).

[342] Np. *Pięć owieczek. Baśń podlaska* ze zbioru *Za trzydziewiątą rzeką* zawiera dokładny opis zwyczajów weselnych. Podobne zabiegi występują również w baśniach Wasylewskiego i Baranowicza (Ługowska 1981, 105, 113).

baśni miały wpłynąć znacząco na polskie badania nad bajką i baśnią dopiero w kolejnych dekadach, po przekładzie Ryszarda Handkego z 1965 roku. Bezpośrednio po wojnie pozostawały natomiast szerzej nieznane, co nie dziwi, zważywszy na przynależność Jollesa do NSDAP. Trudno oczekiwać, by prace badacza odznaczonego przez Adolfa Hitlera zostały przetłumaczone niedługo po wojnie, kiedy dopiero co dyskutowano o związkach między baśniami braci Grimm a nazizmem.

Należy dodać, że wychodząc od historycznych rozważań nad rozwojem gatunku, artykuł Trzynadlowskiego wartościuje pozytywnie jego dawność, a nawet archaiczność. Bajka magiczna – mówi literaturoznawca – pierwotnie odpowiadała magicznemu myśleniu jej twórców; to myślenie wprawdzie się zdezaktualizowało, ale bajka nie zanikła. „Rozwojowa linia baśni wiodła od relacji do interpretacji" (Trzynadlowski 1955, 9), a obecne w niej relikty dawnych wyobrażeń o świecie przekształciły się w atrakcyjny kostium i skuteczną metaforę.

Jest to chyba pierwsze na gruncie polskim tak jasne dowartościowanie archaiczności w baśni. Wcześniejsze wypowiedzi o dawności gatunku wskazywały na nią albo jako na argument za uniwersalną i ponadczasową moralnością baśni, którą na wzór poprzednich pokoleń można było wyzyskać do wychowania najmłodszych, albo – przeciwnie – jako na dowód przestarzałości, nieżyciowości, a więc i niestosowności baśni dla dziecięcego odbiorcy. Po drugiej wojnie światowej, gdy rozwój techniki stał się widoczny jak nigdy wcześniej, co podkreślała jeszcze wszechobecna propaganda postępu, staroświeckość baśni, zamrożonej w preindustrialnej scenografii, stała się jakością samą w sobie, zarówno dla badacza Trzynadlowskiego, jak i dla pisarki Januszewskiej. Nie była to zresztą wyłącznie specyfika komunistycznej Polski; wystarczy wspomnieć, że właśnie w latach pięćdziesiątych ukazały się *Władca pierścieni* J.R.R. Tolkiena i *Opowieści z Narnii* C.S. Lewisa, „nowe baśnie" oparte na tym samym dowartościowaniu dawności.

Uczonym, który wywarł olbrzymi wpływ na polskie badania nad bajką ludową i baśnią, był Julian Krzyżanowski. Wystrzegał się fetyszyzacji ludowej bajki magicznej i szczególną uwagę zwracał na wzajemne zależności między obiegiem ustnym a literaturą. Co prawda pisane w trakcie okupacji szkice, w których najpełniej wyraził swoje poglądy, doczekały się publikacji dopiero w 1980 roku, ale wkrótce po wojnie ukazała się jego wspomniana już *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, a w 1957 roku wspólnie z Heleną Kapełuś wydał antologię *Sto baśni ludowych*. W przedmowie do tego zbioru Krzyżanowski zarysował historię baśni w literaturze polskiej,

zwrócił uwagę na immanentną amoralność bajki ludowej („Bajka ludowa morału nie zna i znać nie może"), a także przedstawił jej pierwotny kontekst nadawczo-odbiorczy, akcentując fakt, że dawniej stanowiły one rozrywkę dla dorosłych, a do dzieci trafiły wskutek „osobliwego nieporozumienia" (Krzyżanowski 1957/1980b, 156). W ten sposób rozgrzeszał również braci Grimm: skoro ich zbiór nie był adresowany do dzieci, trudno oskarżać ich o niegodziwe intencje dydaktyczne.

6.2.4. Baśń poskromiona

Uwagi Krzyżanowskiego potwierdzały intuicję niektórych dawniejszych pedagogów, którzy zaprzeczali, jakoby baśń była pierwotnie przeznaczona dla dzieci, i tym samym wskazywali na konieczność jej dostosowania do młodego czytelnika. Obrona baśni, w stopniu wcześniej niespotykanym, oznaczała ich staranną adaptację i czuwanie nad każdym etapem ich odbioru. Wyraźnym tego dowodem były nie tylko utwory Januszewskiej, Szelburg-Zarembiny i – w szczególności – Porazińskiej, ale także głosy pedagogów zachęcających do opowiadania bajek i omawiania baśni tak, by kierować ich interpretacją przez dzieci (Arnoldowa 1954; Kuliczkowska 1947, 74; Szuman 1956).

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych najaktywniejsze na tym polu były Stefania Wortman i Irena Słońska. Entuzjastyczną pochwałę baśni i bajki magicznej oraz głębokie przekonanie o ich odwiecznym i niezaprzeczalnym związku z odbiorcą dziecięcym obydwie pisarki łączyły ze stanowczym apelem o ich adaptację i puryfikację, tak by stanowiły dla tego odbiorcy rzeczywiście odpowiedni pokarm. Nowsze ustalenia folklorystyczne i literaturoznawcze miały ograniczony wpływ na ich poglądy. W książce *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać* (1958) Wortman raz jeszcze wskrzesiła dawne koncepcje szkoły mitologicznej, rozwodząc się nad animistycznymi korzeniami bajki magicznej i w dobrej wierze cytując ironiczny dialog France'a o baśniach Perraulta. Słońska natomiast w swoich *Dzieciach i książkach* (wyd. 1 – 1957, wyd. 2 rozszerzone – 1959) wydaje się czerpać przede wszystkim z ustaleń i tez Paula Hazarda (którego książkę o historii literatury dla dzieci zresztą przełożyła kilka lat później). Koncentruje się głównie na wpływie, jaki baśnie wywierają na uczucia, wyobraźnię i postawy etyczne dziecka, choć – być może za Krzyżanowskim – dostrzega również częstą amoralność ludowej bajki magicznej i tradycyjnej baśni, wynikającą z ich dawności i pierwotnego niedziecięcego odbiorcy. Tradycyjne wątki to dla niej

„ruda złota, z której wiele cząstek trzeba odrzucić, by wydobyć szlachetny kruszec" (Słońska 1959, 85)[343]. Niepożądane postawy bohaterów powinny zostać jasno potępione albo przynajmniej przedstawione w konwencji „wesołej bzdury" (taką taktykę proponuje Słońska dla baśni o kocie w butach), a wszelkie okrucieństwo i krwawe opisy należy bezwzględnie usunąć.

Obie autorki realizowały swoje postulaty w praktyce. Już w 1954 roku Wortman i Słońska opublikowały wybór baśni i opowiadań dla przedszkoli, a dwa lata później pierwsza z autorek wpłynęła znacząco na kształt gatunku w polskim systemie literatury dla dzieci, wydając antologię polskich baśni literackich *Woda żywa* (wielokrotnie później wznawianą) oraz przygotowując wydanie baśni braci Grimm oczyszczone z nieprawomyślnych treści. Jak sama wspominała po latach, „Starannie wybierałyśmy i dobierały baśnie, żeby tylko nie było w nich czegoś okropnego. Nasz wybór baśni Grimmów został oparty na wydaniu niemieckim, lecz zmieniono zakończenia" (Wortman 1978, 228). Rzeczywistość nieco weryfikowała tę puryfikującą strategię: mimo opuszczenia *Jasia i Małgosi*, w jednej z kieleckich bibliotek dzieci zainscenizowały tę fabułę z własnej inicjatywy, co skłoniło Wortman do zwrócenia uwagi na duży udział czynnika indywidualnego w recepcji baśni (Wortman 1958, 140), choć nie do podważenia zasadności zabiegów oczyszczających.

Podobne, a nawet jeszcze surowsze poglądy wyrażała Maria Niklewiczowa, która swój zbiór *Bajarka opowiada*, po raz pierwszy wydany w 1959 roku, opatrzyła posłowiem-instrukcją. Nowym „bajarzom", głównie nauczycielkom i bibliotekarkom, proponuje włączenie się w ludową tradycję opowiadania baśni; przyznaje też, że pierwotnie przeznaczone były one dla dorosłych, którzy nadal są ich chętnymi słuchaczami, jeżeli nadarzy się po temu sposobność. Sama jednak koncentruje się na przystosowaniu opowiadanej baśni do odbiorcy dziecięcego, ze względu na którego należy „opuścić pewne epizody, inne rozbudować, aby stały się zrozumiałe" (Niklewiczowa 1959/2018, 505). Do najbardziej znanych wątków „trzeba zastosować **nowoczesną**, krytyczną ocenę, aby nie szerzyć baśni szkodliwych z punktu widzenia ideowego (*Jaś i Małgosia* i *Czerwony Kapturek* – okrucieństwo, *Kot w butach* – zdobywanie majątku i tytułów drogą oszustwa itd.)" (Niklewiczowa 1959/2018, 503–504; podkr. BK). Jej propozycja, akcentująca estetyczną stronę kunsztu opowiadania, zostaje zaprezentowana jako kontynuacja tradycji bajki ustnej,

[343] Uwagę zwraca stabilność metaforyki stosowanej w obronie baśni; raz jeszcze zacytujmy słowa Rybowskiego: „Podobnie jak w ziemi kryją się pokłady złota, tak w baśniach wije się zawsze srebrna nić jakiejś zasady zdrowej i nauki pełnej praktycznego znaczenia" (1911, 6).

zapożyczanej ze źródeł literackich (takich jak zbiór samej Niklewiczowej) i dostosowywanej każdorazowo do potrzeb, możliwości i upodobań audytorium. Zarazem jednak stanowi radykalne przekształcenie tej tradycji, ponieważ (czego Niklewiczowa już otwarcie nie przyznaje) nowa bajka ustna musi funkcjonować inaczej, skoro jej odbiorcą są dzieci, nadawcą – dorosły z nieuniknioną intencją wychowawczą, a kontekstem wypowiadania – instytucje przedszkola, szkoły czy biblioteki.

Koncepcja Niklewiczowej trafiła w swój czas. Zofia Starowieyska-Morstinowa (1960), która przed wojną krytykowała baśnie za okrucieństwo i kult pieniądza, dla zbioru *Bajarka opowiada*, zawierającego starannie dobrane i odpowiednio oczyszczone wątki ze wszystkich stron świata, miała same ciepłe słowa.

W tym właśnie okresie triumfu starej-nowej baśni, baśni oczyszczonej i bezpiecznej, akcentującej swoją archaiczność, lecz pod względem treści niepostrzeżenie przystosowanej do współczesnej wrażliwości, ukazał się pierwszy polski przekład zbioru Perraulta z 1697 roku.

6.3. *Bajki Babci Gąski* Charles'a Perraulta w przekładzie Hanny Januszewskiej (1961) – tekst ekscentryczny

Przypuszczać można, że Januszewska interesowała się baśniami Perraulta co najmniej od drugiej połowy lat pięćdziesiątych, ponieważ już w jednym z wierszy w zbiorze *Wróżka* (1956) znajduje się nawiązanie do motywu śpiącej królewny, a w sztuce teatralnej *Młyn w Jałbrzykowie* (wyd. 1957) występuje Kot w butach, pomocnik pani Gąski i jej wnuczki Gnusi. W tym też okresie, po niepewnym okresie lat stalinowskich, Januszewska zdobyła nareszcie niekwestionowane uznanie i stała się ważną postacią dla polskiej literatury dla dzieci, rocznie wychodziło pod jej nazwiskiem średnio cztery–pięć tekstów, zarówno wznowień, jak i utworów zupełnie nowych, a dodatkowo jeszcze pisarka przygotowywała słuchowiska emitowane w Polskim Radiu (Skrobiszewska 1987, 132–133)[344]. Przystępując do tłumaczenia baśni Perraulta, Januszewska cieszyła się więc mocną, prestiżową pozycją.

[344] *Nota bene* jej słuchowisko „o siedmiomilowych butach Tomcia-Paluszka" było według zapowiedzi danej w czasopiśmie „Miś" (1962, nr 2) oparte na baśni braci Grimm, co zdradza, jak ograniczona była wiedza o autorstwie poszczególnych baśniowych hipotekstów.

Bajki Babci Gąski w jej przekładzie wydał Czytelnik, jedno z dwóch najważniejszych wydawnictw na polskim rynku literatury dla dzieci, a ilustracje do książki wykonał jeden z czołowych przedstawicieli polskiej szkoły ilustracji, Jan Marcin Szancer. Wszystko to plasowało tłumaczenie baśni Perraulta w centrum polskiego systemu literackiego, choć nakład książki, wynoszący dwadzieścia tysięcy egzemplarzy, był jak na owe czasy niewielki (Woźniak 2010b, 66).

Tabela 12. Treść zbioru *Bajki Babci Gąski* (1961)

Tytuł	Tekst źródłowy
Pan Charles Perrault. 1628–1703	brak
Mały Czerwony Kapturek	*Le Petit Chaperon rouge. Conte*
Sinobrody	*La Barbe bleue*
Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki	*Cendrillon, ou le Petit Pantoufle en verre. Conte*
Śpiąca królewna	*La Belle au bois dormant. Conte*
Sprytna księżniczka, czyli przygody Filutki	*L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette. Nouvelle* [Lhéritier]
Imć kot, czyli kot w butach	*Le Maître Chat, ou le Chat botté. Conte*
Frant z Czubkiem	*Riquet à la houppe. Conte*
Wróżki	*Les Fées. Conte*
Ośla Skórka	*Peau d'Âne. Conte*
Paluszek	*Le Petit Poucet. Conte*
Śmiechu warte życzenia	*Les Souhaits ridicules. Conte*

Domyślać się można, że decyzja Januszewskiej o przekładzie wynikała ze świadomej woli zaprezentowania polskim czytelnikom tekstu ważnego dla kultury europejskiej, a dotąd obecnego w systemie polskim jedynie w szczątkowej lub gruntownie przekształconej postaci. Na intencję tę wskazuje parabiograficzny wstęp *Pan Charles Perrault. 1628–1703*. Od samego początku zwraca uwagę dążenie do osadzenia baśni w konkretnym kontekście historycznym: tłumaczka nie tylko podaje daty życia autora już w tytule przedmowy, ale też otwiera ją zdaniem „Był rok 1697" (ta sama data widnieje także na stronie tytułowej książki), by następnie opisać sytuację polityczną w Polsce i we Francji. Wprowadzona w literackiej impresji postać Pani Sławy lekceważy jednak doniosłe fakty z historii polityczno-militarnej i swoim wieńcem obdarza „pana Charles'a Perraulta", „starego człowieka",

który w wietrzny jesienny wieczór „wyszedł z drukarni i niesie cienką książeczkę w ręku" (Januszewska 1961/1993, 6–8). Autor zostaje przedstawiony jako człowiek z krwi i kości, doznający radości i zarazem skrępowania na myśl o swoim najnowszym, niepozornym dziele. W jego przemyślenia wplecione są liczne szczegóły biograficzne, począwszy od nauki w kolegium Beauvais, poprzez pełnione funkcje publiczne, aż po głośne utwory literackie na czele z *Wiekiem Wielkiego Ludwika*, z którego Januszewska tłumaczy nawet sześć wersów. Obok precyzyjnych informacji historycznych padają zdania o dawności lub wręcz odwieczności baśniowych wątków:

> Stare to opowieści. Jego matka słyszała je od swojej, a ta – od swojej… Kiedyż był ich początek? Czy za frankońskich królów jeżdżących w wozach zaprzęgniętych w woły o złoconych rogach? A może jeszcze wcześniej? A może nigdy się nie zaczęły? Może były zawsze? Zawsze – jak dziecięce marzenia? (Januszewska 1961/1993, 8)

W ten oto sposób Perrault staje się ogniwem długiego łańcucha tradycji, do tej pory składającego się jedynie z kobiet, które zapewniały trwanie odwiecznym opowieściom. Jest on ogniwem osobliwym zarówno ze względu na swoją płeć, jak i formę przekazu: już nie ustną, lecz utrwaloną na piśmie, w dodatku w postaci, która budzi uznanie Pani Sławy i – jak sugerują ostatnie zdania przedmowy – pozostaje żywa po dziś dzień.

Dzięki temu perytekstowi Perrault mógł po raz pierwszy naprawdę zaistnieć w polskiej świadomości czytelniczej jako autor baśni, a także jako realna postać. Stworzony przez Januszewską wizerunek pisarza jest jednak mistyfikacją, i to poczynając już od napisu, który rzekomo widniał na książce ściskanej przez „starego człowieka": „Bajki Babci Gąski / Napisał / Charles Perrault d'Armancourt / Paryż 1697". Ani tytuł, ani atrybucja nie są poprawne pod względem faktograficznym. Przypomnijmy, że pierwotne wydanie zbioru z 1697 roku nosiło tytuł *Histoires ou contes du temps passé* i nie było opatrzone żadnym nazwiskiem na stronie tytułowej. Jedynie pod dedykacją dla Elżbiety Karoliny Orleańskiej podpisał się syn pisarza, Pierre Darmancour, którego nazwisko Januszewska przenosi na ojca. Informacje o rodzinie pisarza w przedmowie są w ogóle bałamutne: Perrault zostaje przedstawiony jako dumny dziadek, który nazajutrz zamierza pokazać nową książkę wnukom, choć w rzeczywistości wszystkie jego dzieci zmarły bezpotomnie, a troje z nich on sam przeżył (Bouchenot-Déchin 2018, 312). Wizerunek szczęśliwej, wielopokoleniowej rodziny bardziej jednak odpowiadał konwencji literatury dla dzieci, a przedstawienie autora jako dziadka niewątpliwie przybliżało go do młodego czytelnika, podobnie jak przywołanie wspomnień Perraulta

z dzieciństwa o matce opowiadającej baśnie. Tę samą ciepłą, rodzinną atmosferę sugeruje zresztą tytuł zbioru, w którym pojawia się zdrobniała „Babcia Gąska". Paradoksalnie, choć Januszewska nie szczędzi szczegółów historycznych i nacechowanych kulturowo – jak wozy Merowingów w przytoczonym wyżej cytacie czy muszkieterska gospoda Pod Starym Gołębnikiem[345], którą mija Perrault w drodze z drukarni – jednocześnie bardzo mocno udomawia wizerunek autora i pierwotny kontekst dzieła.

Mistyfikacje, które mają przybliżyć baśnie czytelnikowi, a jednocześnie podtrzymać iluzję obcowania z tekstem „autentycznym", nie ograniczają się do wstępu i strony tytułowej z datą „1697". *Kopciuszek* w przekładzie Januszewskiej nosi podtytuł *Pantofelek z popieliczki* i opatrzony jest przypisem opisującym rzekomy błąd, który popełniono przy druku drugiego wydania baśni Perraulta i w wyniku którego *vair*, czyli popielica, zmieniło się w *verre* – szkło. „W tłumaczeniu oparto się na pierwszym wydaniu – Kopciuszek tańczy w pantofelkach z popieliczki, jak w 1697 roku" (Perrault/Januszewska 1993, 34) – zapewnia tłumaczka, nieświadoma, że kontrowersje wokół materiału, z którego wykonane było obuwie baśniowej bohaterki, pojawiły się dopiero w XIX wieku.

O tym, że Januszewska wbrew swoim zapewnieniom nie opierała się na pierwszym wydaniu, świadczy nie tylko wskazanie *Contes de ma mere l'oye* jako oryginalnego tytułu zbioru oraz przypis do *Kopciuszka*, ale także sam spis treści tomu: oprócz ośmiu baśni wydanych w 1697 roku figuruje tam również bajka-*fabliau Śmiechu warte życzenia* (przekład *Les souhaits ridicules*), XVIII-wieczna prozatorska adaptacja *Oślej skórki* oraz *Sprytna księżniczka, czyli przygody Filutki* – pierwszy i do 2020 roku jedyny polski przekład baśni Lhéritier, błędnie przypisywanej Perraultowi już od XVIII wieku. Najprawdopodobniej zatem Januszewska opierała się na którymś z licznych wydań XIX- lub XX-wiecznych.

Wszystkie te pomyłki i mistyfikacje tym mocniej jednak potwierdzają przyświecający tłumaczce zamysł zaprezentowania autentycznego tekstu, osadzonego w konkretnym, źródłowym kontekście historyczno-kulturowym. Na marginesie zaznaczyć należy, że kontekst ten przywołany jest również na ilustracjach Szancera, przedstawiających postaci w strojach zachodnioeuropejskich z XVII i, rzadziej, XVI wieku. Wyjątek stanowi *Sprytna księżniczka* Lhéritier: w tym przypadku bohaterki występują w prostych

[345] Może to być nawiązanie do oberży Pod Czerwonym Gołębnikiem, która pojawia się w *Trzech muszkieterach* Alexandre'a Dumasa.



10. Jeden z kostiumów baletowych Ludwika XIV, ilustracja Henriego de Gisseya z *Ballet du Roy aux festes de Bacchus, dansé par Sa Majesté au Palais Royal, le 2e jour de May 1651*, 1651

sukniach i imponujących czepcach przywodzących na myśl modę średniowieczną, co zgodne jest z literą tekstu, datującego akcję na czasy krucjat. Najdobitniejsze (i wcale nieoczywiste, szczególnie dla młodego czytelnika) nawiązanie do czasów Perraulta stanowi portret Jowisza poprzedzający *Śmiechu warte życzenia*. W pracy Szancera dostrzec można wyraźną inspirację rysunkiem Henriego de Gisseya z 1653 roku, przedstawiającym Ludwika XIV w baletowym kostiumie Apollina.

Teksty samych baśni przełożone zostały niemal bez żadnych skrótów czy prób cenzury. Momenty grozy, takie jak opis zakazanego pokoju Sinobrodego, kanibalistyczne zapędy teściowej śpiącej królewny czy omyłkowe zamordowanie własnych córek przez ludożercę w *Paluszku* nie zostają w żaden sposób złagodzone. Wręcz przeciwnie, Januszewska nie waha się wielokrotnie stosować brutalnego wyrazu „zarżnąć" jako odpowiednika francuskiego „égorger". Nie próbuje również usprawiedliwiać dyskusyjnych z pedagogicznego punktu widzenia poczynań kota w butach. W całym zbiorze dostrzec można jedynie trzy przypadki puryfikacji:

Przykład [65]
[Perrault 1697/2005f, 190] […] [ogre] emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise […][346].
[Perrault/Januszewska 1993, 40] [wilkołak] porywa bezkarnie wszystkie dzieci, które tylko dopadnie.

Przykład [66]
[Perrault 1697/2005g, 202] Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonné de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé […][347].
[Perrault/Januszewska 1993, 12] Mały Czerwony Kapturek zdjęła kapotkę i wyciągnęła się obok babci, dziwując się jej posturze […].

Przykład [67]
[Perrault 1697/2005i, 214] […] un jeune étourdi de lapin entra dans son sac, et le maître chat tirant aussitôt les cordons le prit et le tua sans miséricorde[348].
[Perrault/Januszewska 1993, 76] […] młody, nierozważny królik wlazł mu do worka. Imć kot pociągnął za sznurki, schwytał królika i bez miłosierdzia zrobił z nim koniec.

W ostatnim z zacytowanych fragmentów tłumaczka złagodziła nieco język, decydując się na parafrazę „zrobić koniec" zamiast bardziej oczywistego ekwiwalentu „tuer" – „zabić". Istota zdarzenia nie uległa jednak zmianie. Inaczej jest w przykładzie [65], w którym opuszczono fragment mówiący o zjadaniu dzieci przez potwora. Jest to jednak bardzo drobna redukcja i nie wpływa w znaczący sposób na odbiór baśni; sprawia raczej wrażenie przypadkowego przeoczenia, szczególnie że w dalszej części tekstu apetyt teściowej na dzieci

[346] „[…] zabierał wszystkie dzieci, które zdołał schwytać, żeby móc je w spokoju zjeść […]".
[347] „Czerwony Kapturek rozbiera się i kładzie do łóżka, gdzie bardzo się zdumiała, jak jej babka wygląda w negliżu […]".
[348] „[…] młody nierozważny królik wszedł do worka, a pan kocur, ściągając natychmiast sznurki, schwytał go i zabił bez miłosierdzia".

bohaterki nie jest w żaden sposób ocenzurowany. Na miano puryfikacji w pełni zasługuje więc właściwie tylko przykład [66], w którym stonowany został erotyczny wydźwięk sceny: Czerwony Kapturek nie „rozbiera się", lecz tylko „zdejmuje kapotkę", nie zostaje również podkreślona niekompletność stroju wilka-babki. W przeciwieństwie do nieraz bardzo krwawej grozy zbyt wyraźnie zasugerowana swawolność i nieobyczajność nie mogły znaleźć się w tekście kierowanym do dzieci.

Nieraz z przekładu znikają niekonsekwencje lub niejasności oryginału. W tekście źródłowym *Le Chat botté* rzekomy „marquis de Carabas" zostaje jednorazowo awansowany na „comte de Carabas" (Perrault 1697/2005i, 215), lecz w przekładzie *Kota w butach* Januszewskiej jest konsekwentnie tytułowany „jaśnie wielmożnym panem Szarabanem". Podobnie w *Cendrillon* pewne sformułowania tekstu źródłowego wydają się prowadzić do osobliwego wniosku, że wróżka-matka chrzestna bohaterki mieszka z nią w jednym domu, prowadzi bowiem dziewczynę do swojego pokoju („chambre"), by tam zająć się metamorfozami, które pozwolą dziewczynie wybrać się na bal. Rozwiązanie zastosowane przez Januszewską w przekładzie baśni nie sugeruje już tej interpretacji, która mogłaby wprawić czytelnika w konfuzję: wróżka zabiera Kopciuszka ogólniej „do siebie". Na uwagę zasługuje też fragment po powrocie bohaterki z balu:

Przykład [68]
[Perrault 1697/2005k, 227] Comme elle était occupée à raconter à sa marraine tout ce qui s'était passé au bal, les deux sœurs heurtèrent à la porte […][349].
[Perrault/Januszewska 1993, 28] Po czym jęła opowiadać, co to się jej przydarzyło. Gdy siostry zapukały do drzwi […].

Podczas gdy tekst źródłowy wydaje się potwierdzać, że wróżka rzeczywiście przebywa w domu Kopciuszka, wersja Januszewskiej po raz kolejny taką interpretację oddala. Opowiadanie bohaterki i powrót sióstr nie są już powiązane spójnikiem „comme", lecz rozbite na dwa zdania, a nawet dwa akapity, co sugeruje dłuższy upływ czasu. W wyniku tego rodzaju przesunięć tekst docelowy jest jaśniejszy i bardziej uporządkowany, choć należy zaznaczyć, że są to zmiany sporadyczne; inaczej niż w swojej późniejszej o dziesięć lat adaptacji (zob. dalej), Januszewska nie próbuje np. modyfikować treści *Wróżek*, by uniknąć rozbieżności między

[349] „Kiedy była zajęta opowiadaniem matce chrzestnej o wszystkim, co się wydarzyło na balu, dwie siostry zastukały do drzwi […]".

tytułem, w którym pojawia się liczba mnoga, a fabułą, w której występuje tylko jedna wróżka.

Dążenie do większej jasności i zrozumiałości dostrzec można także w uproszczonej składni polskiego tekstu. Złożone i nieraz dosyć długie zdania oryginału, zawierające wtrącenia w nawiasach, zostają rozbite na zdania krótsze, z dodanymi lub amplifikowanymi frazami wyrażającymi związki logiczne:

Przykład [69]
[Lhéritier 1695/2005d, 104–105] Il méritait bien cette punition, et la princesse avait raison d'en être satisfaite. […] Ce prince se trouvait dans des cavernes dont il ne pouvait pas voir toute l'horreur, parce que le jour n'y donnait jamais[350].
[Perrault [właśc. Lhéritier]/Januszewska 1993, 64] Cóż? Zasłużył sobie przecież na tę karę, słuszna więc była uciecha księżniczki. […] Książę znajdował się w podziemiach. Na szczęście nie widział całej ich ohydy, gdyż nigdy nie przenikało tu światło dzienne.

Przykład [70]
[Perrault 1697/2005i, 215] Le roi lui fit mille caresses, et comme les beaux habits qu'on venait de lui donner relevaient sa bonne mine (car il était beau et bien fait de sa personne) la fille du roi le trouva fort à son gré, et le comte de Carabas ne lui eut pas jeté deux ou trois regards fort respectueux, et un peu tendres, qu'elle en devint amoureuse à la folie[351].
[Perrault/Januszewska 1993, 78] Po czym jął prawić jaśnie panu mnóstwo grzecznych słówek, a że szaty, w które go przybrano, dodały blasku urodzie kawalera, spodobał się wielce córce królewskiej. Był bowiem przyjemnej twarzy i miał piękną posturę. Gdy pan Szaraban rzucił na pannę dwa czy trzy razy pełnym szacunku, a z lekka omglonym tkliwością spojrzeniem, zakochała się w nim okrutnie.

Te uproszczenia na poziomie składni kontrastują z dosyć odważnym szafowaniem rzadkim i archaicznym słownictwem. Januszewska nie wzdraga się używać takich wyrazów i fraz jak „larendogra" czy „empirejskie niebo", a czasem decyduje się nawet na rozwiązania bardziej wyrafinowane niż w oryginale:

---

[350] „Zasługiwał całkowicie na tę karę i księżniczka miała rację, czując zadowolenie. […] Książę ten znajdował się w jaskiniach, których potworności w pełni nie widział, ponieważ nigdy nie dochodziło tam światło".

[351] „Król wyświadczył mu tysiąc uprzejmości, a ponieważ piękny strój, który mu dano, podkreślał jego urodę (był bowiem piękny i przystojny z wyglądu), spodobał się bardzo córce króla, i ledwie hrabia Carabas rzucił jej dwa czy trzy spojrzenia pełne najwyższego szacunku i odrobiny tkliwości, zakochała się w nim do szaleństwa".

Przykład [71]
[Perrault 1697/2005f, 186] La vieille pensa qu'on la méprisait […][352].
[Perrault/Januszewska 1993, 36] Starowina myślała, że ją postponują […].

Przykład [72]
[*Peau d'Âne en prose* 2005, 345] […] c'est, dit-il la plus vilaine bête, après le loup […][353].
[Perrault/Januszewska 1993, 109] […] to stworzenie, z którego brzydotą chyba tylko wilk może iść w paragon!

Zwraca uwagę tendencja Januszewskiej do stosowania archaizmów, zgodna zresztą ze stylem tekstu źródłowego, gdzie również pojawiają się wyrazy, które już w 1697 roku były przestarzałe, jak np. „col" zamiast „cou" czy „cherra" jako czas przyszły czasownika „choir". Oddziaływanie archaizmów w przekładzie Januszewskiej nie ogranicza się jednak do patyny staroświeckości. Tłumaczka zdradza upodobanie do zwrotów barwnych, idiomatycznych i nacechowanych emocjonalnie, co – szczególnie w połączeniu z wykrzyknieniami i krótkimi zdaniami – nadaje całości tekstu znacznie bardziej kolokwialne, a nawet dosadne brzmienie:

Przykład [73]
[Perrault 1697/2005j, 191] Est-ce que je suis ici venue, lui dit cette brutale orgueilleuse, pour vous donner à boire, justement j'ai apporté un flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame ? J'en suis d'avis, buvez à même si vous voulez[354].
[Perrault/Januszewska 1993, 96] – Albom tu przyszła po to! – powiada ta prostacko. – Akurat! Nie na to wzięłam z sobą tę srebrną flaszę, żeby pani z niej piła! Pij jejmość wprost ze źródła, jeśli ci sucho w gębie.

Przykład [74]
[Perrault 1694/2005d, 173] […] je te promets, / Moi qui du monde entier suis le souverain maître, / D'exaucer pleinement les trois premiers souhaits / Que tu voudras former sur quoi que ce puisse être[355].

---

[352] „Stara myślała, że nią gardzą […]".

[353] „[…] to – powiedział – najwstrętniejsza bestia po wilku […]".

[354] „– Czyżbym po to tu przyszła – odparła dumna dziewucha – żeby dawać pani pić! Akurat po to przyniosłam srebrny flakon, żeby jaśnie panią napoić! Jeśli o mnie chodzi, możesz sobie pani pić wprost ze źródła, jak pani chce.

– Nie jesteś pani bynajmniej uprzejma – odparła wróżka, nie wpadając w gniew. – Cóż! Skoro taka jesteś pani nieżyczliwa, udzielam ci takiego daru, że przy każdym wypowiedzianym słowie z ust wypadnie ci wąż albo ropucha".

[355] „[…] obiecuję ci, / Ja, który jestem najwyższym władcą całego świata, / Spełnić co do joty trzy pierwsze życzenia, / które zechcesz wypowiedzieć w jakiejkolwiek sprawie".

[Perrault/Januszewska 1993, 133] Jowisz swych słów nie odmienia, / więc, abyś mi nie jęczał, że odchodzisz z niczym, / spełnię, człowieku, trzy twoje życzenia.

Przykład [75]
[Perrault 1694/2005d, 176] Ce prodige imprévu grandement le fâcha. / Fanchon était jolie ; elle avait bonne grâce, / Et pour dire sans fard la vérité du fait, / Cet ornement en cette place / Ne faisait pas un bon effet ; / Si ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage, / Il l'empêchait de parler aisément. / Pour un époux merveilleux avantage, / Et si grand, qu'il pensa dans cet heureux moment / Ne souhaiter rien d'avantage[356].
[Perrault/Januszewska 1993, 137] Gwałt, larum, wielki lament wybuchły od nowa. / Była przecież Franusia ładna, zwinna, żywa, / a ów z kiełbasy ornament / nie zdobił, gdy u noska zgrabnego się kiwał, / tłumiąc całym ciężarem swoim kiełbasianym / słowa z ustek drwalowej tryskające z wdziękiem. // Franusia, zawsze, jak wiadomo, mowna / teraz zacichła. A drwal szepnął: „Dzięki! / Dzięki, niebiosa! O, ciszo cudowna! / Darze niebiański z Jowiszowej ręki!".

Przykład [76]
[Perrault 1694/2005l, 236] […] se mirent à travailler en cadence au son d'une chanson harmonieuse[357].
[Perrault/Januszewska 1993, 89] […] jęli sposobić frykasy pod takt zamaszystej śpiewki.

Przykład [77]
[Lhéritier 1695/2005d, 109] […] cette maligne princesse […][358].
[Perrault/Januszewska 1993, 69] […] tę szelmeczkę […].

Przykład [78]
[Perrault 1694/2005k, 226] […] nous en ferons un cocher. […] une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues[359].
[Perrault/Januszewska 1993, 26] Byłby z niego woźnica nie od parady! […] z siarczystym wąsem, jakich mało.

Przykład [73] doskonale ukazuje tendencję Januszewskiej do wyrazistych, ostrych, a nawet potocznych określeń, które obniżają rejestr tekstu. O ile

---

[356] „Ten nieprzewidziany cud bardzo go przygnębił. / Fanchon była ładna; miała wdzięk, / A żeby powiedzieć prawdę bez upiększeń, / Ta ozdoba w tym miejscu / Dawała niezbyt dobry efekt; / Jeśli pominąć to, że zwieszając się na dolną część twarzy, / Przeszkadzała jej swobodnie mówić. / Dla małżonka wspaniała korzyść, / I to tak wielka, że zdawało mu się w tej szczęśliwej chwili, / Iż niczego więcej sobie nie życzy".

[357] „[…] wzięli się do pracy w rytm harmonijnej piosenki".

[358] „[…] tę podstępną księżniczkę".

[359] „[…] zrobimy z niego woźnicę. […] jedne z najpiękniejszych wąsów, jakie kiedykolwiek widziano".

w oryginale w wypowiedzi złej siostry z *Wróżek* dominuje kąśliwa, wyniosła ironia, o tyle w przekładzie jej wydźwięk jest znacznie bardziej napastliwy i ordynarny ze względu na użycie wykrzykników czy takich kolokwialnych zwrotów jak „sucho w gębie" (Woźniak 2010b, 69). W przykładach [74] oraz [75], zaczerpniętych ze *Śmiechu wartych życzeń*, widać, że upodobanie do tego rodzaju stylistyki skutkuje wprowadzeniem lub amplifikacją groteski. Lekceważące, przyziemne słowa Jowisza: „abyś mi nie jęczał", zabarwiają boski majestat odcieniem rubasznego humoru, którego próżno szukać w oryginale, natomiast późniejszy opis reakcji drwala i jego żony na przyrośniętą do nosa kobiety kiełbasę przeradza się w pełnowymiarową farsę. Podczas gdy tekst źródłowy obfituje w eufemizmy i litoty, przekład operuje ostrym kontrastem między ciężarem kiełbasy a zdrobniałym „noskiem" drwalowej oraz zjadliwą ironią „słówek tryskających z wdziękiem" (w rzeczywistości chodzi o wrzaskliwą reprymendę, której drwalowa udziela mężowi). Przedstawiona w przekładzie sytuacja jest także o wiele głośniejsza: z jednej strony drwalowa podnosi „larum" i „wielki lament" (mimo że zaraz po tym narrator dosyć niekonsekwentnie twierdzi, że „zacichła"), z drugiej zaś – ulga drwala znajduje wyraz nie tylko w jego myślach, ale też w słyszalnym, teatralnym westchnieniu, którego retoryczne zadęcie potęguje jeszcze humorystyczno-groteskowy charakter sceny. Podobny, jowialny i sowizdrzalski duch przebija z fragmentu [76] z *Franta z Czubkiem*, w którym „harmonijna piosenka" zmienia się w „zamaszystą śpiewkę", a także z cytatu M ze *Sprytnej księżniczki*, gdzie raz jeszcze mamy do czynienia ze słowem staroświeckim, a dodatkowo jeszcze zdrobniałym.

Tłumaczka nad wyraz chętnie korzysta ze słowotwórczych możliwości polszczyzny. Nie stroni od zgrubień, szczególnie w *Paluszku*, w którym konotują one chłopskie pochodzenie postaci: drwal i drwalowa dwukrotnie zostają określeni z pobłażliwą sympatią jako „ludziska", a o swoim potomstwie mówią „dzieciska" (Perrault/Januszewska 1993, 117, 119). Znacznie częściej jednak pojawiają się u Januszewskiej zdrobnienia, mające nieraz wydźwięk ironiczny i jadowity, jak w przytoczonym tu przykładzie [76], a także wtedy, gdy mowa o podstępnych „słówkach", jakimi wilk zwodzi Czerwonego Kapturka, „gębusiach" krwiożerczych córek ludożercy czy „nieświadomym zdradliwości tego świata króliczku", który pada łupem kota w butach (Perrault/Januszewska 1993, 11, 123, 76). Czasem jednak zdrobnienia stosowane są na poważnie, sygnalizując niewielki rozmiar lub wdzięczny wygląd obiektu: Kopciuszkowi towarzyszą „hajduczkowie", a Paluszek to „wielce roztropny chłopczyna" (Perrault/Januszewska 1993, 26, 117). Z takim wykorzystaniem zdrobnień

szczególnie często mamy do czynienia w opisach baśniowych bohaterek: księżniczka z *Franta z Czubkiem* ma smutną „minkę", Filutka „trzeźwą główkę", a bohaterka *Oślej skórki* po umyciu zauważa, że „piękna jej skórka znów zabłysła świeżością" (Perrault/Januszewska 1993, 85, 50, 105). Kopciuszek, „ślicznotka", ucieka z balu „jak sarneczka" (w oryginale „une biche") i przymierza pantofelek na „nóżkę" (Perrault/Januszewska 1993, 30, 33). Tendencja ta przypomina przedwojenne *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci* Janiny Colonny-Walewskiej, choć jest mniej nachalna i równoważą ją inne zabiegi stylistyczne, dzięki którym przekład Januszewskiej nie staje się przesłodzony ani infantylny, lecz zbliża się raczej do gawędziarskiego stylu *Bajek staroświeckich* Antoniego Gawińskiego.

Zasadność tego porównania potwierdza analiza *Kopciuszka* w przekładzie Januszewskiej. W całym zbiorze *Bajek Babci Gąski* jest to utwór, w którym zabiegi zmierzające do udomowienia tekstu są najsilniejsze. Jak zauważyła Monika Woźniak (2010b, 72), baśń ta zostaje wpisana w „siermiężno-wiejski kontekst" typowy dla polskich realizacji wątku „Kopciuszka". „Robota", którą obarcza się „sierotę", obejmuje zarówno „woskowanie posadzek", jak i „zamiatanie izb", kojarzących się jednoznacznie z wiejską chatą (w oryginale mowa jest o „la chambre"). Sama bohaterka, dopominając się w rozmowie z wróżką o piękny strój, używa niemal gwarowego języka:

Przykład [79]
[Perrault 1697/2005k, 226] Oui, mais est-ce que j'irai comme cela avec mes vilains habits ?[360]
[Perrault/Januszewska 1993, 26] Com rada, tom rada! Ale jakże będę tańczyć w tej sukienczynie?

Macocha i złe siostry określane są natomiast jako „jejmość" i „jejmościanki". Mimo że Januszewska zachowuje takie francuskie realia kulturowe jak muszki używane do ozdoby twarzy, stosowany przez nią język wpisuje baśń w polski kontekst historyczny wiejskiego dworku. Po części wynika to z jej decyzji, by siedemnastowieczny tekst francuski tłumaczyć na pseudosiedemnastowieczny tekst polski, pełen sarmackiej werwy i dosadności, czego skutki dostrzec można we wszystkich utworach w zbiorze. Typowe dla dawnej polszczyzny tytuły grzecznościowe i formy adresatywne występują również w innych baśniach w przekładzie Januszewskiej – ludożerca z *Paluszka* zwraca się do żony per „imość", ludożerca z *Kota w butach* nazywa zaś tytułowego

[360] „Owszem, ale czy pójdę tak, w moim nędznym stroju?".

bohatera „asanem" – jednak to właśnie w *Kopciuszku* szlachecko-staropolska stylizacja staje się wyjątkowo wyraźna przez swoją intensywność, jak gdyby presja rodzimej tradycji tego wątku była nie do odparcia. W obliczu tej ukrytej i jak gdyby mimowolnej adaptacji kulturowej bledną bardziej oczywiste zabiegi udomawiające w pozostałych baśniach, takie jak zastąpienie „sauce Robert" „sosem cebulowym" czy „ogre" – swojskim i sugestywnym „wilkołakiem". Wyraźnie udomawiający jest także przekład imion: Januszewska tłumaczy nie tylko imiona znaczące, jak Ślamazarka (Nonchalante), Filutka (Finette) czy Bogacz-Krętacki (Riche-Cautèle) w *Sprytnej księżniczce*, oraz imiona mające utrwalone ekwiwalenty w polszczyźnie, jak Kopciuszek czy Czerwony Kapturek, ale także te bardziej pospolite, jak Błażej (Blaise) i Franusia (Fanchon) w *Śmiechu wartych życzeniach*.

Zabiegi te nie wydają się jednak obliczone na ułatwienie lektury młodemu czytelnikowi. Jak pisze Skrobiszewska (1987, 55), domniemane możliwości poznawcze dzieci nigdy nie były dla Januszewskiej priorytetem. Stąd też nie dziwi daleko posunięta egzotyzacja *Sprytnej księżniczki*, w której bez jakichkolwiek objaśnień pojawiają się nawiązania do *Mieszczanina szlachcicem* Molière'a, losów rzymskiego polityka Marka Atyliusza Regulusa, twórczości Philippe'a Quinaulta, Abelarda, Tybalda z Szampanii i Ezopa, a także do anegdoty o hrabim Ory w żeńskim klasztorze. Januszewska zachowuje gawędziarski styl i erudycyjną manierę baśni Lhéritier, nie próbując ani przykroić jej do modelu prostszej i zwięźlejszej baśni Perraultowskiej, ani ułatwić jej odbioru polskiemu czytelnikowi (nie tylko dziecięcemu).

Tłumaczka na ogół zachowuje oczywiste elementy kulturowe, adaptuje natomiast te, które są mniej jawne. Jak zasygnalizowano już w związku z przekładem *Kopciuszka*, dotyczy to przede wszystkim rozmycia pierwotnego salonowego kontekstu baśni Perraulta, co wynika częściowo z różnic kulturowych i z innej struktury pojęciowej języka źródłowego i docelowego. Kluczowe dla XVII-wiecznej francuskiej edukacji towarzyskiej pojęcia *honnêteté* i *complaisance* pozbawione są prostych polskich odpowiedników i w przekładzie zostają oddane przez „uprzejmość" i „uczynność", wyrazy w sposób nieunikniony uboższe znaczeniowo, co z kolei spłyca wymowę niektórych baśni (Kaczyńska 2019b; Woźniak 2010b).

Zdarza się także, że elementy kulturowe pozostają przez tłumaczkę nierozpoznane, a przez to błędnie przełożone. Chodzi tu przede wszystkim o termin „ruelle", który w XVII wieku oznaczał to, co później zaczęto określać jako salon. Pojawia się on w morale do *Czerwonego Kapturka*, przy okazji ostrzeżenia przed wilkami brylującymi w towarzystwie, a także – w bardzo

podobnym kontekście – w wierszowanej partii *Sprytnej księżniczki*, która przestrzega czytelniczki przed salonowymi uwodzicielami. W tym drugim przypadku w przekładzie Januszewskiej mowa jest o „fircykach […], co miejskie szlifują bruki" (Perrault/Januszewska 1993, 48), co przywodzi na myśl raczej włóczęgostwo i próżniactwo niż udział w społeczności salonowej. Jeszcze wyraźniejsza jest zmiana znaczenia w *Czerwonym Kapturku*, gdzie uwodziciel „za panną uliczkami kroczy / przymilny, słodki jak cukierek" (Perrault/Januszewska 1993, 14), przypominając raczej śledzącego dziewczynki pedofila niż obytego – i przez swoje obycie tym bardziej niebezpiecznego – kawalera. To z kolei przewraca na nice przesłanie morału, który ostrzega przed niebezpieczeństwem grożącym nie ze strony obcych, lecz osób dobrze znanych i pozornie godnych zaufania.

Przekład morałów zasługuje na osobne omówienie (zob. Kaczyńska 2019b). Godny uwagi jest sam fakt, że Januszewska zachowała je w przekładzie, podobnie jak dedykacje do *Śmiechu wartych życzeń* („Przesłanie do Panny de la C…) i *Sprytnej księżniczki* („Hrabinie de Murault") czy dygresje historyczno-literackie w tej ostatniej baśni. Daje tu o sobie znać zaobserwowane już wcześniej dążenie do zaprezentowania polskiemu czytelnikowi kompletnego i autentycznego tekstu Perraulta. Januszewska na ogół nie modyfikuje przewrotnej i żartobliwej wymowy morałów, przejawia jednak wyraźną tendencję, by to, co w tekście źródłowym ma charakter spostrzeżenia i refleksji, zastępować zaleceniem zwróconym bezpośrednio do odbiorcy:

Przykład [80]
[Perrault 1697/2005g, 202] On voit ici que de jeunes enfants, / Surtout de jeunes filles, / Belles, bien-faites, et gentilles, / Font très mal d'écouter toute sorte de gens, / Et que ce n'est pas chose étrange, / S'il en est tant que le loup mange[361].
[Perrault/Januszewska 1993, 14] Morał stąd płynie – proszę słuchać, / urocze, wdzięczne me dziewuszki – / że obcych ludzi pogaduszki / należy puszczać mimo ucha. / Pogwarki wprawdzie miła chwilka, lecz blisko stąd do paszczy wilka.

Przykład [81]
[Perrault 1697/2005i, 220] […] Aux jeunes gens pour l'ordinaire, / L'industrie et le savoir-faire, / Valent mieux que des biens acquis[362].
[Perrault/Januszewska 1993, 82] Lecz więcej niźli testamentom / zawierz zdolnościom i talentom, / a czasem – zdaj się i na spryt.

[361] „Widać stąd, że dzieci, / Zwłaszcza młode dziewczęta, / Piękne, urodziwe i miłe, / Źle robią, słuchając byle kogo, / I nie ma w tym nic dziwnego, / Że tyle ich zjada wilk".

[362] „[…] Dla młodych ludzi zazwyczaj / Zręczność i zmyślność / Są więcej warte niż odziedziczone dobra".

Skutkiem tej zmiany jest znacznie bardziej protekcjonalny ton, nawet gdy udzielane pouczenia dalekie są od etyki zazwyczaj propagowanej w literaturze dla dzieci (jak w zacytowanym w przykładzie [81] morale do *Kota w butach*). Największej dydaktyzacji ulega niewątpliwie morał *Małego Czerwonego Kapturka*, który też najbardziej infantylizuje docelowego odbiorcę, zarówno poprzez jachowiczowski styl przestrogi, jak i zgryźliwie zdrobniały zwrot „wdzięczne me dziewuszki".

Podobną kąśliwość, już bez dydaktycznych zwrotów *ex cathedra*, dostrzec można w tych morałach, do których przenika wyraziste i dosadne słownictwo obecne w samych baśniach. Tutaj najdobitniejszy przykład stanowi morał *Kopciuszka*, głoszący, że „dochrapać się czegoś" można tylko z pomocą „kumotrów" (Perrault/Januszewska 1993, 34). Zastąpienie neutralnych sformułowań źródłowych („avancement", „parrains", „marraines") obcesowymi kolokwializmami w sposób dość nieoczekiwany wzmaga cynizm i brutalność tekstu.

Przekład Januszewskiej szedł pod wieloma względami pod prąd współczesnej sobie konwencji baśni dla dzieci: nie przejawiał wychowawczych dążeń, jakie charakteryzowały np. twórczość Porazińskiej, akcentował historyczne i literackie korzenie utworów Perraulta i przywoływał raczej polskie tradycje szlacheckie niż folklor chłopski. Choć Januszewska podkreślała autentyczną „francuskość" *Bajek Babci Gąski*, niepostrzeżenie je adaptowała, kierując się jednak nie tyle domniemanymi potrzebami i możliwościami czytelników dziecięcych, co własnym zamiłowaniem do dawnej kultury polskiej i europejskiej oraz upodobaniem do stylizacji i pastiszu. Jej próba przeniesienia Perraulta na grunt polski jest tym odważniejsza (lub – jak powiedzieliby niektórzy – tym bardziej karkołomna), że miejscem docelowym nie jest Polska XX wieku, lecz wyobrażenie Polski XVII-wiecznej, przywołanej już w pierwszym zdaniu przedmowy. Z tego też powodu *Bajki Babci Gąski* są tekstem hybrydowym i ekscentrycznym we właściwym tego słowa znaczeniu, rozstrzelonym między XVII-wieczną kulturą francuską, XVII-wieczną kulturą polską i ukształtowaną w XIX i XX wieku polską tradycją literatury i baśni dla dzieci.

Zdaniem Moniki Woźniak wynikające z tego rozchwianie semantyczne i niekonsekwencja stylistyczna sprawiły, że przekład Januszewskiej nie mógł zaistnieć szerzej w polskim systemie literackim. Z jednej strony jego sarmacka dosadność nie oddawała sprawiedliwości stylistycznemu kunsztowi oryginału, z drugiej zaś tekst był zbyt obcy i wymagający dla polskiego czytelnika. Zawieszenie między egzotyzacją a specyficzną formą

udomowienia sprawiło, że tłumaczenie nie mogło przemówić do nikogo (Woźniak 2010b, 73).

Być może taka ocena niezwykle bogatego przekładu Januszewskiej jest nazbyt surowa, ale faktem pozostaje, że wznowienia doczekał się on dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Po pierwszym wydaniu miał też bardzo nieliczne recenzje. Mimo to właśnie dzięki niemu Perrault zaistniał jako „pierwszy baśniopisarz" nie tylko, jak do tej pory, w literaturze naukowej czy nawet popularnonaukowej, ale także w prasie codziennej (*Podróż w krainę baśni* 1961). W polskim systemie literackim po raz pierwszy pojawiła się myśl o historycznym i geograficznym pochodzeniu baśni Perraulta, nawet jeśli wizerunek baśniopisarza został zafałszowany z jednej strony przez nadzwyczaj silne przekonanie o odwiecznej ludowej bajce magicznej, którą autorzy jedynie „spisywali", a z drugiej strony przez silny topos rodziny, który Januszewskiej kazał przedstawić Perraulta jako dziadka. Niemniej, mimo dyskusyjnych nieraz rozwiązań translatorycznych, *Bajki Babci Gąski* stanowiły prawdopodobnie największy przełom w historii recepcji baśni francuskiej w literaturze polskiej i otworzyły drogę do znacznie bardziej wpływowych adaptacji Januszewskiej (zob. pkt 6.5). Dodatkowo należy cieszyć się z przekładu *Sprytnej księżniczki*, która – gdyby nie mylna atrybucja Perraultowi – prawdopodobnie w ogóle nie zaistniałaby w systemie polskim.

Miała jednak upłynąć niemal cała dekada, zanim Perraultowskie baśnie raz jeszcze weszły do polskiego systemu literatury dla dzieci, w nowej formie, w której zyskały większy niż poprzednio rozgłos. Tymczasem dorośli czytelnicy mogli zetknąć się z entuzjastyczną pochwałą „świeżego jak jutrzenka" Perraulta w *Książkach, dzieciach i dorosłych* Paula Hazarda (1932/1963, 16). Praca ta, przetłumaczona przez Irenę Słońską ponad trzydzieści lat po wydaniu oryginalnym, podkreślała prostotę, jasność i kpiący humor baśni Perraultowskich, a także napomykała o ich ludowych korzeniach[363]. Ich pierwotny salonowy kontekst nieco się gubi, mimo że Hazard wymienia pisarki drukujące baśnie „opowiedziane przedtem przyjaciołom i przyjaciółkom": d'Aulnoy, Lhéritier, Bernard. Dla polskiego czytelnika były to jednak puste nazwiska bez przypisanych do nich utworów, opatrzone jedynie komentarzem Hazarda, że były po kobiecemu „namiętne". Nie dorównywały Perraultowi, który zostaje przedstawiony jako „wścibski członek Akademii", lubiący „paradoksy i skandale", ale też „niepewny", „trochę zawstydzony" błahym tematem, „ukrywający się" pod nazwiskiem

[363] „Matka Gęś wyszła z czworaków i stodół i rozsiadła się w Paryżu" (Hazard 1932/1963, 14).

syna. Zarazem jest to według Hazarda geniusz i rewolucjonista, pierwszy, który w sposób świadomy i udany pisał dla dzieci.

We Francji już w 1968 roku ukazała się wspomniana już przełomowa praca naukowa Soriana *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Próżno jednak szukać jej oddźwięku w polskim dyskursie o baśniach. Kilka stron w książce Hazarda, na których fakty przeplatają się z romantyczną fantazją i emocjonalną retoryką, przez długi czas miało stanowić najobszerniejsze omówienie baśni Perraulta dostępne w języku polskim. To właśnie ono na równi z przekładem Januszewskiej ukształtowało postrzeganie autora i jego twórczości, w kolejnych latach zbywanych przeważnie kilkuzdaniowymi wzmiankami w opracowaniach naukowych i artykułach prasowych[364].

6.4. Dydaktyzm i optymizm. Baśń dla dzieci w systemie polskim w latach 1962–1971

6.4.1. Między udomowioną moralnością a egzotycznym kolorytem

Lata sześćdziesiąte dla baśni w polskim systemie literackim oznaczały przede wszystkim kontynuację tendencji, które rozwinęły się w poprzednim dziesięcioleciu, szczególnie zaś w jego drugiej połowie. W dalszym ciągu akcentowano ludowe korzenie baśni, choć już bez ideologicznych filipik. Nazbyt nachalne włączanie do niej wątków politycznych lub dydaktycznych spotykało się z drwiną (Hamera 1969; Zimecki 1964).

Pisarze tacy jak Porazińska, Szelburg-Zarembina, Morcinek, Fenikowski, Górska, Kędziorzyna czy duet Markowska–Milska wydawali kolejne utwory, a ich wcześniejsze teksty chętnie wznawiano. Reedycje miały także istniejące przekłady baśni Andersena; rzadsze były wydania braci Grimm, wciąż tylko w wersji wygładzonej przez Stefanię Wortman. Ta ostatnia nadal wywierała bardzo istotny wpływ na repertuar baśni w polskim systemie literackim, a oprócz wznowień jej antologii tekstów XIX-wiecznych i przedwojennych

[364] „Charles Perrault w swoich *Bajkach Babci Gąski* skodyfikował z wdziękiem w rokokowej stylizacji – bajki ludowe […]" (Cieślikowski 1985, 58). Zob. też *Kto chce, niech czyta* 1970, gdzie powielona została mylna informacja o materiale, z którego zrobione były pantofelki Kopciuszka (*vair – verre*).

(*Woda żywa*) ukazał się także opracowany przez nią zbiór *U złotego źródła*, budujący kanon nowej baśni polskiej. Poza dwoma utworami Kraszewskiego zawierał on wyłącznie baśnie autorów współczesnych. Jak pisała Hanna Burkowa w recenzji tego tomu, wybrane przez Wortman teksty konsekwentnie wywyższały ciężką pracę, skromność i uczciwość, a zwyciężała w nich „prawda i uczucie" (Burkowa 1968a). Wychowawczo-moralna wartość baśniowych tekstów, która była jednym z atutów gwarantujących im miejsce w literaturze dla dzieci, stanowiła truizm w zasadzie niekwestionowany, choć zdarzały się odosobnione głosy krytykujące okrucieństwo tradycyjnych wątków (nir 1960; SK 1971). Podobnie oczywistą wartością była zawarta w baśniach fantazja i ich pozorne oderwanie od życia, ostatecznie zrehabilitowane przekładem książki Czukowskiego (1928/1962) – dość późnym, zważywszy na to, jak powszechnie cytowano jego poglądy w latach wcześniejszych.

Nadal propagowano regionalne baśnie i podania o funkcji poznawczej i tożsamościowej, szczególnie gdy powiązane były z Ziemiami Odzyskanymi. Wzrastała także liczba baśni pochodzących z różnych krajów i kultur, zwłaszcza zaś z państw komunistycznych[365]. W 1968 roku przekładu doczekały się także *Baśnie włoskie* Itala Calvina – trzynaście lat po wydaniu oryginalnym.

W porównaniu z obszernym zbiorem włoskiego pisarza francuski krąg kulturowy był reprezentowany dużo skromniej: w 1962 roku ukazała się baśń *Iv i Finetta. Na motywach ludowych bajek francuskich* Natalii Gałczyńskiej. Obco brzmiące imiona bohaterów i nacisk położony w tytule na pochodzenie wątku wskazują na strategię egzotyzacyjną. Znamienne jest również podkreślenie ludowości. Jednocześnie jednak treść została dostosowana do konwencji puryfikowanej baśni dla dzieci, zgodnie z którą antagonistka nie zostaje ukarana, lecz z własnej inicjatywy znika bez śladu, gdy bohaterce udaje się pokrzyżować jej plany.

Zdarzały się również pozycje bardziej egzotyczne: baśnie chińskie, japońskie[366], afrykańskie[367], malezyjskie i indonezyjskie[368], a także – bliższe polskim odbiorcom geograficznie, choć niekoniecznie kulturowo –

---

[365] Wanda Markowska, Anna Milska, *Srebrna gołębica. Baśnie narodów Związku Radzieckiego*, 1963; Irena Tuwim, *Dzikie gęsi. Rosyjskie bajki ludowe*, 1964.

[366] W dalszym ciągu wznawiano zbiór Marii Górskiej *Pięciu braci Li. Chińskie bajki ludowe i przysłowia*. Nowe wydania miały także przedwojenne utwory Marii Juszkiewiczowej, opublikowane w zbiorze *Czarodziejski imbryczek. Baśnie i legendy japońskie* (1958, 1966).

[367] *Baśnie afrykańskie* Gizeli Vallerey w tłumaczeniu Jadwigi Dackiewicz (1963).

[368] Dwa zbiory wydał Robert Stiller: *Niewinny tygrys* (1966) i *Skamieniały statek. Baśnie malajskie* (1968).

cygańskie[369]. Były one atrakcyjne nie tylko ze względu na powab nieznanego, ale też wiązane z nimi wartości poznawcze, które interesowały również – a może przede wszystkim – czytelników dorosłych. To na nie zwracała szczególną uwagę Burkowa w swoich recenzjach *Skamieniałego statku* Stillera, *Śpiewu kolibrów* Markowskiej i Milskiej oraz *Baśni włoskich* Calvina. We wszystkich trzech przypadkach przywiązywała dużą wagę do różnic kolorytu lokalnego, jakkolwiek jednocześnie podkreślała uniwersalne wartości moralne, które nadal stanowiły *raison d'être* baśni (Burkowa 1968b; 1968c; 1969). Zofia Kwiecińska (1965) poszła jeszcze dalej, postulując wręcz, by zrehabilitować baśń jako utwór literacki i cenne źródło informacji na temat innych kultur dla dorosłych czytelników. Właśnie w 1965 roku ukazał się *Klatin brat Klatona* Stillera ze wymownym podtytułem *Baśnie indonezyjskie dla dorosłych*. Do czytelnika dojrzałego kierowana była także *Księga tysiąca i jednej nocy. Wybrane opowieści*, opracowana literacko przez Jerzego Ficowskiego na podstawie przekładu filologicznego Władysława Kubiaka.

Te przypadki funkcjonowania baśni poza literaturą dla dzieci mogą się wydawać nieliczne, szły jednak w parze z rosnącym zainteresowaniem tym gatunkiem ze strony badaczy, zarówno literaturoznawców, jak i folklorystów. Wspomnianą *Księgę tysiąca i jednej nocy* wydał Zakład im. Ossolińskich, ze wstępem i przypisami Tadeusza Lewickiego, i nie była to bynajmniej jedyna wówczas antologia o zacięciu naukowym. W 1961 roku ukazały się wielokrotnie później wznawiane *Baśnie polskie* w wyborze Tomasza Jodełki, któremu przyświecał nade wszystko poznawczy zamysł przedstawienia tekstów reprezentatywnych dla polskich dziejów gatunku, a nie intencja wychowawcza. Podobny, popularnonaukowy czy wręcz naukowy zamiar wyczytać można ze zbiorów *Przy kawie i nargilach. Bajki Tunisu* Anny Miodońskiej-Susułowej (1967), *Sabałowe bajki* w opracowaniu Teresy Brzozowskiej i ze wstępem Krzyżanowskiego czy też *Bajki i podania* XIX-wiecznego folklorysty Józefa Lompy, pod redakcją Krzyżanowskiego i z komentarzem Kapełuś (1965).

6.4.2. Próby definicji gatunku – kontynuacja

Helena Kapełuś była także autorką antologii *Bajka ludowa w dawnej Polsce* (1968), która po dziś dzień stanowi najważniejszy przyczynek do dziejów gatunku przed XIX wiekiem. Choć pisana z perspektywy

[369] *Gałązka z Drzewa Słońca. Baśnie cygańskie* Jerzego Ficowskiego (1961, 1966).

folklorystycznej – na co wskazuje już sam tytuł – z konieczności oparta była na źródłach literackich. Dzięki temu ukazywała związki między tradycją ustną i przekazem pisanym, a także inicjowała refleksję nad istotą gatunków bajki ludowej (w tym bajki magicznej) i baśni literackiej.

Kwestia ta narzucała się bardzo wyraźnie w obliczu coraz liczniejszych tekstów fantastycznych dla dzieci, które określano jako baśnie, lecz które pozbawione były związku z wątkami tradycyjnymi, znanymi z ludowej bajki magicznej[370]. Przykładem tego zjawiska może być artykuł recenzyjny Krystyny Kuliczkowskiej (1962), w którym autorka stara się wprawdzie wprowadzić prowizoryczny podział na „baśnie oparte na folklorze" i „baśnie literackie", nie stosuje jednak precyzyjnej terminologii i ostatecznie wymienia obok siebie utwory tak różne pod względem genetycznym jak *Bajarz polski* Glińskiego, *Baśnie z dalekich wysp i lądów* Markowskiej i Milskiej, *Pampilio* Ireny Tuwim, *Hobbit* J.R.R. Tolkiena, *Mary Poppins* Pameli L. Travers i fantastyczne opowiadania z *Mówiącego dębu* George Sand.

Brak precyzji pojęciowej nie był rzeczą nową, ale zaczął stanowić problem dopiero teraz, gdy rozwijały się zarówno badania nad literaturą dla dzieci, jak i folklorystyczne oraz literaturoznawcze badania nad ludową bajką magiczną i baśnią. To właśnie w latach sześćdziesiątych przetłumaczono trzy teksty teoretyczne, które traktowały nie o pochodzeniu baśniowych wątków czy o ich stosowności w literaturze dla dzieci – tematach dawniej zaprzątających badaczy – lecz o istocie gatunku. André Jolles w przełożonym przez Handkego fragmencie *Prostych form* upatrywał jej w zasadzie słusznego, sprawiedliwego działania świata przedstawionego (Jolles 1930/1965); Władimir Propp w *Morfologii bajki*, której urywek przetłumaczył Stanisław Balbus, wskazywał na stały schemat fabularny ludowych bajek magicznych (Propp 1928/1968); Roger Caillois natomiast w eseju *Od baśni do „science fiction"* koncentrował się na naturalnym i niebudzącym strachu ani zdziwienia charakterze elementów fantastycznych w baśni (Caillois 1962/1967). O ile dwa pierwsze teksty ukazały się w Polsce około czterech dekad po wydaniach oryginalnych, o tyle przekład eseju Caillois dzieliło od pierwotnej publikacji zaledwie kilka lat, co też wydaje się świadczyć o wzroście zainteresowania rozważaniami nad definicją gatunkową bajki magicznej i baśni. Trzy wymienione tu teksty miały w nadchodzącym czasie wywrzeć istotny wpływ na polską refleksję naukową w tej dziedzinie.

[370] W terminologii Wróblewskiej (2003) tego rodzaju teksty określane są jako baśnie synkretyczne.

6.4.3. Baśń i nowe technologie

Esej Caillois, podobnie jak częściowo z nim polemizująca *Fantastyka i futurologia* Stanisława Lema (1970/1989), podejmował temat literatury science fiction, w której niektórzy chcieliby widzieć „nową baśń". Krzysztof Teodor Toeplitz (1964) postulował wręcz, by baśniowe archetypy ubrać w nowoczesny sztafaż technologiczny, który byłby bliższy współczesnym czytelnikom[371]. Tego rodzaju pomysły miały spotkać się w kolejnym dziesięcioleciu z krytyką, niewspółmiernie ostrą jak na ich niewielki w gruncie rzeczy wpływ na kształt tekstów funkcjonujących w polskim systemie. Baśnie w tradycyjnej scenografii miały się doskonale, co dowodziło słuszności spostrzeżeń Trzynadlowskiego o atrakcyjności pseudohistorycznego kostiumu, który nadaje baśni wymiar metaforyczny, a dzięki temu uniwersalny.

Postęp technologiczny wywarł na baśń dla dzieci wpływ zupełnie innego rodzaju, stworzył mianowicie nowe środki przekazu, dzięki którym młodzi odbiorcy stykali się z tradycyjnymi wątkami nie tylko za pośrednictwem ustnego opowiadania, druku czy przedstawienia teatralnego, ale też przeźroczy, radia i płyt z nagraniami oraz zyskującej stopniowo na znaczeniu telewizji. Z tym nurtem związane są adaptacje baśni perraultowsko-grimmowskich autorstwa gwiazdy literatury dla dzieci – Jana Brzechwy, wydane pierwotnie jako słuchowiska na płytach winylowych, a po kilku latach również w formie książkowej[372]. Udramatyzowane, wierszowane teksty są urozmaicone licznymi piosenkami, a w treści nie pojawia nic, co mogłoby budzić grozę albo podważać wychowawcze przesłanie o triumfie uczynności i uczciwości.

Pod wieloma względami baśnie Brzechwy są spadkobierczyniami dawniejszej polskiej tradycji. *Czerwonemu Kapturkowi*, w którym nie brak ani przestrogi matki, by nie zbaczać ze ścieżki, ani gajowego, który gwarantuje szczęśliwe zakończenie, znacznie bliżej jest do wersji wywodzących się z tekstu Grimmów niż do utworu Perraulta. *Kot w butach* przypomina jeden z modeli fabularnych tego wątku funkcjonujących w okresie międzywojennym: amplifikuje początkową partię baśni, w której młynarczyk zyskuje pomoc kota dzięki temu, że podzielił się z nim jedyną bułką, redukuje natomiast część poświęconą podstępom zwierzęcia. Podobnie jak w wersji

[371] Sztafaż technologiczny chętnie wykorzystywano w ówczesnych baśniach scenicznych (Niesiołowski 2003, 432).

[372] *Czerwony Kapturek*, nagranie 1961, wydanie drukiem 1963; *Kopciuszek*, nagranie 1964, wydanie drukiem 1965; *Kot w butach*, nagranie 1964, wydanie drukiem 1966.

Szelburg-Zarembiny, czystość przesłania moralnego zostaje zapewniona dzięki kryształowej uczciwości młynarczyka, który przyznaje się do swojej prawdziwej tożsamości. Nie przeszkadza mu to podbić serca królewny, której apodyktyczny, kapryśny i nieco infantylny charakter stanowi chyba najbardziej oryginalny pomysł Brzechwy, o silnym wydźwięku humorystycznym. W *Kopciuszku* odnajdujemy co prawda świadectwo nowszych, demokratycznych idei – jak deklaracja księcia, że pochodzenie przyszłej narzeczonej nie ma dla niego znaczenia – ale znacznie wyraźniejsze w tekście Brzechwy jest trwanie dawniejszej tradycji. Niedola bohaterki zostaje opisana w sposób szczegółowy i bardzo emocjonalny, typowy dla przedwojennych polskich realizacji tego wątku. Typowe jest także połączenie motywów różnej proweniencji. Choć pantofelek Kopciuszka jest złoty, a nie szklany (czy, jak pisała Januszewska, uszyty z popieliczej skórki), funkcję pomocnika spełniają nie ptaki i drzewo rosnące na grobie matki, lecz dobra wróżka, częściowo zracjonalizowana jako tajemnicza dobroczynna sąsiadka. O tym, jak silne było powiązanie Kopciuszka z ptasimi pomocnikami, świadczy jednak okładka płyty, przedstawiająca dziewczynę z misą, na której siedzą dwa gołąbki. Ilustracja, która pasowałaby doskonale do baśni Grimmów, prezentuje scenę, która w ogóle nie pojawia się w tekście Brzechwy, lecz w umyśle przeciętnego polskiego odbiorcy kojarzyła się bardzo mocno z fabułą *Kopciuszka*.

Słuchowiska Brzechwy, czerpiące z utrwalonych tradycji fabularnych, a jednocześnie dopracowane literacko, niepozbawione pogodnego humoru i konsekwentnie realizujące zamiar dydaktyczny, wpisywały się w pełni we współczesny sobie wzorzec baśni dla dzieci. Nic zatem dziwnego, że zyskały dużą popularność, potwierdzoną kilkakrotnie wznawianymi wydaniami książkowymi. Gdy pod koniec lat sześćdziesiątych Januszewska zaczęła wydawać własne adaptacje baśni Perraulta, obrała strategię bardzo podobną do tej, którą zastosował Brzechwa.

6.5. *Bajki* Charles'a Perraulta w opracowaniu Hanny Januszewskiej (1971). Baśnie oswojone

Po raz pierwszy adaptacje baśni Perraulta autorstwa Januszewskiej pojawiły się w 1968 roku. Wtedy to nakładem Naszej Księgarni ukazały się *Kot w butach* oraz *Kopciuszek*. Obie książki są bogato ilustrowane przez Janusza

Grabiańskiego i Bożenę Truchanowską. Choć na okładkach widnieje nazwisko Januszewskiej, polska pisarka nie zrezygnowała z powiązania baśni z pierwotnym kontekstem kulturowym: na stronach kontrtytułowych znalazły się francuskie tytuły i nazwisko „Ch. Perraulta" jako autora utworów, na których oparte są adaptacje.

Obie baśnie, w nieco zmienionej formie, weszły do wydanego w 1971 roku zbioru *Bajki* z akwarelowymi ilustracjami Grabiańskiego, które były znacznie liczniejsze niż ilustracje Szancera z wydania sprzed dziesięciu lat, a także bardziej konwencjonalne: stroje postaci nie nawiązywały już tak wyraźnie do konkretnych epok historycznych, lecz raczej przywoływały ogólne pojęcie o baśniowej barwności i przepychu.

Tabela 13. Treść zbioru *Bajki* (1971)

Tytuł	Tekst źródłowy
Słówko o panu Charles Perrault – dla czytelników	*Pan Charles Perrault. 1628–1703*
Śpiąca królewna	*La Belle au bois dormant. Conte / Śpiąca królewna*
Czerwony Kapturek	*Le Petit Chaperon rouge. Conte / Mały Czerwony Kapturek*
Kot w butach	*Maître Chat, ou le chat botté. Conte / Imć kot, czyli kot w butach*
Kopciuszek	*Cendrillon, ou la Petite Pantoufle en verre. Conte / Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*
Knyps z Czubkiem	*Riquet à la houppe. Conte / Frant z Czubkiem*
Ośla Skórka	*Peau d'Âne. Conte / Ośla Skórka*
Paluszek	*Le Petit Poucet. Conte / Paluszek*
Wróżki	*Les Fées. Conte / Wróżki*

Zbiór zawierał jedynie osiem tekstów, opartych na wydanych dziesięć lat wcześniej tłumaczeniach. Januszewska zrezygnowała z adaptowania *Sinobrodego*, *Śmiechu wartych życzeń* i *Sprytnej księżniczki*, tym samym hamując dalszą recepcję baśni Lhéritier. Na okładce jako autor podany został Perrault, a rola polskiej pisarki została ograniczona do „opracowania", odnotowanego na stronie tytułowej oraz w przedmowie. Jako oryginał – podobnie jak w wydaniu przekładu z 1961 roku – podano *Contes de ma mère l'oye* z datą pierwodruku 1697. Świadczy to wyraźnie o niegasnącym pragnieniu powiązania wątków, które dotąd funkcjonowały w systemie polskim na zasadach „folkloru pisemnego", z francuskim baśniopisarzem. Podejrzewać można, że inicjatywa wyszła od samej

Januszewskiej[373], która ponownie otworzyła zbiór biograficzną przedmową. Krótciutki tekst o zdrobniałym tytule *Słówko o panu Charles Perrault – do czytelników* to znacznie uproszczony ekstrakt ze wstępu z 1961 roku. Zamiast narracji połączonej z refleksją Januszewska zastosowała tym razem bezpośredni, zwięzły wykład informacji o karierze Perraulta pod rządami Ludwika XIV. W zredukowanej postaci powraca alegoria kapryśnej pani Sławy, która unieśmiertelniła baśnie. Przedmowa utrzymana jest w bardzo ciepłym i serdecznym tonie, a wieńczy ją apel, by wspomnieć z wdzięcznością „dowcipne pióro" Perraulta, jego „wdzięk i prostotę" (Perrault/Januszewska 1971, 3).

Podkreśliwszy w przedmowie stylistyczne wartości oryginału, w samych tekstach baśni Januszewska konsekwentnie zastąpiła je własnymi amplifikacjami, dygresjami i ozdobnikami. Przesycona pogodnym komizmem gawęda wpisywała się w konwencję polskiej baśni dla dzieci reprezentowaną choćby przez słuchowiska Brzechwy, ale także odpowiadała stylowi samej Januszewskiej (dostrzec go można w jej autorskich *Bajkach* wydanych w 1975 roku). Wypada zgodzić się z oceną Woźniak (2010b, 73–77), która wskazuje na dogłębne przekształcenie Perraultowskich tekstów w opracowaniu Januszewskiej, w większym stopniu na poziomie narracji i rejestru stylistycznego niż w warstwie schematu fabularnego, choć i tu można dostrzec modyfikacje o charakterze głównie puryfikacyjnym, rzadziej dydaktyzującym.

O zamiarze oczyszczenia baśni z podejrzanych wychowawczo motywów świadczy przede wszystkim pominięcie *Sinobrodego*, z którego trudno wyrugować grozę i makabrę. Mniejsze lub większe zabiegi puryfikacyjne można jednak dostrzec w każdym z tekstów w zbiorze. W *Kocie w butach* nie ma już mowy o bezlitosnym zabiciu zajączka, który trafi na królewski stół, a młynarczyk nie rozważa zjedzenia i oskórowania kota. Jako „zacny chłopak" (Perrault/Januszewska 1971, 42) jest też znacznie mniej chętnym partnerem kocich oszustw. O ile w oryginalnym tekście Perraulta dosyć zręcznie wchodzi w rolę rzekomego markiza, rzuca królewnie powłóczyste spojrzenia i chwali przed królem nieswoje łąki, o tyle w adaptacji Januszewskiej jest zbyt oszołomiony, a jego zauroczenie księżniczką zbyt szczere, by mógł wydusić choć słowo. W zakończeniu baśni staje się się rzetelnym i sprawiedliwym władcą, co usprawiedliwia nie do końca uczciwe metody jego kota,

[373] Warto zaznaczyć, że Czytelnik – który w 1961 roku opublikował przekład Januszewskiej – w żaden sposób nie próbował przedstawiać wydanych w 1966 roku słuchowisk Brzechwy jako adaptacji baśni Perraulta.

które zresztą Januszewska przedstawia z przymrużeniem oka, w postulowanej niegdyś przez Słońską konwencji „wesołej bzdury" (zob. pkt 6.2.4).

Z *Kopciuszka* znika przezwisko „Smolipupka", czyli przekład obraźliwego „Cucendron". Pominięte też zostają szczegóły świadczące o pewnej przewrotności bohaterki: Kopciuszek nie demonstruje już fałszywej naiwności i nie prosi przyrodniej siostry o pożyczenie sukni na bal, a do przymiarki pantofelka zgłasza się „cichutko", a nie ze śmiechem, jak u Perraulta.

Śpiąca królewna kończy się weselnym przyjęciem, z pominięciem drugiej części o teściowej-ludożerczyni. Zmianie ulega także wizerunek rodziców bohaterki: podkreślona zostaje ich troska o córkę, o którą nieustannie się martwią i którą otaczają opieką, starając się zapobiec spełnieniu klątwy. Od potencjalnego zarzutu zaniedbania uwolniona zostaje także matka Czerwonego Kapturka, która solennie przestrzega dziewczynkę przed wilkiem i upomina, by nie zbaczała z drogi i nie rozmawiała z nieznajomymi. Z *Wróżek* i *Oślej Skórki* znika odpowiednio obraz wynaturzonej matki i wynaturzonego ojca dzięki zmianie relacji łączących postaci: bohaterka pierwszej z baśni nie jest już dręczona przez rodzoną matkę, lecz przez macochę, a księżniczce z drugiej opowieści nie grozi ślub z własnym ojcem, tylko z ojczymem. Najpełniejszego rozgrzeszenia dostępują rodzice Paluszka, którzy w adaptacji nie porzucają dzieci, te bowiem same gubią się przy zbieraniu chrustu. Z baśni tej Januszewska usunęła także epizod przypadkowego zamordowania córek przez ludożercę oraz jedno z zakończeń, w którym Paluszek wyłudza majątek od jego żony.

Dydaktyzacja baśni jest nieco mniej oczywista, szczególnie że Januszewska rezygnuje z niektórych wierszowanych morałów albo znacząco je skraca. Zważywszy jednak na nieoczywisty i nieraz przewrotny charakter morałów Perraulta, ich usunięcie lub uproszczenie nie skutkuje bynajmniej osłabieniem pierwiastka dydaktycznego, lecz przeciwnie, wzmacnia go i dodaje mu jednoznaczności. W przypadku *Czerwonego Kapturka* pominięcie oryginalnego morału redukuje silny w oryginale erotyczny podtekst; równocześnie poprzez modyfikacje w głównym tekście baśni Januszewska wpisuje ją w tradycję bajki-ostrzeganki dla dzieci, bardzo mocno podkreślając groźne skutki upodobania do pogawędek z nieznajomymi: „Jest to niebezpieczna przywara, wdając się bowiem w rozmówki z pierwszym lepszym, łatwo można natknąć się na jakiegoś ladaco, który potrafi uderzyć, kopnąć albo i rzucić kamieniem. Niestety – bywają tacy" (Perrault/Januszewska 1971, 29).

Wtrętów dydaktycznych, podporządkowujących baśnie Perraulta celom wychowawczym, jest więcej. Paluszek zawdzięcza swój sukces temu, że potrafi

„kochać szczerze, / no i główką ruszyć" (Perrault/Januszewska 1971, 96), Kopciuszek – temu, że jest „dziewuszką dobrą i pracowitą, której chrzestną matką jest wróżka" (Perrault/Januszewska 1971, 68), a Ośla Skórka – swojej biegłości w pracach gospodarskich, których wyuczyła ją wróżka, „aby nie popadła w lenistwo i zarozumialstwo" (Perrault/Januszewska 1971, 99).

Łatwo zauważyć, że część zabiegów puryfikacyjnych i dydaktyzujących (zwłaszcza te dążące do umoralnienia głównych bohaterów i ocalenia wizerunku rodziców) wpisywała się w rodzimą, przedwojenną tradycję omawianych wątków. Względną nowością jest radykalna redukcja grozy i w ogóle wszystkiego, co mogłoby budzić negatywne emocje. Sceny o potencjalnym wydźwięku tragicznym zostają rozbrojone komicznymi komentarzami. Wilk mówi Czerwonemu Kapturkowi, że chciałby założyć zespół młodzieżowy, pożarcie dziewczynki określone zostaje jako „Wielki Chaps", a wierszowany epilog do baśni proponuje alternatywne, szczęśliwe zakończenia, w których dziewczynkę ratuje myśliwy albo Kapitan Ruszt – jowialny, cierpiący na krótkowzroczność artylerzysta, spotkany wcześniej w lesie. W pościgu za Paluszkiem i jego braćmi wilkołak zapędza się aż pod hiszpańską granicę, skąd zawraca go dowcipna królowa; utraciwszy siedmiomilowe buty, ludożerca przybiera pikarejski przydomek „Rapido" i przystaje do hiszpańskich rozbójników. Wreszcie w *Śpiącej królewnie* zaśnięcie bohaterki pod wpływem ukłucia wrzecionem wywołuje wprawdzie powszechną rozpacz, ale neutralizuje ją mało dystyngowane zachowanie króla i królowej, którzy biegną, podtrzymując na głowach korony, oraz dworaków, którzy wzdychają tak głośno, że wzdymają się firanki.

W *Śpiącej królewnie* w ogóle humor odgrywa kluczową rolę, a nawet zostaje stematyzowany: najmłodsza i najbardziej dobroczynna z wróżek, która w królestwie Facecji zabawia się grą w „Śmieszki i Chichotki", jest „wesoła" i ma „dobre serce, jak wszyscy obdarzeni dowcipem i humorem". Tych właśnie darów udziela także małej księżniczce, a w zakończeniu baśni stwierdza z zadowoleniem: „Widzę, że wszyscy są w dobrym humorze i czują się znakomicie!" (Perrault/Januszewska 1971, 9–12, 26). Optymizm i wynikające zeń dobre samopoczucie urastają do rangi najwyższych wartości, którymi konsekwentnie kieruje się narrator *Bajek*.

Nie brakuje w zbiorze komizmu nieco bardziej subtelnego, a nawet kąśliwego, na przykład gdy król wzywa Oślą Skórkę, by przymierzyła pierścionek, ponieważ nie ma „klasowych uprzedzeń" (Perrault/Januszewska 1971, 118), albo gdy wróżka obiecuje parze królewskiej, że księżniczkę obudzi królewicz „piękny", „z zacnego rodu, rozumny i odważny", jak również „bardzo

bogaty", a z każdą wymienioną cechą zainteresowanie rodziców wzrasta (Perrault/Januszewska 1971, 14). Znacznie częściej jednak Januszewska sięga po prostsze zabiegi, szczególnie chętnie zaś wspomina o jedzeniu, i to takim, które niekoniecznie kojarzy się z dworskim ceremoniałem: król w *Kocie w butach* to wielki smakosz, który ma ochotę na zająca w buraczkach[374], na balu w *Kopciuszku* goście popijają oranżadę z bąbelkami, bohaterka *Oślej Skórki* z upodobaniem uczy się pieczenia obwarzanków, rogalików i placuszków, a królowa na weselu kończącym *Knypsa z Czubkiem* bierze szóstą dokładkę pasztetu. Szczegóły te obniżają ton baśni, wprowadzając w dworsko-arystokratyczny kontekst swojskie i przyziemne akcenty z nutą burleski, która przywodzi na myśl niektóre teksty d'Aulnoy. Ten sam zabieg zastosuje później Januszewska we własnych baśniach, np. w *Królewnie i pokojówce*, w której służąca Kasia Herodek ruga króla za to, że przez nieodpowiedni ubiór przeziębił się na polowaniu, i przyrządza dla niego mleko z masłem i miodem (Januszewska 1975/1996, 15–16).

Podobne obniżenie rejestru widać w sposobie narracji, obfitującym w kolokwialne dialogi. Porównanie niemal dowolnych fragmentów przekładu z 1961 i adaptacji z 1971 roku pozwala dostrzec konsekwentną strategię Januszewskiej, polegającą na ograniczaniu syntetycznych wypowiedzi narratora i jednoczesnym rozwijaniu wypowiedzi postaci, utrzymanych w lekkim, komicznym tonie:

Przykład [82]

[Perrault/Januszewska 1961/1993, 128] […] udał się na dwór królewski, wiedział bowiem, że wielce tam się trapią losem wojsk stojących o sto mil i osaczonych w bitwie. Paluszek poprosił króla o posłuchanie i ofiarował się przynieść jeszcze przed wieczorem wieść z pola bitwy, jeśliby król sobie tego życzył.

Król obiecał góry pieniędzy, jeśli rzecz się uda […].

[Perrault/Januszewska 1971, 95] Na dworze królewskim zastał wielki popłoch i zamieszanie, bowiem wróg otoczył cztery pułki królewskich muszkieterów, stojące o sto mil od stolicy, i nie było od nich żadnych wieści.

– Ach, ach! – spazmował król siedząc na tronie, a królowa podsuwała mu sole trzeźwiące pod nos. – Ach, ach! Kto mi przyniesie wiadomości o moich muszkieterach?

– Ja – powiedział śmiało Paluszek stając przed królewskim tronem.

– Ty? A jak ty się nazywasz? – zapytał król.

– Paluszek.

– Takiś maluśki, a puszczasz się na takie przedsięwzięcie, i to tak daleko!

– Jestem wprawdzie maluśki – powiedział Paluszek – ale nie brak mi odwagi, a na nogach mam siedmiomilowe buty.

[374] Być może jest to aluzja do *Kaczki dziwaczki* Brzechwy.

– A, to co innego – powiedział król. – Ruszaj więc, Paluszku kochany, a jeśli mi przyniesiesz dobre wiadomości, zarobisz górę pieniędzy.

Przypuszczać można, że tak intensywne amplifikacje dialogów były po części owocem długoletniej pracy Januszewskiej nad słuchowiskami dla dzieci, emitowanymi w Polskim Radiu. Ten sam rodowód miały zapewne również wszechobecne w jej adaptacji wierszyki i piosenki. Niektóre z nich to parafrazy morałów Perraulta, częściowo przesunięte w obszar diegezy: np. w *Knypsie z Czubkiem* to wróżka wyjaśnia bohaterom, jak miłość wpływa na postrzeganie obiektu uczucia. Podobnie we *Wróżkach* tytułowe istoty wygłaszają rymowaną pochwałę „słówek miłych" i krytykę „słówek niegrzecznych". Niektóre z partii wierszowanych rytmizują tekst i nadają mu wyrazistą strukturę: tak jest w przypadku *Śpiącej królewny*, w której najważniejsze zdarzenia podkreślone zostają obwieszczeniami dobosza, albo w *Oślej Skórce*, w której mistrz krawiecki układa na poczekaniu wiersz o każdej z niezwykłych sukien, których żąda księżniczka. Bywa również, że wierszyki i piosenki służą charakteryzacji postaci, np. odważnego Paluszka, ojca Kopciuszka jako potulnego domatora albo kota w butach – niepozbawionego wdzięku trickstera. Zdarzają się jednak i takie wstawki rymowane, które nie spełniają żadnej funkcji fabularnej czy konstrukcyjnej, a jedynie estetyzują tekst. Tutaj ponownie należy przywołać *Kota w butach*, w którym tytułowy bohater zachęca królewnę do przejażdżki w okolice młyna, deklamując wiersz o incipicie „Tam – koło młyńskie / za cztery reńskie". Januszewska nawiązuje w tym miejscu do ludowej piosenki-zabawy znanej z Czech i południa Polski, którą raz już wykorzystała w wierszu *Siwa gąska, siwa* (Skrobiszewska 1987, 63). Warto zaznaczyć, że wierszyki były stosunkowo późnym dodatkiem do adaptacji Januszewskiej: pojawiają się dopiero w zbiorze z 1971 roku, ale nie ma ich jeszcze w *Kocie w butach* z 1968 roku[375].

Uwagę w adaptacji Januszewskiej zwraca także kolokwializacja, a nawet banalizacja i infantylizacja (Woźniak 2010b, 76). W adaptacji zarówno składnia, jak i leksyka są uproszczone. Januszewska zrezygnowała niemal całkowicie z wyrafinowanych i rzadko używanych wyrazów: Franta z Czubkiem,

[375] Januszewska stosowała wierszowane przerywniki już w swoich pierwszych baśniach z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, opartych na wątkach polskich (zob. pkt 6.2.1). O ile jednak w adaptacji z 1971 roku oprócz transpozycji wspomnianej piosenki o kole młyńskim brak jest innych aluzji do folkloru, o tyle we wcześniejszych tekstach autorki partie wierszowane znacznie wyraźniej nawiązywały nie tylko treścią, ale i ukształtowaniem formalnym do piosenek i pieśni ludowych (Ługowska 1981, 132–133).

o bogatej, choć niekoniecznie zrozumiałej dla młodego czytelnika semantyce, zastąpiła onomatopeicznym, komicznym Knypsem, a wyraz „kordegarda" opatrzyła skrupulatnie przypisem.

Rezygnacja z archaizmów i wyrazów gwarowych wpłynęła na redukcję wiejskiego i szlachecko-dworkowego kontekstu, który był tak wyczuwalny w przekładzie z 1961 roku. W adaptacji brak jest jawnych odniesień do kultury polskiej; wręcz przeciwnie, pojawiają się elementy kultury francuskiej (a przynajmniej jej stereotypowego obrazu), często nieobecne w oryginalnym tekście Perraulta, takie jak muszkieterowie, pasztet z gęsich wątróbek, król Dagobert, który założył spodnie tył na przód, i „roześmiany gród Paryż", o którym śpiewa Kapitan Ruszt w *Czerwonym Kapturku*. W porównaniu z tymi aluzjami nawiązanie do polskiej i czeskiej piosenki ludowej w *Kocie w butach* jest bardzo oględne i niedostrzegalne dla przeciętnego czytelnika. Podobnie trudny do zauważenia jest ślad tradycji sarmackiej w krótkiej scenie z *Knypsa z Czubkiem*, w której kuchcikowie szykują wesele głównego bohatera, śpiewając: „Smażmy, duśmy, wędźmy, pieczmy / zawiesisto, w sosie, z pieprzem!" (Perrault/Januszewska 1971, 79), co przywodzi na myśl raczej polską kuchnię barokową niż XVII-wieczną kuchnię francuską, w której zaczęto już odchodzić od ostrego przyprawiania potraw. Na ogół jednak Januszewska nie próbuje przenosić baśni Perraulta ani w kontekst polsko-szlachecki, ani w klimaty wiejskie charakterystyczne np. dla Porazińskiej. Kreuje raczej nową, abstrakcyjną i silnie stylizowaną rzeczywistość, która – podobnie jak ilustracje Grabiańskiego – nie nawiązuje do żadnej konkretnej epoki historycznej ani kontekstu kulturowego. Uwodzi natomiast żywymi barwami, dziarskim humorem i smacznym jedzeniem, które składają się na atmosferę dziecięcego przyjęcia. Zdaje się, że właśnie nastrój i tonacja, a nie ten czy inny kostium historyczny czy kulturowy, okazał się największą przeszkodą w recepcji baśni Perraulta, i dopiero ich radykalna modyfikacja pod piórem Januszewskiej pozwoliła im przeniknąć do szerszej rzeszy czytelników, na stałe wprowadzając nazwisko francuskiego pisarza do systemu polskiej literatury dla dzieci.

Nazwisko to stało się na tyle znane, że w 1985 roku Hanna Łochocka swoją adaptację *Czerwonego Kapturka – nota bene*, ze względu na postać gajowego i szczęśliwe zakończenie znacznie bliższą wersji Grimmów – opatrzyła adnotacją „na podstawie tekstu Charles'a Perraulta". „Wg baśni Charlesa [*sic*] Perraulta" rzekomo przygotowano także wystawiony w 1988 roku balet *Czerwony Kapturek* (tak przynajmniej przeczytać można w nocie o spektaklu w numerze 5–6 „Sztuki dla dziecka" z 1988 roku). W 1975 roku „Express

Ilustrowany" wydrukował natomiast satyryczną *Bajkę o Czerwonym Kapturku* Michała Topałowa, w której Perrault wysłuchuje narzekań wydawcy na to, że przyniesiony tekst jest nielogiczny, niewychowawczy i nieżyciowy. Opisana przez Topałowa sytuacja oczywiście w żaden sposób nie odpowiadała rzeczywistości systemu wydawniczego XVII-wiecznej Francji; króciutkie opowiadanie stanowiło komentarz na temat współczesności, a jednocześnie dowodziło dosyć wysokiej rozpoznawalności nazwiska Perraulta, który występuje tu jako modelowy baśniopisarz w służbie dziecięcego czytelnika. Satyryczna wizja Topałowa zgadzała się z portretem autora utrwalonym przez Januszewską.

Perraultowskie inspiracje pisarki nie skończyły się na *Bajkach* z 1971 roku. W latach siedemdziesiątych Opera Śląska w Bytomiu wystawiła operę *Ośla Skórka* z jej librettem, w teatrach (w tym także w Teatrze Telewizji) odgrywano stworzone przez nią adaptacje sceniczne powstałe już pod koniec lat sześćdziesiątych (Skrobiszewska 1987, 147; zob. też *Światowa kariera baśni Perraulta* 1974), a w radiu emitowano opracowane przez nią słuchowiska. Sam zbiór *Bajek* był regularnie wznawiany: w 1974, 1978, 1984 i 1988 roku. Ponadto osobno ukazywały się pojedyncze baśnie: *Czerwony Kapturek* (1980), *Kot w butach* (1972, 1986) i najpopularniejszy ze wszystkich *Kopciuszek* (1976, 1978, 1982, 1985, 1987).

Nazwisko Perraulta nie zawsze eksponowano na okładkach tych wydań, szczególnie gdy chodziło o pojedyncze baśnie, które w związku z tym funkcjonowały zarówno jako teksty Perraulta, jak i Januszewskiej. W największym stopniu od francuskiego baśniopisarza oderwała się adaptacja *Kopciuszka*, wpisana na listę lektur szkolnych i wydawana jako osobna książka z ilustracjami Bożeny Truchanowskiej. Informacja, że jest to „bajka oprac. wg Ch. Perraulta", pojawiała się dopiero na stronie tytułowej. Dodatkowo od lat osiemdziesiątych *Kopciuszek* ukazywał się z notą biograficzną o Januszewskiej, przedstawiającą jej twórczość w sposób zwięzły, ale dosyć wyczerpujący. Kończy ją akapit o następującej treści:

> „KOPCIUSZEK" – to jedna z wielu opracowanych przez Hannę Januszewską baśni Ch. Perraulta opartych na motywach ludowych i wydanych w Polsce po raz pierwszy w zbiorze „Bajki Babci Gąski". Charles Perrault (1628–1703) – pisarz francuski (Januszewska 1982, b.p.).

Uwagę zwraca dysproporcja między ilością miejsca poświęconego Januszewskiej a bardzo lakoniczną wzmianką o Perraulcie. Zostaje on całkowicie zdominowany przez postać adaptatorki, podobnie jak przekład z 1961 roku

został przyćmiony przez późniejszą o dziesięć lat adaptację. Zacytowany tu fragment noty do *Kopciuszka* przemilcza istnienie wcześniejszego tłumaczenia i sugeruje wręcz, że po polsku ukazała się tylko jedna wersja baśni Perraulta, a tym samym zaciera zakres przekształceń, jakim Januszewska poddała tekst źródłowy. Wprawdzie w niemal wszystkich wydaniach *Bajek* adaptacje są konsekwentnie określane jako opracowania, a nie przekłady, można jednak przypuszczać, że dla przeciętnego czytelnika (a już na pewno dla czytelnika dziecięcego) wychwycenie tego niuansu było niemożliwe. Gdy w 1984 roku Michał Łukaszewicz zachwycał się brakiem sadyzmu, wdziękiem i pogodą Perraulta, który nawet „wielki chaps" był w stanie przedstawić w sposób miły i usprawiedliwiony, najwyżej punktował te wartości, które do baśniowych tekstów wprowadziła z własnej inicjatywy Januszewska. Mistyfikacja sięgnęła zenitu w zbiorze z 1988 roku, wydanym przez Fundację Sztuki Dziecka z ilustracjami Janusza Stannego. Zawiera on *Czerwonego Kapturka*, *Kopciuszka*, *Kota w butach* i *Śpiącą królewnę* w opracowaniu Januszewskiej, ale nigdzie w perytekście nie pada jej nazwisko; jako jedyny autor podany jest Charles Perrault, edycja tworzy więc złudzenie obcowania z autentycznym, oryginalnym tekstem. Iluzja ta miała się jeszcze pogłębić po 1989 roku, gdy adaptacja Januszewskiej stała się tekstem źródłowym dla kolejnych opracowań (zob. rozdział 7).

6.6. Niekwestionowany entuzjazm. Baśń dla dzieci w systemie polskim w latach 1972–1989

6.6.1. Zróżnicowanie repertuaru

Chociaż w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych niezmiennie podkreślano związki między baśnią literacką a ludową bajką magiczną, minęły już czasy obsesyjnej rustykalizacji i stylizacji gwarowej, w jakiej celowała np. Porazińska w pierwszych latach powojennych. Nie znaczy to bynajmniej, że poprzednie tendencje całkowicie wygasły, ponieważ utwory większości autorów z poprzednich dekad często wznawiano.

Własnej antologii doczekały się baśnie regionalne (*Zaklęty pierścień* w opracowaniu Marii Kochanowskiej, 1982). Podgatunek ten wydawał zresztą nadal nowe utwory, niekoniecznie już powiązane z takimi spornymi obszarami jak Ziemie Odzyskane. Popularnością cieszyły się również baśnie

egzotyczne. Nadal chętnie wydawano także baśnie z państw socjalistycznych i komunistycznych – w 1977 roku po dwudziestu dwóch latach wznowiono *Baśnie narodów Związku Radzieckiego* Markowskiej i Milskiej, wskrzeszając jednocześnie pragmatyczno-postępowe argumenty Maksyma Gorkiego w obronie gatunku, zacytowane w przedmowie do zbioru.

Oprócz szeroko rozumianego bloku socjalistycznego najpopularniejszym źródłem baśniowych tekstów stał się nordycki krąg kulturowy. Niezmienną popularnością cieszyły się istniejące przekłady Andersena, jednak odkryto także baśnie XIX-wiecznych folklorystów norweskich Petera Asbjørnsena i Jørgena Moe, a wkrótce także baśnie duńskie, szwedzkie i fińskie.

W 1982 roku miało miejsce zdarzenie niezwykle istotne dla polskiej recepcji twórczości braci Grimm: ukazało się dwutomowe, pełne wydanie ich baśni, w którym przedwojenne jeszcze przekłady Marcelego Tarnowskiego uzupełniono tłumaczeniami Emilii Bielickiej, a wstęp i komentarze napisała Kapełuś (Kowalczyk 2021, 384–387). Było to pierwsza kompletna i tak staranna edycja baśni Grimmowskich od czasu mało znanego XIX-wiecznego przekładu Marii Kowerskiej. Przyjęta została z uznaniem (Kozioł 1983), ale znacznie łatwiej dostępny był nadal wybór w opracowaniu Wortman, który w latach osiemdziesiątych miał cztery reedycje (dla porównania: zbiór pod redakcją Kapełuś wznowiono tylko raz, w 1986 roku).

Baśniowy repertuar w polskim systemie literackim był więc w tym okresie bogaty i różnorodny, czemu mógł sprzyjać również wzrastający pluralizm wydawniczy: oprócz dominujących do tej pory Czytelnika i Naszej Księgarni coraz większą rolę odgrywały Wydawnictwo Lubelskie, Wydawnictwo Poznańskie, Śląsk, Wydawnictwo Morskie, Krajowa Agencja Wydawnicza i przede wszystkim Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, a pod koniec lat osiemdziesiątych także Alfa. Wprawdzie na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych doszło do krótkotrwałego spadku liczby wydań, co skłoniło Mirosława Jendrzejewskiego (1982) do postawienia tezy o „kryzysie baśni", ale wynikało to raczej z przyczyn ekonomicznych niż z braku zainteresowania czytelników (Paprocka 2018a, 222–223).

6.6.2. Baśnie a współczesność

Kwestią osobną były tzw. baśnie nowoczesne czy antybaśnie, czyli metafikcjonalne i intertekstualne renarracje transformujące tradycyjne wątki. Często wykorzystywały jedynie wybrane elementy tradycyjnej konwencji i scenografii,

w żartobliwy i przewrotny sposób łącząc je z odniesieniami do współczesności i dowartościowując w ten sposób codzienność. Tego rodzaju transformacja motywów nie była zjawiskiem nowym, jednak w latach osiemdziesiątych przybrała na sile (Wróblewska 2003, 96–98), co można uznać za przejaw pewnego skostnienia czy „wyczerpania" konwencji baśniowej (zob. Kostecka 2014). Dostrzeżenie komicznego czy satyrycznego wydźwięku antybaśni wymagało uprzedniej znajomości konwencji, stąd też utwory te często były czytelne dopiero dla dojrzalszych odbiorców, na co zresztą bardzo wcześnie zwrócono uwagę: Maria Tyszkowa (1978, 150) apelowała, aby w pierwszej kolejności zapoznawać dzieci z baśnią tradycyjną, a później dopiero z jej przewrotnymi transformacjami. Trzeba jednak zaznaczyć, że „antybaśnie" kierowane do dzieci często jedynie intensyfikowały zjawiska, które funkcjonowały już w realizacjach baśniowych wątków uważanych za tradycyjne, chociażby w słuchowiskach Brzechwy czy w adaptacjach Perraulta autorstwa Januszewskiej (przypomnijmy wilka, który rzekomo chce śpiewać w zespole młodzieżowym, albo oranżadę na królewskim balu).

Pisząc o rzekomym kryzysie baśni na początku lat osiemdziesiątych, Jendrzejewski upatrywał jego przyczyn właśnie w codzienności i we współczesnych przemianach społecznych. Jak twierdził, rozpad rodzin wielopokoleniowych i zapracowanie matek wiązały się z zanikiem zwyczaju opowiadania baśni. Bardziej trafne wydają się jednak uwagi Haliny Skrobiszewskiej (1982, 264) która zwróciła uwagę na to, że baśń jest wszechobecna, jednak młodzi czytelnicy często stykają się z nią po raz pierwszy nie w domu, lecz dopiero w szkole[376]. Uznać to można za zwieńczenie procesu instytucjonalizacji dziecięcych lektur, który przyspieszył po drugiej wojnie światowej. Jednocześnie szkoła zapewniała trwanie baśni wykorzystującej tradycyjne wątki i tradycyjny sztafaż, którą niektórzy – w dobie telewizji i „atomu" – skłonni byliby uważać za zabytek czy nawet przeżytek (Wolska 1976). Od głosów krytycznych znacznie głośniejsza była jednak apologia baśni i jej tradycyjnej, historycznej czy pseudohistorycznej scenografii (Eysymontt 1973; Galewicz 1978; Heska-Kwaśniewicz 1976; Przecławski, Żarkowska 1979; Twarogowski 1978).

Zdarzały się też bardziej wyważone opinie, np. Handkego (1974) – zwracał on uwagę na to, że istotą baśni jest specyficzny obraz świata, a nie

[376] W innym miejscu Skrobiszewska (1982, 98) zwraca jednak uwagę, że idąc do szkoły, wiele dzieci zna już najpopularniejsze wątki baśniowe z opowiadań matek, ciotek i wychowawczyń w przedszkolach.

archaiczna scenografia, która stanowi jej cechę wtórną i wykształconą stosunkowo późno – czy też Janusza Maruszewskiego (1974), który polemizował głównie ze Skrobiszewską i twierdził, że postulat tworzenia nowej i nowoczesnej literatury nie musi wcale oznaczać chęci usunięcia baśni jako przestarzałej.

6.6.3. Rozwój badań nad ludową bajką magiczną, baśnią i literaturą dla dzieci

Na ironię zakrawa fakt, że najżarliwsza obrona gatunku rozwinęła się wtedy, gdy nic mu nie zagrażało. Dostrzegalny już w latach sześćdziesiątych wzrost zainteresowania baśnią wśród dorosłych utrzymywał się w kolejnej dekadzie. Dowodem na to była wspomniana edycja baśni Grimmów w naukowym opracowaniu Kapełuś, a także wielotomowe wydanie przekładu całej *Księgi tysiąca i jednej nocy* pod redakcją naukową Tadeusza Lewickiego (1973), kolejne wznowienia antologii Jodełki, *Bajki śląskie* ze zbiorów XIX-wiecznego folklorysty Lucjana Malinowskiego (1972) i wznowienie *Klechd* Wójcickiego (1974), czy wreszcie dwutomowy zbiór *Księga bajek polskich* w opracowaniu Kapełuś. Podobnie jak inne wydania, które ukazały się nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej[377], *Księga bajek polskich* była wyraźnie dwuadresowa. Duża czcionka, ilustracje i trwałe skojarzenie baśniowego gatunku z młodym czytelnikiem predestynowały te edycje do odbioru przez dzieci, ale krytyczne przedmowy i komentarze, w których wszystkie teksty były klasyfikowane zgodnie z katalogami folklorystów, mogły zainteresować czytelnika dorosłego, a nawet badacza.

Badania nad baśnią rozwijały się bowiem prężnie. Oprócz wspomnianych już edytorskich dokonań Kapełuś należy wymienić opracowaną przez nią syntezę ustaleń i poglądów Krzyżanowskiego *W świecie bajki ludowej*, a także wydany w tym samym roku (1980) drugi tom jego *Szkiców folklorystycznych*. Nieco wcześniej ukazał się wykonany przez Wiesławę Wojtygę-Zagórską pierwszy pełny przekład *Morfologii bajki* Proppa (1976). Ponadto w 1973 roku Krystyna Krzemieniowa przełożyła artykuł *Style gatunkowe* Maxa Lüthiego, który od końca lat czterdziestych badał stylistykę ludowej bajki magicznej, zwracając szczególną uwagę na charakterystyczną dla niej jednowymiarowość i abstrakcyjność.

[377] Np. *Koń siedmionogi. Bajki węgierskie* (1980) albo *Słoneczny koń. Bajki słowackie* (1981).

Równolegle rozwijały się także badania nad literaturą dla dzieci, w których prym wiódł Jerzy Cieślikowski. Wprowadził on takie terminy jak „literatura czwarta" lub „osobna" czy „podkultura dziecięca" i to pod jego wpływem baśń i jej miejsce w literaturze dla dzieci zaczęto rozpatrywać w sposób bardziej interdyscyplinarny, jednocześnie akcentując specyfikę i odrębność piśmiennictwa dla młodych czytelników.

Ważną pracą w tej dziedzinie była historyczno-bibliologiczna synteza *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów* Izabeli Kaniowskiej-Lewańskiej (1973). W książce, która stała się źródłem dla wielu późniejszych prac o historii literatury dla dzieci, znalazły się wzmianki o baśniach Perraulta i Leprince de Beaumont, a także przedruk pierwszego polskiego przekładu *Pięknej i Bestii* Dębickiego. W 1975 roku Anna Nikliborc zawarła obszerne omówienie *contes de fées* w książce *La Littérature pour la jeunesse au siècle des Lumières*, choć można przypuszczać, że francuski język pracy ograniczył jej recepcję wśród polskich badaczy. Omawiając francuskie baśnie literackie, Nikliborc bardzo mocno – być może zbyt mocno – akcentowała ich dziecięcego odbiorcę, a także ludowe korzenie i rodowód sięgający rzekomo „zarania dziejów", choć wydaje się, że z części tych sądów wycofała się w późniejszych pracach (zob. Nikliborc 1981).

6.6.4. *Baśń i dziecko*

Podejście przyznające prymat bajce ludowej uwidoczniło się także w najważniejszym chyba dla badań nad baśnią wydarzeniu tego okresu, jakim była sesja naukowa w 1973 roku i wydany pięć lat później zbiór artykułów na podstawie wygłoszonych wówczas wystąpień. Zarówno konferencja, jak i publikacja zyskały szerokie echo w czasopismach pedagogicznych, literackich i ogólnych (Baranowska 1979; Domańska 1974; Godlewski 1979; Kolińska 1979; Kowalczykówna 1979; Magdalena 1979; Ratyńska 1979; Słowikowska 1979; Śliwiak 1974; Witalewska 1974; Zaniewska 1979; Żółkiewska 1974), a sama Skrobiszewska (1987, b.n.s.) uważała zredagowanie tomu za jeden ze swych największych sukcesów.

Baśń i dziecko – pod takim bowiem tytułem wydano pokonferencyjny zbiór – łączyła orientację literaturoznawczą, folklorystyczną, historyczną, psychologiczną, pedagogiczną i bibliologiczną. Oferując różnorodność spojrzeń i wniosków, jako całość mimo wszystko prezentowała dosyć jednolity pogląd na baśń, w dużej mierze ukształtowany przez wpływy Caillois,

Jollesa i Lema, parokrotnie cytowanych przez referentów. Prawie wszystkich uczestników sesji łączyła też niemal bezwarunkowa aprobata dla baśni jako gatunku przeznaczonego dla dzieci, w tym przede wszystkim dla baśni w tradycyjnym sztafażu, rzekomo zagrożonej przez dążenie do źle pojmowanej nowoczesności w literaturze. Bardzo mocny nacisk kładziono na uniwersalne przesłanie baśni, jej wartość moralną i wychowawczą, to one bowiem – a nie zmodernizowana, technologiczna scenografia – miały nadawać jej wieczną aktualność i uzasadniać jej miejsce w literaturze dla dzieci.

Mimo że w obliczu rosnącej liczby rozmaitych tekstów fantastycznych Kuliczkowska (1978) apelowała o stworzenie jasnej terminologii, która pozwoliłaby odróżnić bajkę ludową, bajkę ludową po stylistycznej obróbce, swobodniejszą adaptację, „baśń wielowarstwową" i science fiction, za punkt wyjścia wciąż przyjmowano pierwsze ogniwo tego łańcucha. „Dawność" baśni oznaczała jej „ludowość" i „wiejskość". Dogmat o ludowym pochodzeniu baśni był wśród uczestników sesji tak mocny, że Kapełuś podczas dyskusji oceniła, że „trochę niezręczne w referacie profesora [Krzyżanowskiego] było to odwoływanie się do tekstów francuskich siedemnastowiecznych" (Kapełuś 1978, 242). Z łagodnym napomnieniem zarówno ze strony Kapełuś, jak i Wortman spotkała się również Anna Kamieńska, gdy stwierdziła: „Nie sądzę, aby było słuszne rozpoczynanie rozważań o baśni zawsze od folkloru. […] są i inne inspiracje baśniowe, na przykład inspiracje literackie" (Kamieńska 1978, 227). Kapełuś natychmiast zreinterpretowała jej słowa jako krytykę stylizacji baśniopisarzy XIX-wiecznych, takich jak Wójcicki, i orzekła, że to, co w baśni jest najcenniejsze, czyli poetyka i wartości moralne, ma swoje korzenie w bajce ludowej (Kapełuś 1978, 241). Równie stanowczo wypowiedziała się Wortman (1978, 229), stwierdzając, że baśń dla dzieci pochodzi w prostej linii od folkloru, tyle że wzbogaconego opisami i oczyszczonego z okrucieństwa.

Mówiąc o łagodzeniu krwawych wątków i motywów, Wortman prezentowała jeszcze stanowisko własnego pokolenia, które pamiętało burzliwą powojenną dyskusję wokół baśni braci Grimm. Tymczasem inne uczestniczki sesji w swojej afirmacji baśni posunęły się nawet do akceptacji zawartej w niej grozy i okrucieństwa. Simonides (1978, 127–129) zwróciła uwagę na to, że straszne opowieści były nie tylko odwiecznym środkiem wychowawczym, jakim z upodobaniem szermowali dorośli, ale także elementem folkloru dziecięcego, niepozbawionym funkcji ludycznej. Tym samym tropem poszły inne uczestniczki konferencyjnej dyskusji: Wiera Badalska uznała wręcz, że fikcyjna groza wzmacnia u dzieci poczucie bezpieczeństwa,

natomiast Cecylia Gugulska wyraziła przypuszczenie, że skoro dzieci same wymyślają straszne historie, musi to odpowiadać jakiejś ich potrzebie, być może rozładowania instynktów. Ten właśnie aspekt dyskusji wydał się szczególnie godny podkreślenia jednej z recenzentek tomu *Baśń i dziecko*, która surowo skrytykowała puryfikacyjne ingerencje dokonywane przez wydawców na „dziecięcej klasyce" (Magdalena 1979).

6.6.5. Rehabilitacja grozy. Recepcja poglądów Bettelheima

Sprzeciw wobec puryfikacji nie oznaczał oczywiście całkowitego od niej odwrotu – jeszcze w 1987 roku Ewa Szmyt z oburzeniem pisała o okrucieństwie i pochwale cwaniactwa w zbiorze *Młynek na dnie morza*, który jej zdaniem nadawał się jedynie dla czytelnika dorosłego – był jednak znakiem niewątpliwej ewolucji dyskursu o baśniach. Po raz pierwszy pojawiła się w nim myśl, że groza w baśni dla dzieci może być nie tylko dopuszczalna, ale wręcz korzystna dla psychiki odbiorcy.

Niemały wpływ na utrwalenie tego poglądu miała głośna książka Brunona Bettelheima *The Uses of Enchantment* (1976), prezentująca psychoanalityczną interpretację baśni i stawiająca tezę, że ich treść – łącznie z elementami grozy i okrucieństwa – wspomaga dziecko w przepracowaniu kompleksów oraz osiągnięciu dojrzałości emocjonalnej i seksualnej. W tomie *Baśń i dziecko* nazwisko amerykańskiego psychoanalityka wprawdzie nie padło, pojawiły się w nim jednak koncepcje psychologiczne i psychoanalityczne sugerujące, że grunt pod tezy Bettelheima był już przygotowany. W istocie stanowiły one znakomity argument w obronie baśni dla dzieci, a równocześnie – oferując nowe, powiązane z seksualnością interpretacje – odpowiadały na wysokie zainteresowanie dorosłych baśniową tematyką.

Pierwsze prasowe pogłosy książki Bettelheima pojawiły się już w roku oryginalnego wydania, kolejne – wkrótce potem, a choć Maksymilian Berezowski (1976) kpił, że seksualizujące interpretacje to podstęp, który ma skusić Amerykanów do czytania baśni, wszystkie pozostałe omówienia tez Bettelheima utrzymane były w tonie pełnym uznania (a.b. 1985; Baranowska 1979; *Czy dzieci powinny czytać bajki?* 1977; Kowalski 1978; Lechicka 1978; Ratajczak 1988; *Użytkowa rola fantastyki baśniowej* 1976). Bardzo szybko, i to w prasie niespecjalistycznej, ukazały się przekłady fragmentów książki (Bettelheim 1976/1977; 1976/1978), natomiast już w 1985 roku wydano *Cudowne i pożyteczne* w całości, w tłumaczeniu i z komentarzami Danuty

Danek. Książka wywarła ogromny, nieporównywalny z jakimkolwiek innym tekstem wpływ na późniejsze polskie badania nad baśniami, krytykę baśniowych tekstów oraz potoczne przekonania na temat gatunku. Ani feministyczna i marksistowska krytyka baśni, którą w tym samym czasie rozwijali na Zachodzie Alison Lurie, Marcia Liberman i Jack Zipes, ani ustalenia Heinza Röllekego, podważające ludowość baśni braci Grimm, ani pojawiające się coraz liczniej prace dotyczące baśni francuskich jeszcze przez długi czas nie znalazły oddźwięku w polskim dyskursie o baśni, zdominowanym przez psychoanalityczne interpretacje Bettelheima (Bednarek 2017, 200–202).

Wśród polskich tekstów napisanych na temat baśni po 1985 roku trudno znaleźć taki, w którym nie nawiązywano by do tez amerykańskiego autora. Jego wpływ nie ograniczał się do trwałego wprowadzenia w dyskurs baśniowy języka psychoanalizy freudowskiej ani do rehabilitacji baśniowych przedstawień grozy i konfliktów. *Cudowne i pożyteczne* dodatkowo umacniało przekonanie o odwieczności, niezmienności i ludowości baśni, a także jeszcze ściślej wiązało ją z odbiorcą dziecięcym i jego potrzebami. Co więcej, chwaląc baśnie braci Grimm, które uważał za nośniki pradawnej mądrości, Bettelheim robił to kosztem Perraulta, zarzucając mu zubożenie „pierwotnych" znaczeń baśniowych wątków, moralizatorstwo i jednocześnie zatarcie przesłania moralnego, racjonalizm, alegoryzację, sztuczność, nieszczerość, pretensjonalność i skłonność do szyderstwa wynikającą z lęku przed własnymi uczuciami[378]. Surowa ocena Bettelheima *de facto* usuwała baśnie Perraulta poza zbiór baśni „prawdziwych", czyli Grimmowskich – „prostych", „ludowych" i „autentycznych".

Pogłosem tej krytyki Perraulta na gruncie polskim był artykuł Małgorzaty Taraszkiewicz (1988) *O jednej wesoluchnej baśni czyli o lekturach dla*

[378] „W swych uwagach i końcowych wierszach zawierających morał Perrault przemawia tak, jakby nad głowami dzieci mrugał do dorosłych" (Bettelheim 1976/1996, 265); „nie traktował on po prostu swoich baśni poważnie" (Bettelheim 1976/1996, 358); „Wprowadzając […] szczegóły, obliczone na zabawienie czytelników czy słuchaczy, Perrault niszczy poczucie bezkresu czasowego, które jest bardzo ważnym elementem oddziaływania baśni" (Bettelheim 1976/1996, 358); „Można więc wysunąć przypuszczenie, że Perrault umyślnie bronił się przed własnymi – budzonymi przez opowieść – uczuciami. Rezultatem tego było pojawienie się ironii, z jaką ją w swoim przetworzeniu potraktował. Pomniejszył w ten sposób wagę przekazywanej przez tę historię idei, że winniśmy przekształcać się dzięki procesom wewnętrznym, i ośmieszył myśl, że poprzez dążenie do wyższych wartości możemy przekraczać naszą niekorzystną i degradującą sytuację zewnętrzną. Perrault sprowadza *Kopciuszka* do fantastycznej opowieści, która ma nam tylko sprawić chwilową przyjemność […]" (Bettelheim 1976/1996, 404). W swojej krytyce Perraultowskiego *Kopciuszka* Bettelheim zapędza się tak daleko, że w jednym miejscu tłumaczka w przypisie koryguje jego interpretację (1976/1996, 389).

najmłodszych, w którym do zarzutów wobec francuskiego baśniopisarza dołączyła bezlitosna krytyka nazbyt pogodnej i bezmyślnie optymistycznej adaptacji *Kopciuszka* Januszewskiej jako „sentymentalno-komfortowej bajeczki dla grzecznych dzieci", pozbawionej głębszych sensów obecnych w „baśniach oryginalnych (wersja Grimmów)". Raz jeszcze dobitnie widać przemianę, jaka dokonała się w baśniowym dyskursie od lat tużpowojennych: pod wpływem tez Bettelheima niektórzy zaczęli się wręcz domagać, by baśń była pełna grozy i konfliktów. Trzeba jednak zaznaczyć, że postulaty te nie były powszechne i, jak się wydaje, nie zaszkodziły popularności *Kopciuszka* Januszewskiej, który pozostał na liście lektur i nadal był wznawiany średnio co dwa lata.

6.6.6. Pierwsze refleksje nad przekładem baśni w perspektywie historycznej

Inne podejście do baśni, choć także przyznające prymat jej ludowym korzeniom, zaprezentowała Jolanta Ługowska w pracy *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury* (1981). Badaczka skupiła się na tekstach transponujących obiegowe wątki „w celach zasadniczo popularyzatorskich, ze świadomością korzystania z ludowego źródła" (Ługowska 1981, 5) – a zatem takich, które istnienie takiego ludowego źródła podkreślają. Analiza semiologiczna podjęta przez Ługowską koncentrowała się na środkach wyrazu ludowej bajki magicznej i baśni literackiej, ale też odnosiła te zjawiska do szerszego kontekstu kulturowego i historycznego. Zawierała również próbę ścisłej definicji ludowej bajki magicznej, opartej na koncepcjach Trzynadlowskiego, Jollesa, Proppa i Lüthiego, a także wiele celnych spostrzeżeń o różnicach między gatunkiem folklorystycznym a baśnią literacką jako odrębnymi systemami semiotycznymi. W swojej refleksji Ługowska poruszyła także kwestię adaptowania wątków obiegowych do domniemanych potrzeb i możliwości dziecięcego odbiorcy. W związku z tym *Ludową bajkę magiczną jako tworzywo literatury* można uznać za pierwszą pracę podejmującą problem bardzo szeroko rozumianego przekładu literatury dla dzieci – na kilka lat przed pionierską dla tej dziedziny w polskiej nauce książką Moniki Adamczyk-Garbowskiej *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu* (1988).

Do definicji baśni literackiej i innych gatunków, objętych ogólną, szeroką nazwą „bajki", a także do ich miejsca w literaturze dla dzieci Ługowska wracała jeszcze wielokrotnie (zob. np. Ługowska 1988). Podczas

gdy badaczka koncentrowała się na utworach polskich, prace historycznoliterackie Ryszarda Waksmunda, które pojawiły się w tym samym czasie (1986; 1987a; 1989), nawiązywały także do tekstów powstałych w innych językach, w tym do baśni francuskich. Badacz wpisał w nich twórczość Perraulta w kontekst sporu starożytników z nowożytnikami oraz kultury salonowej, zwracając uwagę na dwuadresowość i przewrotne moralizatorstwo tekstów. Było to w polskiej literaturze przedmiotu pierwsze tak rzetelne i wyczerpujące omówienie baśni Perraultowskich, choć przekład Januszewskiej, na którym oparł się Waksmund, zaciemnił nieco obraz, prowadząc do mylnej atrybucji *Sprytnej księżniczki* (zob. Waksmund 1987b) czy do takich sądów, jak:

> W atmosferze salonu, buduaru i sali balowej rodzą się pieszczotliwe deminutiwa w rodzaju: „wdzięczna twarzyczka", „słodkie słówka", „smutna minka", „nieopatrzne osóbki", „oszukańcza gierka", które pod szatą dziecięcej naiwności skrywają wyrafinowaną grę lub podstęp […] (Waksmund 1987a, 62).

Komentarz ten w oczywisty sposób dotyczy nie tekstu Perraulta, lecz przekładu Januszewskiej z 1961 roku.

Nie zmienia to faktu, że Waksmund jako pierwszy w Polsce poświęcił tyle uwagi historyczno-kulturowemu kontekstowi baśni Perraulta oraz ich wartości literackiej. Mimo że jego prace miały znacznie mniejszy zasięg niż popularna książka Bettelheima, wprowadzały do polskiego dyskursu (przynajmniej naukowego) nowe spojrzenie na baśń. Nie skupiały się już tak mocno na jej związkach z ludową bajką magiczną i nie traktowały tej ostatniej jako jedynego autentycznego wzorca. Nadawały baśniom Perraulta status tekstów-artefaktów i rozpatrywały je w konkretnym kontekście społecznym i kulturowym, bardzo dalekim od mitycznej wiejskiej chaty. Nie jest to może więc przypadek, że właśnie w 1987 roku do Polski zawitał nareszcie przekład salonowych baśni d'Aulnoy.

6.7. *Baśnie czarodziejskie* Marie-Catherine d'Aulnoy w przekładzie Roberta Stillera (1987)

Robert Stiller (1928–2016) to w świecie polskiego przekładu postać sławna i kontrowersyjna. Największy rozgłos przyniósł mu translatorski eksperyment polegający na dwukrotnym przełożeniu *A Clockwork Orange* Anthony'ego

Burgessa. Obie wersje – „R" (1989), w której użył języka zrusycyzowanego, oraz „A" (1999), napisana językiem zamerykanizowanym – były kilkakrotnie przedmiotem refleksji przekładoznawczej jako przykłady twórczego przekształcenia tekstu źródłowego (Szymańska 2016).

Na długo jednak przed 1989 rokiem Stiller zdobył wysoką renomę jako pisarz, poeta i tłumacz, w czym niemałą rolę odgrywał jego sposób autoprezentacji jako erudyty, poligloty i niezależnego twórcy[379]. Studiował polonistykę, slawistykę, dziennikarstwo, indologię i nordystykę oraz podróżował do Stanów Zjednoczonych, Anglii, Niemiec i krajów Azji Środkowej i Południowo-Wschodniej (*Jubileusz 80-lecia Roberta Stillera* 2009), co prawdopodobnie ułatwiała mu współpraca z SB (zob. Siedlecka 2015). W wielu źródłach znaleźć można informację, że znał trzydzieści języków (*Jubileusz 80-lecia Roberta Stillera* 2009), choć najczęściej tłumaczył z angielskiego i niemieckiego. Nierzadko korzystał z przekładów na inne języki jako podstawy do własnej pracy. Najdobitniejszym przykładem takiego tłumaczenia niebezpośredniego jest jego *Gilgamesz*, oparty na tłumaczeniu rosyjskim i porównywanym z tłumaczeniami angielskim, niemieckim, francuskim, włoskim, czeskim i niderlandzkim, choć podtytuły sugerują, że Stiller odszyfrował oryginalny tekst starożytny[380]. W posłowiu tłumacz przyznawał się do przekształceń tekstu *Gilgamesza* (choć może raczej należałoby powiedzieć: podkreślał własny wkład twórczy) w celu przystosowania go do możliwości i upodobań czytelnika polskiego, co według Juliana Przybosia (1968) udało mu się z powodzeniem osiągnąć.

Do systemu literatury dla dzieci Stiller wszedł jako twórca już w latach sześćdziesiątych, pisząc wspomniane wyżej baśnie oparte na wątkach południowoazjatyckich (*Niewinny tygrys*, 1966; *Skamieniały statek*, 1968).

---

[379] Jako przykład zacytować można fragmenty wywiadu udzielonego w 1987 roku: „dla nikogo nie jest tajemnicą moje oczytanie w wielu literaturach"; „jedyny powód, jaki sprawia, że coś tłumaczę, to że utwór mnie osobiście fascynuje"; „tłumacz jest pisarzem […]"; „trzy polskie przekłady *Ksiąg Dżungli*, Czekalskiego, Birkenmajera i Mirandoli: wszystkie są w miarę niezłe, ale przestarzałe; i równie swojskie. Tłumacząc je na nowo (bo podjąłem się tego) będę miał przeciw sobie nawyki grup czytelników, którzy się przyzwyczaili do tamtych przekładów (każda grupa do innego z trzech) i wszystko wyda im się profanacją. A na korzyść swą będę miał nie tylko znajomość Indii (o których tamci trzej nie mieli pojęcia) i własne umiejętności, lecz i to, że w każdym zdaniu będą mi za konsultantów trzej nieźli tłumacze, którym już z góry jestem wdzięczny: zawsze co cztery głowy, to nie jedna!" (Stiller 1987b).

[380] W wydaniu z 1967 roku: „Epos babiloński i asyryjski ze szczątków odczytany i uzupełniony także pieśniami szumerskimi przez Roberta Stillera"; w wydaniu z 1982 roku: „zrekonstruował i przełożył oraz wstępem opatrzył Robert Stiller".

Tematyka ta była spójna z jego ówczesnymi zainteresowaniami, w tym samym okresie bowiem opublikował także zbiory baśni indonezyjskich i polinezyjskich dla dorosłych, indyjskie i austronezyjskie sentencje, antologię literatury malajskiej (1971) oraz napisaną wspólnie z Januszem Wardą książkę popularnonaukową *Malezja. Zarys wiedzy o kraju i ludziach* (1970). Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wydał jeszcze kilka książek dla dzieci, jak *Przygoda w zegarze* (1969), *Mały płowy rekin. Baśń hawajska* (1970) i *Chłopczyk z wyspy Sumatry* (1971). W 1977 roku ukazał się zbiór jego wierszy dla dzieci *Zwierzydełka* z ilustracjami Daniela Mroza.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Stiller przekładał m.in. poezje Rabindranatha Tagore'a (na podstawie angielskiego tłumaczenia z bengalskiego), Bertolta Brechta, Vachela Lindsaya i Heinricha Heinego, a także opowiadania kryminalne Dorothy L. Sayers. Na polu baśni jego zainteresowania przesunęły się w stronę Skandynawii, o czym świadczą zbiory *Narzeczony z morza* (1970) i *Zardzewiały miecz* (1977) oraz komentarze do baśni szwedzkich i duńskich, które ukazały się w przekładzie Agnieszki Cienkowskiej i Franciszka Jaszuńskiego (*Zaczarowany dzban*, 1983; *Młynek na dnie morza*, 1986). W tym też okresie zainteresował się klasyką literatury dla dzieci, szczególnie angielskiej[381], tłumacząc np. utwory Lewisa Carrolla (*Wyprawa na żmirłacza*, 1982; *Alicja w Krainie Czarów* i *Po drugiej stronie Lustra*, 1986) oraz limeryki Edwarda Leara. W 1986 roku powrócił do tematyki południowoazjatyckiej z *Malajską przygodą* Henriego Fauconniera. Był to pierwszy jego przekład z języka francuskiego, który Stiller – jak sam przyznawał – znał gorzej niż angielski, niemiecki czy rosyjski i tłumaczenie z niego sprawiało mu trudność (2018, 378). Już w roku następnym nakładem wydawnictwa Alfa ukazała się jednak kolejna książka przełożona przez niego z francuskiego: *Baśnie czarodziejskie* d'Aulnoy.

Zwyczajem Stillera było opatrywać swoje przekłady posłowiem, w którym omawiał zarówno tłumaczony tekst, jak i własne decyzje translatorskie. Tak też uczynił tym razem, pisząc *Tajemnice pani d'Aulnoy* (Stiller 1987a). W posłowiu tym wspomina o Basilem i Perraulcie z osobliwym dość osądem, jakoby ich utwory stanowiły pozbawione wyrazistej stylistyki transkrypcje bajek ludowych, d'Aulnoy natomiast otrzymuje od niego zaszczytny tytuł

[381] „Z biegiem lat, nie mogąc się pogodzić […] z przerażającym zjawiskiem czarnych dziur w przekładach (szczególnie obchodzącej mnie) klasyki dziecięcej i młodzieżowej, […] postanowiłem przełożyć może z tuzin tych najbardziej urzekających książek, których brak jest kalectwem w umysłowym rozwoju młodego czytelnika, żyjącego w Europie i w jej kulturze" (Stiller 1987b, 5).

pionierki baśni literackiej. Stiller uważa niepowtarzalność i indywidualność jej utworów za ich największą zaletę – a być może, jak da się odczytać między wierszami posłowia, zaletę jedyną. Przytoczywszy w sensacyjnym tonie życiorys d'Aulnoy, tłumacz rozwodzi się nad licznymi w jej baśniach niekonsekwencjami, brakiem logiki i refleksji etycznej, „pobieżnością jej roztrzepanego i naiwnego umysłu" oraz „ignorancją w zakresie najprostszych spraw spoza gotowalni i salonu" – jak gdyby nie dostrzegał, że „wieśniaczka w sukni z koronek" czy „mieczyki" zamiast „tatararaku" stanowią przede wszystkim element konwencji i arystokratycznej pozy, podobnie jak świadectwo de Murat o tym, że d'Aulnoy pisała „w toku przyjęć i konwersacji, w tłumie i zgiełku". Podejrzenie żartobliwej czy ironicznej wymowy jej baśni pojawia się u Stillera mimochodem, prędko przyćmione wątpliwym komplementem: „Dobre czy złe, ale wszystko w [tej twórczości] wynika z osobowości autorki".

Mimo tego lekceważącego wobec pisarki tonu oraz pewnych nieścisłości[382] posłowie Stillera stanowiło ważne, bo pierwsze na gruncie polskim omówienie baśniowej twórczości d'Aulnoy. Od razu też sytuowało je prawidłowo w kontekście literatury salonowej i mody na *contes de fées*. Dodatkowo Stiller zasygnalizował braki i pominięcia w recepcji baśni d'Aulnoy, informując czytelnika, że w swoim przekładzie opuścił wierszowane morały, i podał tytuły utworów powszechnie znanych we Francji, a niezamieszczonych w zbiorze *Baśnie czarodziejskie* ze względu na jego zależność od wydania czechosłowackiego.

Za pierwowzór polskiego zbioru posłużyła bowiem edycja zatytułowana *Pavi kral*, która ukazała się w 1980 roku nakładem wydawnictwa Mladé letá i była kilkakrotnie nagradzana zarówno w Czechosłowacji, jak i za granicą. Jej podstawą z kolei mogło być wydanie francuskie *Le Rameau d'or et autres contes* z 1974 roku (wskazywałby na to podobny wybór baśni). Polski wydawca zaczerpnął z edycji czechosłowackiej ilustracje Albína Brunovskiego i opracowanie graficzne Lubomíra Krátkiego, które stanowią jeden z największych atutów zbioru. Utrzymane w żywych, soczystych barwach ilustracje pełne są fantastycznych roślin, groteskowych postaci i nieprawdopodobnych budowli; ich oniryczność podkreślona jest lekkim efektem *sfumato*. Godny Mony Lisy jest uśmiech samej autorki, którą Brunovský przedstawił

[382] Stiller zmienia płeć wspólników ściętych w związku z nieudanym spiskiem mającym doprowadzić do egzekucji barona d'Aulnoy (błąd ten powtórzyli za nim: Frycie, Ziółkowska-Sobecka 1999, a także Leszczyński 2007). Podaje także mylne informacje na temat pierwszych wydań baśni d'Aulnoy.

na obwolucie. Pisarka odziana jest w półprzejrzysty peniuar i przybrana klejnotami jak jedna z wróżek i księżniczek z jej baśni; po obu jej stronach ze zdobionych doniczek wykwitają fontanny niezwykłych kwiatów, potęgując feeryczny nastrój. Taka okładka akcentowała rokokowy charakter baśni, a także zwracała uwagę czytelnika na osobę autorki, współgrając pod tym względem z posłowiem Stillera.

Przy okazji ilustracji Brunovskiego należy zaznaczyć, że poziom edytorski *Baśni czarodziejskich* jest w ogóle bardzo wysoki, podobnie zresztą jak w przypadku innych baśniowych pozycji, które publikowała w tym okresie Alfa[383]: duży format, twarda płócienna oprawa w obwolucie oraz wysokiej jakości papier czyniły z tego tomu niemal wydanie luksusowe. Zwracało to szczególną uwagę recenzentów – jeden z nich więcej miejsca poświęcił właśnie kwestiom edytorskim niż treści książki (tż 1988).

Tabela 14. Zawartość zbioru *Baśnie czarodziejskie* (1987)

Tytuł	Tekst źródłowy
Książę Chochlik	*Le Prince Lutin. Conte*
Księżniczka Różyczka	*La Princesse Rosette. Conte*
Złota gałąź	*Le Rameau d'or. Conte*
Poczciwa myszka	*La Bonne Petite Souris. Conte*
Bystrzynka Popiołek	*Finette-Cendron. Conte*
Fortunatka	*Fortunée. Conte*
Szympulka	*Babiole. Conte*
Tajemnice pani d'Aulnoy	nie dotyczy

W przekładzie Stillera – jak on sam zauważył w posłowiu – nie znalazły się najpopularniejsze baśnie d'Aulnoy, jak *L'Oiseau bleu*, *La Belle aux cheveux d'or* czy *La Chatte blanche*. Zależność od wydania czechosłowackiego sprawiła, że polski czytelnik miał sposobność zapoznać się z baśniami nieco mniej znanymi (choć nadal obecnymi) w systemie francuskim. Były to teksty zróżnicowane stylistyczne, w zbiorze znalazły się bowiem zarówno silnie infantylizowane *La Princesse Rosette* i *La Bonne Petite Souris*, jak i romansowe *Le Prince Lutin* i *Le Rameau d'or*, pełne miłosnej kazuistyki typowej dla salonowej *littérature galante*.

[383] Jako przykład wymienić można *Wesele pani Liszki* braci Grimm z 1988 oraz *Białą księżnę* Marii Ďuričkovej z 1989 roku.

Tłumaczenie często zbliża się do przekładu słowo w słowo. Stiller zachowuje długie akapity i – mimo pewnych modyfikacji składniowych – długie, pełne średników zdania. Egzotyzuje zapis dialogów, stosując cudzysłowy zamiast myślników i nie wyodrębniając wypowiedzi postaci w osobnych akapitach. Nie opuszcza partii wierszowanych, szczególnie licznych w *Złotej gałęzi*. Wyjątkiem są morały, do których pominięcia przyznaje się w posłowiu, choć decyzji tej w żaden sposób nie uzasadnia – chyba że za wyjaśnienie uznać jego opinię o „braku refleksji etycznej" i „pozorności wszelkich morałów" (Stiller 1987a). Opuszczenie to kłóci się jednak z zadeklarowaną wolą zaprezentowania silnie zindywidualizowanej twórczości pisarki, a ponadto w nieunikniony sposób zubaża tekst, wykluczając możliwość ironicznej reinterpretacji tekstu zasugerowanej w niektórych morałach.

Stiller zachowuje najbardziej oczywiste elementy kulturowe: w tłumaczeniu pojawiają się i „Dautel, handlarz osobliwości", i „słynący przedstawieniami marionetek pan Brioché" (Aulnoy/Stiller 1987, 34), i lekarze z Paryża i Montpellier (Aulnoy/Stiller 1987, 138), i porównanie bohatera do Celadona (Aulnoy/Stiller 1987, 90), czyli postaci z *Astrei* d'Urfégo. Obecne są aluzje do mitologii klasycznej (Diana, Amor, Psyche), jak również „pistole, kwadruple, złote ludwiki i talary, noble różane, suwereny, gwinee, cekiny" (Aulnoy/Stiller 1987, 56), „puchar słodkiego hipokrasu" (Aulnoy/Stiller 1987, 44) i „dusery" (Aulnoy/Stiller 1987, 107). Co ciekawe, w tekście źródłowym w tym miejscu mowa jest o „compliments" (Aulnoy/Stiller 1987, 367), jednak Stiller nie decyduje się na lepiej umocowane we współczesnej polszczyźnie „komplementy", zamiast tego podkreśla francuskość tekstu. Nie upraszcza więc w żaden sposób baśni z myślą o dziecięcym czytelniku docelowym.

Znakiem obcości są także niektóre imiona, przy których tłumacz ogranicza się jedynie do adaptacji morfologicznej, takie jak Leander (Léandre), Trazymenes (Trasimène), Brylanta (Brillante) i Fortunata, częściej zwana Fortunatką (Fortunée). Do osobnej kategorii zaliczyć należy Fanferluchę (Fanfreluche), która ze względu na sugestywne brzmienie daje wrażenie swojskości mimo bardzo niewielkiej ingerencji tłumacza.

Większość imion w baśniach d'Aulnoy jest jednak znacząca, i te Stiller konsekwentnie tłumaczy: Furibond staje się Gniewoszem, Gris-de-lin – Lnianoszem, Chéri – Luboszem, Abricotine – Morellą, Joyeux – Radosławem, Fine-Oreille – Bystrouszką, Torticoli – Krzywoszyjkiem. Są i rozwiązania mniej oczywiste, jak Fircympans (Mirlifiche) czy Brzunio (Bedou). Przetłumaczone imiona niewątpliwie przybliżają czytelnikowi świat baśni

d'Aulnoy, a neologizmy mają wartość komiczną. W niektórych przypadkach można się jednak zastanawiać, czy wybór istniejących polskich imion nie skutkuje stylistyczną niespójnością tekstu – jak wtedy, gdy partnerką Trazymenesa jest bardzo słowiańska Dobrochna (Bénigne).

Mniej oczywiste elementy kulturowe zostają w przekładzie zatarte, czy to wskutek nieprzystających systemów pojęciowych, czy też niedokładnego tłumaczenia. Ten drugi przypadek występuje chyba nawet częściej. Trudności związane z tak nacechowanymi kulturowo określeniami, jak „galanterie" czy „esprit/spirituel" Stiller w ten czy inny sposób pokonuje, pisząc o „wytworności", „galanterii", „bystrości", „rozumie" i „uduchowieniu". „Fricassée" (rodzaj mięsnej potrawki) i „tourte" (wytrawną tartę) kalkuje jednak jako „frykasy" i „tort" (Aulnoy/Stiller 1987, 32), a „chaperon" przekłada jako „kaptur" (Aulnoy/Stiller 1987, 79), sugerując się zapewne tradycyjnym polskim tytułem *Le Petit Chaperon rouge – Czerwony Kapturek*. W rzeczywistości chodziło tu o inne nakrycie głowy, w czasach baśniowej mody już przestarzałe, co ma szczególne znaczenie dla obrazu postaci występującej u d'Aulnoy w *chaperon*, którą jest staroświecka wróżka.

Błędów wynikających z niezrozumienia tekstu jest zresztą więcej. Ograniczymy się tutaj do kilku przykładów:

Przykład [83]
[Aulnoy 1697/2004, 240] […] il s'élevait dessus des figures de cristal et de pierreries[384].
[Aulnoy/Stiller 1987, 28] Wzniesiono go [pałac – przyp. BK] na podstawie z kryształu i klejnotów […].

Przykład [84]
[Aulnoy 1697/2004, 240] […] l'on a banni de ces lieux jusqu'à l'idée des hommes. Voyons donc s'ils y perdent beaucoup[385].
[Aulnoy/Stiller 1987, 28] […] wygnano precz nawet i myśl o mężczyźnie. Popatrzmy więc, ile na tym straciły.

Przykład [85]
[Aulnoy 1697/2004, 316] […] elle n'était plus qu'une bergère, et la perte de son rang ne laissait pas de lui être sensible[386].
[Aulnoy/Stiller 1987, 86] była już tylko pasterką, chociaż utrata książęcego tytułu nie pozbawiła jej wrażliwości.

---

[384] „W górze wznosiły się figury z kryształu i klejnotów".

[385] „[…] przegnano stąd nawet myśl o mężczyznach. Zobaczmy więc, czy dużo oni na tym tracą".

[386] „[…] była teraz tylko pasterką i odczuwała dotkliwie utratę swej pozycji".

Przykład [86]
[Aulnoy 1697/2004, 317] […] il demeura si surpris, que sans arbre contre lequel il s'appuya, il sera tombé de toute sa hauteur […][387].
[Aulnoy/Stiller 1987, 86] […] tak zaskoczył go widok młodej Brylanty, że spadłby ze wzgórza, gdyby się nie oparł o drzewo […].

Przykład [87]
[Aulnoy 1697/2004, 454] Il y eut des dames qui se les firent peler pour avoir la peau plus belle […][388].
[Aulnoy/Stiller 1987: 139] Niektóre damy kazały je sobie obrać ze skórki […].

Przykład [88]
[Aulnoy 1697/2004, 478] […] elle prit le bas de sa robe qu'elle baisa […][389].
[Aulnoy/Stiller 1987: 145] […] ujęła rąbek swej sukienki, skłoniła się nisko […].

W większości fragmentów mamy do czynienia z błędami wynikającymi z niewłaściwego odczytania tekstu na poziomie językowym. Przykład [83] zdradza niezrozumienie bezosobowej konstrukcji z „il", przykład [86] – nieznajomość idiomatycznego zwrotu „tomber de sa hauteur", a przykład [88] – pomylenie czasownika „baiser" (całować) z „baisser" (obniżyć, pochylić). W przykładzie [87] zastosowanie pierwszego słownikowego ekwiwalentu „peler" skutkuje dosyć makabrycznym obrazem. Przykład [84] natomiast odwraca wymowę fragmentu *Księcia Chochlika*, modyfikując obraz przedstawionej w nim kobiecej enklawy, do której nie mają wstępu mężczyźni. Podczas gdy w tekście źródłowym bohater pragnie sprawdzić, czy to wykluczenie jest szkodą dla jego płci, tekst docelowy koncentruje się na stracie, jakiej przez samoizolację doznają kobiety. Wyspa Spokojnych Przyjemności – czy, jak ją przekłada Stiller, Wyspa Niezmąconych Rozkoszy – znacznie wyraźniej manifestuje się od samego początku jako przestrzeń zbudowana wokół pewnego braku.

Wydaje się, że konwencje *littérature galante* i *littérature précieuse* oraz meandry miłosnej kazuistyki sprawiały tłumaczowi szczególną trudność. Widać to szczególnie w *Złotej gałęzi*, gdzie konwencje te są najbardziej wyraźne, zwłaszcza zaś w partiach wierszowanych.

---

[387] „[…] tak się zdumiał, że gdyby nie drzewo, o które się oparł, upadłby jak długi […]".
[388] „Niektóre damy kazały je sobie złuszczyć, żeby mieć piękniejszą skórę […]". Mowa tu o stopach, przygotowywanych na mierzenie pantofelka.
[389] „[…] ujęła skraj jej sukni, który pocałowała […]".

Przykład [89]
[Aulnoy 1697/2004, 321] Je reste toutefois : quand l'amour est extrême, / Berger, que le devoir paraît plein de rigueur ! / Et qu'on fuit lentement quand on fuit ce qu'on aime ![390]
[Aulnoy/Stiller 1987, 91] Jednak ciągle stąd nie odchodzę! / Kiedy miłość najgorętsza tak pili, / Niech powinność surowa mnie chroni, / A uchodząc od lubego człowieka / Ten, kto kocha, niech powoli ucieka.

Przykład [90]
[Aulnoy 1697/2004, 322] Sans Pair, de son hameau / Le mieux fait, le plus beau[391].
[Aulnoy/Stiller 1987, 92] Niezrównany, ze swojej wioski / Najpiękniejszy, po prostu boski […].

Przykład [91]
[Aulnoy 1697/2004, 322] Il est vrai qu'à notre bergère / De tels chagrins n'arrivaient guère / Car son amant la suivait en tous lieux / (Elle ne demandait pas mieux)[392].
[Aulnoy/Stiller 1987, 93] Co prawda objawy jej smutku / Nie miały żadnego skutku, / Bo i tak przy niej był wszędzie, / A więcej nie chciał w tym względzie.

Przykład [92]
[Aulnoy 1697/2004, 326] […] repassant dans son esprit les derniers vers qu'elle lui avait dits : *Et pour fuir un amant / Tendre, jeune et constant, / On ne prend guère tant de peine, / Quand on ne le fuit que par haine.* / en prit des espérances assez flatteuses […][393].
[Aulnoy/Stiller 1987, 97] […] powtarzając sobie w duchu ostatnie wiersze, jakie był do niej wygłosił: *A żeby uciec od miłośnika, / Który jest wierny, czuły i młody, / Czyżby ktoś czynił aż takie zachody, / Jeśli nienawiść go nie przenika?* / poddał się dość pochlebnej dla siebie nadziei […].

W powyższych przykładach uderzają zmiany znaczenia, które zaciemniają motywacje kierujące bohaterką: dawniej szpetną księżniczką Głąb, obecnie piękną pasterką Brylantą, która próbuje walczyć z rodzącym się w niej uczuciem do Niezrównanego, uważając je za niegodny siebie mezalians (nie wie bowiem o książęcym pochodzeniu ukochanego). We fragmencie [89] „que", które w tekście źródłowym pełni funkcję emfatyczną, zostaje przez Stillera

[390] „A jednak pozostaję: gdy miłość jest najsilniejsza, / Pasterzu, jakże surowa wydaje się powinność! / I jak powoli ucieka się wtedy, gdy ucieka się przed tym, co się kocha!"

[391] „Niezrównany, ze swojej wioski / Najurodziwszy, najpiękniejszy […]".

[392] „Prawda, że naszej pasterce / Nie przytrafiały się podobne troski, / Bo jej wielbiciel wszędzie za nią podążał / (Nie mogłaby życzyć sobie nic więcej)".

[393] „[…] powtarzając w myśli ostatnie wiersze, które mu powiedziała: *A żeby uciec od wielbiciela / Czułego, młodego i wiernego, / Nie podejmuje się bynajmniej tyle trudu, / Jeśli ucieka się przed nim tylko z nienawiści* – powziął na tej podstawie dosyć pochlebne nadzieje […]".

zinterpretowane jako rozkazujące „niech", co skutkuje tekstem niespójnym i wewnętrznie sprzecznym – bohaterka jednocześnie wzywa na pomoc „surową powinność" i rozkazuje samej sobie „uciekać powoli". Podobne odwrócenie znaczenia, z którego wynika niespójność semantyczna, zauważyć można w przykładzie [92]. Zmienia się nie tylko osoba wypowiadająca wiersz, ale i jego sens. W tekście źródłowym Brylanta mówi, że jej uniki nie wynikają z niechęci, a zatem pośrednio wyznaje miłość Niezrównanemu, co tłumaczy powzięte przez niego nadzieje. W tekście docelowym sytuacja nie jest bynajmniej tak jasna i trudno pojąć zadowolenie bohatera z wiersza, który sam miał wypowiedzieć i w którym jako przyczyna ucieczki podana zostaje właśnie nienawiść.

Istotne przekształcenia zachodzą również w przykładzie [91], w którym raz jeszcze dochodzi do zaciemnienia portretu psychologicznego Brylanty. W tekście źródłowym jasno rysuje się jej wewnętrzne rozdarcie między powinnością, która każe jej unikać Niezrównanego, a uczuciem, przez które za nim tęskni. Właśnie tęsknota za nieobecnym kochankiem należy do „chagrins", od których bohaterka jest wolna, ponieważ wielbiciel nie odstępuje jej na krok. Tymczasem w tekście docelowym „smutek" Brylanty wynika, przeciwnie, z obecności niezrażonego niczym Niezrównanego. Co więcej, Stiller kieruje uwagę czytelnika ku fizycznym aspektom znajomości, sugerując, że to ich właśnie najbardziej lęka się dziewczyna, choć uległy wielbiciel „więcej nie chciał w tym względzie". Tego rodzaju myśl nie jest zupełnie obca d'Aulnoy – podobną aluzję do wstrzemięźliwości mężczyzny znaleźć można w baśni *L'Oranger et l'abeille* – jednak w *Złotej gałęzi* stanowi dodatek tłumacza, niemający podstawy w tekście źródłowym[394].

Przykład [90] prezentuje dodatkowo kolejne zjawisko występujące w przekładzie Stillera, a mianowicie kolokwializację: współczesne i potoczne „po prostu boski" może razić w pastoralnej scenografii *Złotej gałęzi*. Nie jest to jedyny przypadek kolokwializacji i brutalizacji tekstu docelowego.

Przykład [93]

[Aulnoy 1697/2004, 251] Pourquoi dit-on que ce palais / Est le lieu des plaisirs tranquilles ?[395]

---

[394] Interpretacja Stillera, przypisująca bohaterce lęk przed cielesnymi aspektami miłości, może być nawet sprzeczna z tekstem źródłowym, jeśli wziąć pod uwagę, że tuż po tym fragmencie następują wersy „Piękna z przyjemnością słuchała jego fletu, / A nawet uczyła się jego piosenki", w czym Jasmin widzi erotyczny podtekst (Aulnoy 1697/2004, 323).

[395] „Czemu mówi się o tym pałacu, / Że jest miejscem spokojnych przyjemności?"

[Aulnoy/Stiller 1987, 40] Kto o tej wyspie duby smoli, / Że miejscem jest rozkoszy niezmąconych?

Przykład [94]
[Aulnoy 1697/2004, 373] Elle entre dans sa bouche et lui grignote la langue, les lèvres, les joues […][396].
[Aulnoy/Stiller 1987, 115] […] ona mu wskoczyła do rozdziawionych ust i zaczęła wyżerać język, wargi, policzki.

Przykład [95]
[Aulnoy 1697/2004, 445] Taisez-vous petite babouine[397].
[Aulnoy/Stiller 1987, 128] Zamknij się, ty małpo!

Frazeologizmy (w dodatku niepoprawne[398]), amplifikacja opisu („**rozdziawione** usta", gdy w tekście źródłowym jest bezprzymiotnikowa „bouche") oraz kolokwialne, a nawet wulgarne słownictwo („wyżerać", „zamknij się") powodują rozchwianie neutralnego na ogół stylu.

Należy jednak zaznaczyć, że pewien eklektyzm stylistyczny charakteryzuje również tekst źródłowy d'Aulnoy, głównie w silnie infantylizowanych baśniach *La Princesse Rosette*, *La Bonne Petite Souris* oraz (zwłaszcza w początkowych partiach) *Finette-Cendron*. Stiller oddaje infantylizację przede wszystkim przez zdrobnienia, stosowane również tam, gdzie w tekście źródłowym ich nie ma:

Przykład [96]
[Aulnoy 1697/2004, 285] Il était une fois un roi et une reine, qui avaient deux beaux garçons ; ils croissaient comme le jour, tant il se faisaient bien nourrir[399].
[Aulnoy/Stiller 1987, 49] Byli sobie raz król i królowa, którzy mieli dwóch ślicznych synków: ci grzeczniutko jedli, aż miło, i rośli jak na drożdżach.

Przykład [97]
[Aulnoy 1697/2004, 291] […] pipi au dodo […][400].
[Aulnoy/Stiller 1987, 59] […] siusiu do łóżeczka […].

---

[396] „Ona wchodzi mu do ust i podgryza język, wargi, policzki […]".
[397] „Cicho bądź, mały bachorze".
[398] „Smolić duby" wygląda na deformację wyrażenia „pleść duby smalone".
[399] „Byli sobie raz król i królowa, którzy mieli dwóch pięknych chłopców; rośli oni w oczach, tak się dawali dobrze karmić".
[400] „[…] siusiu do łóżeczka […]".

Przykład [98]
[Aulnoy 1697/2004, 368] […] de si excellentes choses[401].
[Aulnoy/Stiller 1987, 109] […] tak wyborne jedzonka.

Przykład [99]
[Aulnoy 1697/2004, 369] […] elle riait à sa bonne maman et lui tendait ses petites menottes […][402].
[Aulnoy/Stiller 1987, 110] […] śmiała się do swojej mamusi i wyciągała do niej drobne rączęta […].

Przykład [100]
[Aulnoy 1697/2004, 440] Gentil dada […][403].
[Aulnoy/Stiller 1987, 122] Miły konisiu […].

Częste zdrobnienia kompensują redukcję innych środków infantylizujących, przede wszystkim powtórzeń. Typową dla d'Aulnoy emfatyczną konstrukcję powtórzonego kilkakrotnie „si + przymiotnik" Stiller urozmaica, dodając przysłówki lub przedrostki („si beau, si beau, si beau" [Aulnoy 1697/2004, 288] – „tak piękny, tak piękny, tak nieludzko piękny", „tak piękny, tak przepiękny" [Aulnoy/Stiller 1987, 53, 55]) albo całkowicie z niej rezygnuje („il pleurait si fort, si fort, qu'il hurlait" [Aulnoy 1697/2004, 373] – „tak płakał, że aż wycie się rozlegało" [Aulnoy/Stiller 1987, 115]). Redukcję infantylizacji zaobserwować można również w poniższych fragmentach:

Przykład [101]
[Aulnoy 1697/2004, 286] L'aîné s'appelait le Grand Prince et le cadet le Petit Prince[404].
[Aulnoy/Stiller 1987, 51] Starszego nazywano wielkim księciem, młodszego zaś małym księciem.

Przykład [102]
[Aulnoy 1697/2004, 289] […] voilà mon frère qui est roi comme vous ; il s'appelle le Roi, et moi je me nomme le Prince […][405].
[Aulnoy/Stiller 1987, 56] […] ten oto mój brat jest królem, jak i ty, a ja księciem […].

---

401 „[…] tak wyborne rzeczy".
402 „[…] śmiała się do swojej mamusi i wyciągała do niej malutkie rączki […]".
403 „Miły konisiu […]".
404 „Starszy nazywał się Duży Książę, a młodszy Mały Książę".
405 „[…] oto mój brat jest królem tak jak i ty; on nazywa się Król, a ja zwę się Książę […]".

Przykład [103]
[Aulnoy 1697/2004, 365] […] résolut de faire une grosse armée et d'aller le battre tout son saoul, jusqu'à ce que'il fût mort ou bien malade[406].
[Aulnoy/Stiller 1987, 105] […] postanowił zebrać potężne wojsko, aby pobić go i doprowadzić do śmierci lub choroby.

Przykład [104]
[Aulnoy 1697/2004, 366] […] il se fâcha bien fâché […][407].
[Aulnoy/Stiller 1987, 106] […] rozsierdził się, wściekły […].

W przykładach [101] i [102] dochodzi do racjonalizacji, wskutek której infantylne imiona nadane bohaterom stają się z powrotem tylko ich tytułami. Podobnie dziecinny opis wojennych zamiarów we fragmencie [103] zostaje wygładzony i ujęty w bardziej neutralnym, a nawet solennym tonie. Przykład [104] natomiast ukazuje substytucję „agresywnego ubóstwa słownictwa" (Robert 1981, 437), jakie prezentuje w tym miejscu d'Aulnoy, przy użyciu znacznie bardziej wyszukanego i zróżnicowanego zwrotu.

Infantylizacja została zatem zredukowana przez Stillera, który środki służące do jej osiągnięcia ograniczył do zdrobniałego słownictwa. Wskutek tego całość tłumaczenia jawi się jako tekst bardziej jednorodny stylistycznie, urozmaicony jedynie okazjonalnymi kolokwializmami, które wprowadzają element burleski. Mimo to infantylizacja pozostała na tyle silna, że odnotował ją w swojej recenzji Grzegorz Leszczyński (1988), widząc w niej element tekstu szczególnie atrakcyjny dla dzieci.

Z analizy wynika, że Stiller zasadniczo przyjął strategię egzotyzacji i nie adaptował tekstów francuskiej pisarki do domniemanych możliwości i potrzeb dziecięcego odbiorcy, nie dydaktyzował ich ani nie puryfikował. Celem, jaki sam zadeklarował w posłowiu do zbioru, było przedstawienie niepowtarzalnych cech autorskiej baśni d'Aulnoy, jej indywidualnego imaginarium i charakterystycznego stylu. Zamiar ten udało mu się w pewnym stopniu osiągnąć, choć wskutek opuszczeń, błędów i przesunięć znaczeniowych obraz twórczości d'Aulnoy, jaki się wyłania z przekładu, jest niepełny.

Recenzenci przyjęli *Baśnie czarodziejskie* przychylnie, chwaląc zarówno wysoką jakość edytorską wydania, jak i „doskonały"[408] przekład uznanego

[406] „[…] postanowił zebrać wielkie wojsko i iść go pobić do woli, aż [tamten] umrze albo się bardzo rozchoruje".

[407] Dosł. „[…] pogniewał się bardzo pogniewany […]".

[408] „Czystość języka i potoczność frazy […]. Okazuje się, że język polski potrafi być dźwięczny, lekki i jasny jak francuski" (tż 1988).

tłumacza. Obszerny tekst poświęcił książce Grzegorz Leszczyński (1988), podbudowując własne wrażenia z lektury wiedzą badacza literatury dla dzieci: nakreślił pierwotny kontekst historyczny baśni d'Aulnoy i ich późniejsze losy w systemie francuskim, odnotował liczne infantylizacje i aluzje erotyczne, a także wyraził żal, że zabrakło w przekładzie najsłynniejszych utworów pisarki. Choć jednak w oczach literaturoznawców tłumaczenie Stillera zapełniło lukę w polskim systemie literatury dla dzieci, długie i skomplikowane fabularnie baśnie d'Aulnoy, pozbawione jasnej wymowy moralnej i czerpiące z konwencji obcych współczesnemu polskiemu czytelnikowi, pozostały na marginesie tego systemu. Pod pewnymi względami podzieliły zatem los *Bajek Babci Gąski* z 1961 roku: nie zdobyły popularności wśród czytelników, zwłaszcza niedorosłych, i zaistniały głównie jako ciekawostka dla badaczy literatury dla dzieci, choć – ze względu na błędy i rozbieżności stylistyczne i semantyczne – również tym ostatnim nie mogły posłużyć jako całkowicie rzetelne źródło do poznania twórczości d'Aulnoy.

6.8. Podsumowanie

W ciągu powojennego półwiecza polski podsystem baśni dla dzieci rozwijał się dynamicznie, wchłaniając teksty i motywy pochodzące z różnych kultur. W tendencji tej mieściła się także recepcja baśni francuskich, po raz pierwszy prezentowanych polskiemu czytelnikowi jako wytwory obcej kultury i utwory konkretnych autorów. Popularność, jaką zdobywały wśród czytelników, była jednak odwrotnie proporcjonalna do stopnia zachowania obcości w szeroko rozumianym przekładzie. Innymi słowy, baśnie francuskie były dopasowywane do wzorców już funkcjonujących w kulturze docelowej i tworzyły w polskim systemie repertuar zachowawczy, wtórny i dość marginalny.

Jedynie postać Charles'a Perraulta przebiła się do szerszej świadomości czytelniczej, choć pierwsza próba upowszechnienia jego baśni podjęta przez Januszewską w 1961 roku okazała się nieudana. Zdobyły mocniejszą pozycję dopiero pod postacią swobodnych adaptacji, wykorzystujących wzorce, które już wcześniej funkcjonowały w polskim systemie literatury dla dzieci. W dominującym modelu baśni o rzekomo ludowych korzeniach, bezpiecznej, optymistycznej, prostej i jednoznacznej moralnie nie mieściła się ani groza *Sinobrodego*, ani fabularne zawiłości, retoryczne popisy i erotyczne aluzje *Sprytnej księżniczki* Lhéritier.

Nieobecność w tym okresie baśni Leprince de Beaumont tłumaczyć można przywiązaniem do ludowego (lub pseudoludowego) charakteru baśni. Wątek „Pięknej i Bestii", który na zasadach „folkloru pisemnego" przeszedł już wcześniej do systemu polskiego, funkcjonował w całkowitym oderwaniu od nazwiska pierwotnej autorki, a jego realizacje wydawano przeważnie jako adaptacje albo wręcz transkrypcje ludowych bajek magicznych[409]. Znacznie większą popularnością cieszył się pokrewny wątek „Poszukiwanie zaginionego męża", wykorzystany w licznych baśniach literackich tego okresu, często nawiązujących wprost do zapisów folklorystycznych (zob. Ługowska 1981).

W nakreślonym kontekście tym dobitniej widać, jaką osobliwością w systemie polskim były przełożone przez Stillera baśnie d'Aulnoy, wpisujące się raczej w nurt praktykowanych przez tego tłumacza przekładów zachodnioeuropejskiej klasyki niż w nurt baśniowy. Silnie zaakcentowana obcość przełożyła się na niewielki oddźwięk tłumaczenia wśród polskich czytelników. Sama jego publikacja stanowiła jednak znak czasów, sugerujący stopniową liberalizację polskiego podsystemu baśniowego i otwarcie na teksty literackie wykraczające poza dotychczasowe wzorce: pozbawione stylizacji ludowej, nieakcentujące związków z ludową bajką magiczną i rezygnujące z prostego przekazu wychowawczego[410].

[409] Należy wymienić wspomnianą już wyżej baśń Januszewskiej *O córce kupca i o potworze* z 1952 roku, a także *Nanetę i lwa* Natalii Gałczyńskiej z 1973 roku oraz przedruk bajki ludowej *O jednej pannie, która potwora pokochała* w antologii Kapełuś (1989).

[410] Warto zaznaczyć, że w 1988 roku po raz pierwszy od ponad trzydziestu lat ukazał się zbiór baśni Oscara Wilde'a, które są bardzo odległe od ludowych stylizacji i jednoznacznego dydaktyzmu.

Rozdział 7

Recepcja baśni francuskich w latach 1990–2018. Klęska urodzaju?

7.1. Przemiany polskiego systemu literatury dla dzieci po roku 1990

Przemiany ustrojowe na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych doprowadziły do głębokiego przekształcenia polskiego rynku książki i – szerzej – systemu literackiego. Chaotyczna początkowo komercjalizacja wiązała się z powstaniem licznych małych wydawnictw prywatnych, w dużej części efemerycznych, i pojawieniem się wielu publikacji o słabej jakości artystycznej i edytorskiej, nastawionych na łatwy i szybki zysk (Szargot 2006, 245). W podsystemie literatury dla dzieci wydawcy decydowali się często na zakup tanich licencji zagranicznych, pozwalających na produkcję tekstów niezbyt wysokich lotów w kiczowatej szacie graficznej, nawiązującej – mniej lub bardziej umiejętnie – do estetyki filmów Disneya, co doprowadziło m.in. do uwiądu polskiej szkoły ilustracji. Okres ten, przez krytyków i literaturoznawców nazywany czasem „potopem", dobiegł końca około roku 2000, kiedy to nastąpiła stabilizacja rynku, a później – wraz ze wzrostem liczby staranniejszych wydań i bardziej ambitnych książek dla dzieci – także jego dywersyfikacja (Paprocka 2018a, 287–296). Dodać należy, że wszystkie te przemiany śledzono i analizowano uważniej niż kiedykolwiek wcześniej; badania nad literaturą dla dzieci stały się rozległą i nieustannie się rozwijającą dziedziną nauki.

7.2. Między tradycją a nowością, między ujednoliceniem a dywersyfikacją. Baśń w systemie polskim w latach 1990–2018

7.2.1. Prestiż tradycji

> Sądzę, że bajki są czymś znacznie ważniejszym od spania. I troska o sen dziecka powinna być wprost proporcjonalna do troski o jego „ubajkowienie" […]. Pozbawienie ludzi dorosłych bieżącego kontaktu z bajką jest działaniem tak dalece niehumanitarnym, że powinno być demaskowane przez Amnesty International jako przejaw łamania praw człowieka

– pisał w 1993 roku Janusz Sudoł. Jego słowa są oczywiście żartobliwą hiperbolą, ale zdradzają niezwykle wysoki prestiż baśni w polskim systemie literackim. Ochrzczona „literaturą mędrców" (Kamieńska 1978) i szczególną, szlachetną formą sztuki, która opowiada o „sprawach podstawowych" (Tolkien 1947/1998, 62, 71), baśń została uznana za najlepszy środek społeczno-kulturowej, moralnej i literackiej inicjacji dziecka (Baluch 2008, 44; Konieczna 2005, 50; Nadskakuła 2006). Znamiennym przykładem entuzjazmu dla tego gatunku jest obszerny opis jego korzystnego wpływu na młodego czytelnika w syntetycznej pracy Zofii Adamczykowej *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki.* Żaden inny omówiony przez autorkę gatunek – kołysanka, wiersz-zagadka, „gdybanka" ani wiersz inspirowany folklorem – nie zostaje w ten sposób nobilitowany. Z drugiej jednak strony długa pochwała baśni (Adamczykowa 2004, 168–169) zdaje się zdradzać swoistą niepewność co do statusu gatunku, tak jakby stale potrzebował on usprawiedliwienia swojej obecności w literaturze dla dzieci. Piedestał, na którym postawiono baśń, był chwiejny i w drugiej dekadzie XXI wieku rzeczywiście zaczął się kruszyć (zob. pkt 7.2.3).

Przez większość omawianego tu okresu żywa pozostała jednak koncepcja baśni jako ostoi tradycji i rzekomo odwiecznych, ponadczasowych wzorców (przede wszystkim moralnych). Zaprezentowany w pełnym rozkwicie w zbiorze *Baśń i dziecko* z 1978 roku pogląd ten bez trudu przetrwał transformację ustrojową. Rehabilitację baśni przypieczętowały niezmiennie popularne tezy Bettelheima, rozwijane na gruncie polskim m.in. przez Alicję Baluch (2008). Sama książka amerykańskiego psychoanalityka również doczekała się wznowień w 1996 i 2010 roku i pozostaje najczęściej cytowaną pracą na temat baśni, mimo polskich przekładów polemicznych

wobec niej interpretacji Pierre'a Péju (1981/2008) czy Camilli Pinkoli Estés (1992/2001) (zob. też Bednarek 2017) oraz rozwoju literaturoznawczych i kulturoznawczych badań nad baśnią.

Na prestiż tradycji i psychoanalizy w spopularyzowanym, strywializowanym wydaniu powołują się nieraz także wydawcy baśni w perytekstach. Można zaryzykować tezę, że czynią to tym chętniej, im bardziej wątpliwej jakości jest edycja. Na okładkach anonimowych zbiorów prostych i mdłych tekstów z kiczowatymi ilustracjami często przeczytać można górnolotne zapewnienia, że „Bajki i baśnie, które opowiadamy dzieciom, zawsze mają morał i głębszy sens […]. Znane są w różnej formie od tysięcy lat we wszystkich kulturach i przekazywane z pokolenia na pokolenie" (*Cudowne baśnie dzieciństwa* 2014, czwarta strona okładki) oraz „Baśnie pozwalają dziecku rozwiązać jakiś problem i uporać się z tym, co je dręczy. Poprzez utożsamienie się z wybranym bohaterem i dzięki jego postawie wie, jak powinno się zachować" (*Cudowne baśnie dla chłopców* 2014, czwarta strona okładki).

Wpływ Bettelheima spowodował, że groza i konflikty w baśniach, obdarzone przez niego funkcją katartyczną i inicjacyjną, która nadawała im dydaktyczną sankcję (Tychmanowicz 2018), chętnie przeciwstawiano przemocy, banalności i aspołecznym tendencjom obecnym w demonizowanych telewizyjnych kreskówkach i grach komputerowych (Bednarek 1998; Borek 2009; Dąbrowska 1992; Dochtera 2005; Fabjański 1998; Kaczmarek 1995; *Krasnoludki są na świecie* 1998; Lilkowska 2004; Sobieszek 1993; Szymkiewicz-Kowalska 1997). Z drugiej strony krytykowano „przesłodzone", „wykastrowane bajeczki", kojarzone przede wszystkim z adaptacjami wytwórni The Walt Disney Company lub ich imitacjami (Brzezińska 2004; Gondowicz 1996; Lilkowska 2004; Sarzyński 2003). Nierzadko zatem wartościowano grozę i surowość pozytywnie, ale tylko wtedy, gdy pojawiały się w książkowych baśniach.

Równolegle jednak – zwłaszcza w dyskursie niespecjalistycznym – nadal funkcjonowało przekonanie, że literatura dla dzieci powinna być optymistyczna, pogodna, wolna od agresji i strachu, przy czym cechy te wiązano właśnie z baśnią „dawną". Znamienna jest odpowiedź, jaka padła w sondzie ulicznej w 1999 roku: „w bajce o Jasiu i Małgosi wolałabym usłyszeć, że dzieci zamknęły Babę Jagę w komórce, a nie wepchnęły ją do pieca… Dlatego wybierając bajki dla mojej córki, wybieram tradycyjne. Takie, jakie czytano mi w młodości" (Cieślak 1999; zob. też: Kusztal 1993; Pinkosz 2006; Wach 2004).

Stwierdzenie, że baśnie tradycyjne to te oczyszczone z przemocy i grozy, może wydawać się kuriozalne, stanowi jednak pokłosie praktyk adaptatorskich i edytorskich poprzedniego okresu, kiedy rzeczywiście dominował wzorzec baśni nienagannej moralnie, pogodnej i optymistycznej, reprezentowany chociażby przez adaptacje Januszewskiej. Zacytowana tu wypowiedź może na pierwszy rzut oka wydawać się sprzeczna z bettelheimowską rehabilitacją gatunku, w istocie jednak wypływa z podobnego przekonania o wartości baśni „dawnych" i „tradycyjnych", niezależnie od tego, jakie dokładnie cechy się im przypisuje.

Tradycja, która ze swojej domniemanej dawności czerpie autorytet i prestiż, była i jest wysoko ceniona w sferze nie tylko symbolicznej, ale także ekonomicznej. Dla wydawnictw komercyjnych powstałych po 1990 roku baśń oznaczała pewny zarobek, zagwarantowany przyzwyczajeniem i zaufaniem dorosłych pośredników dziecięcej lektury. Był to również zysk okupiony bardzo niewielkimi kosztami ze względu na brak praw autorskich do klasycznych utworów, a tym bardziej do powszechnie znanych wątków i motywów (Frycie 2011, 83; Kossakowska-Jarosz 2006, 51–52; Waksmund 2008).

7.2.2. Baśniowy kanon: disneyfikacja, rozdrobnienie, instytucjonalizacja

Krytycy zgodnie ubolewali nad słabą jakością literacką i artystyczną edycji goszczących na półkach księgarni i supermarketów, miało to jednak znikomy wpływ na komercyjny sukces tych wydań. Dzięki jaskrawej kolorystyce i prostocie niekontrowersyjnego przekazu bez trudu trafiały one w mało wymagające gusta przeciętnego odbiorcy, dodatkowo ukształtowane przez filmy animowane (Kusztal 1993).

„Czy bajki Disneya całkowicie zdominują polski rynek?" – nie bez przyczyny pytała Dorota Hill (1996). Otwarcie Polski na Zachód zbiegło się w czasie z tzw. disneyowskim renesansem, kiedy to wytwórnia wypuściła wiele musicalowych filmów opartych na znanych wątkach baśniowych (*Mała Syrenka*, 1989; *Piękna i Bestia*, 1991; *Aladyn*, 1992), mitologicznych (*Herkules*, 1997) i literacko-popkulturowych (*Król Lew*, 1994; *Dzwonnik z Notre Dame*, 1996; *Tarzan*, 1999), które osiągnęły sukces finansowy i zdobyły uznanie krytyków. Oddziaływanie amerykańskiej wytwórni nie ograniczało się do kinematografii, ponieważ filmom – dystrybuowanym w kinach

i na kasetach VHS, później na płytach, a wreszcie na internetowych platformach streamingowych – towarzyszyły książki, czasopisma, zabawki i inne produkty, dzięki którym zamerykanizowana wizja baśni stała się wszechobecna (zob. Bednarek 2019; Wills 2017). U progu XXI wieku niektóre bohaterki filmów Disneya stały się twarzami marki Disney Princess, która skodyfikowała i skonsolidowała ideał pięknie ubranej i optymistycznej baśniowej księżniczki, jednocześnie go komercjalizując i totalizując. Zgodnie z tendencją zapoczątkowaną już w 1955 roku, wraz z otwarciem Disneylandu, baśń disneyowska ma stanowić doświadczenie transmedialne, wykraczające poza obcowanie z jednostkowym utworem i obecne w codziennym życiu konsumentów, np. za pośrednictwem zabawek czy materiałów szkolnych z filmowymi postaciami.

Wszechobecność i atrakcyjność wzorca disneyowskiego nie mogła pozostać bez wpływu na literacki podsystem baśni dla dzieci (Papuzińska 2006). Najbardziej oczywistą konsekwencją było pojawienie się na rynku książek wydawanych pod marką Disneya, nawiązujących do adaptacji filmowych. Obok nich szybko zaistniały wspomniane już imitacje, na ogół pośledniej jakości, w literaturze przedmiotu określane jako „disnejki": tanie książeczki naśladujące konwencje animacji filmowych w karykaturalnej, kiczowatej formie.

Jak zauważa Michał Borodo (2017, 122–124), system polski wszedł wówczas w sieć zależności glokalnych, czyli globalnych i lokalnych zarazem: w latach dziewięćdziesiątych autorami książek disneyowskich byli często znani polscy pisarze, artyści i osoby publiczne (np. Jeremi Przybora „opowiedział" *Małą Syrenkę*). Podnosiło to prestiż disneyowskich edycji i sprzyjało ich przyswojeniu przez system polski. Jednocześnie podwójna atrybucja – Disneyowi i polskiemu autorowi-adaptatorowi – usuwała w cień pierwotnego autora hipotekstu: Perraulta w przypadku *Kopciuszka*, Andersena w przypadku *Małej Syrenki* czy Jamesa Matthew Barriego w przypadku *Piotrusia Pana*. Kiedy później zarzucono glokalizacyjną praktykę powierzania adaptacji znanym autorom, tym mocniej wyeksponowano markę Disneya.

Hegemoniczna dominacja amerykańskiego imperium rozrywki zawęziła i spetryfikowała baśniowy kanon, w którym – jak w całej literaturze dla dzieci – zarysował się podział na klasykę włączaną do kanonu przez ekspertów oraz na to, „co się podoba" odbiorcom niespecjalistycznym. Literaturoznawcy skłonni są więc do baśniowego kanonu zaliczać teksty Perraulta i d'Aulnoy (Leszczyński 2006b), w ostatnich trzydziestu latach

wielokrotnie wznawiano dawniejsze baśnie polskich autorów[411], a nurt baśni regionalnej nadal się rozwijał, nawet jeśli nieczęsto budził zainteresowanie badaczy (por. Pomirska 2006; Wróblewska 2002). Pod względem oddziaływania teksty te nie mogły się jednak równać z wersjami disneyowskimi, które zdominowały powszechną świadomość i przyćmiły nawet uświęcone w zachodniej tradycji nazwiska braci Grimm i Andersena. Znajomość baśniowych wątków przez przeciętnego uczestnika kultury na ogół ogranicza się do fabuł zaadaptowanych przez Disneya, i to właśnie w formie przez ten koncern im nadanej, która dla większości odbiorców jest podstawową i pierwszą (tj. najwcześniej przez nich poznaną), co „odwraca w procesie interpretacji relacje intertekstualne" (Bednarek 2019, 152). Hipoteksty autorstwa Perraulta, braci Grimm czy Andersena, ze względu na mniejszą siłę oddziaływania i fakt, że odbiorca często poznaje je później niż popularne adaptacje współczesne, są odczytywane jako hiperteksty przekształcające znany wątek, na równi ze współczesnymi renarracjami literackimi, komiksowymi, filmowymi czy serialowymi.

W powszechnej świadomości funkcjonuje zatem bardzo wąski kanon baśni postrzeganych jako „tradycyjne", a w rzeczywistości często ujednoliconych globalnie zgodnie z disneyowską wizją i systemem wartości XX-wiecznej Ameryki. Skorelowany z tym brak świadomości o pochodzeniu poszczególnych wątków od tekstów konkretnych autorów, powstałych w konkretnej kulturze i okolicznościach historycznych, związany jest również ze zjawiskiem, które pozornie może wydawać się odwrotnością globalnego ujednolicenia baśniowego kanonu, a mianowicie rozdrobnieniem tego kanonu na „folklor pisemny". Wątki mające za sobą siłę oddziaływania tradycji i zdisneyfikowanej kultury, niepodlegające prawom autorskim i stanowiące oczywisty składnik literatury dla dzieci, to zawsze atrakcyjny produkt; nic więc dziwnego, że pojawiają się coraz to nowe adaptacje, a niemal każde wydawnictwo funkcjonujące w systemie literatury dla dzieci oferuje własną. To z kolei powoduje, że odbiorca może równocześnie stykać się z wieloma wersjami jednego przekazu fabularnego, co pogłębia przekonanie, że baśń nie jest tekstem, literaturą ani literackim przekładem, nie ma autora ani historycznych czy kulturowych korzeni (Kowalczyk 2017a; Socha 2002, 208, 213). Podobna sytuacja panuje zresztą w systemach innych państw europejskich (Coillie 2010).

[411] Np. *Bajarz polski* Glińskiego (2003), *Bajki kota w butach* Januszewskiej (1996), *Baśnie z dalekich wysp i lądów* Markowskiej i Milskiej (2008), *Bajarka opowiada* Niklewiczowej (2018), *Za górami, za lasami. Polskie baśnie ludowe* Porazińskiej (2006) czy antologia Wortman *U złotego źródła. Baśnie polskie* (2010).

Nie zmienia tego instytucjonalizacja baśniowego kanonu wynikająca z obecności baśni na liście lektur szkolnych. Wprawdzie w podstawie programowej wymienia się z nazwiska autorów zalecanych utworów[412] i, jak z dezaprobatą podaje Anna Wasilewska (2012, 127), baśnie są omawiane jak teksty literackie, ale sam krajobraz wydawniczy pozwala się domyślać, że w szkole także dominują rozmaite współczesne adaptacje, które są znacznie łatwiej dostępne – a nieraz także bardziej akceptowalne dla nauczycieli – niż przekłady *sensu stricto* baśni Perraulta (zob. pkt 7.3). Instytucjonalna obecność gatunku w szkole skutkuje przede wszystkim dostosowaniem strategii wydawców, którzy na okładkach baśniowych adaptacji mogą zaznaczać, że jest to szkolna lektura, albo nawet podporządkowywać je stosunkowo nowej formie edytorskiej, jaką jest „lektura z opracowaniem" (Lutomierski 2010; zob. pkt 7.3.4.3). Tego rodzaju wydania z jednej strony narzucają interpretację tekstu (przeważnie dydaktyczną), z drugiej zaś zwiększają jeszcze liczbę adaptacji funkcjonujących w systemie literackim, co pogłębia rozdrobnienie i rozmycie baśniowego kanonu.

7.2.3. Bunt przeciwko konwencji

Autorytet baśni, zbudowany na odwołaniach do tradycji i silnie skojarzony z jej funkcją dydaktyczną, współcześnie jest coraz częściej kwestionowany. Wspomniane już zjawisko renarracji, czyli takiego wykorzystania baśniowych wątków i motywów, w którym eksponuje się różnicę i intertekstualne napięcie między nowym utworem a jego (deklarowanym lub domniemanym) hipotekstem, nie jest nowym wynalazkiem, ale w ciągu ostatnich trzydziestu lat przybrało na sile, obejmując utwory zarówno dla dorosłych, jak i dla dzieci. Ludyczne i polemiczne transformacje i transpozycje baśni były już niejednokrotnie analizowane przez polskich badaczy i, częściej, badaczki (zob. np. Bednarek 2017; 2020; Kostecka 2014; Kowalczyk 2018; Skowera 2016), w tym miejscu warto więc jedynie zaznaczyć, że sprzeciw wobec baśniowej konwencji, jej sparodiowanie lub zanegowanie, koncentruje się najczęściej na dwóch elementach.

Pierwszym z nich jest jasny schemat aksjologiczny z przypisanymi stereotypowo funkcjami postaci: złego smoka, wilka i czarownicy, dzielnego

[412] „Hans Christian Andersen, *Baśnie* (do wyboru) […]. Wybrane baśnie polskie i europejskie, w tym: Charles Perrault, *Kopciuszek* […]" (Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. […], Dz.U. 2017, poz. 356, 36, 65).

rycerza, ratowanej z opresji księżniczki itp. Porządek ten kwestionują renarracje oparte na zasadzie inwersji, które wprowadzają np. postać sympatycznej wiedźmy, nieszkodliwego wilka albo tchórzliwego rycerza. Czasami już sam tytuł takiego utworu stanowi antytezę baśniowego stereotypu, sygnalizując intertekstualną grę z konwencją, jak się to dzieje np. w przypadku *Bajki o tym, jak błędny rycerz nie uratował królewny, a smok przeszedł na wegetarianizm* Łukasza Olszackiego.

Drugi kwestionowany element konwencji, wyrastający po części z pierwszego, to stereotypowość ról płciowych reprezentowanych przez baśniowe postaci, przede wszystkim zaś bierność i bezradność postaci kobiecych, postrzegane jako relikt kultury patriarchalnej. Feministyczna i genderowa krytyka baśni w ostatnich latach zyskuje w Polsce coraz większą popularność wraz z rosnącą recepcją poglądów badaczy zachodnich działających od lat siedemdziesiątych, takich jak Jack Zipes, którego książka *Don't Bet on the Prince* została w Polsce dostrzeżona już w 1995 roku (Materska, Popiołek 1995). Do 2018 roku pojawiło się w Polsce wiele tekstów naukowych, popularnonaukowych i publicystycznych, w których baśń oskarżano o szkodliwy społecznie i – co znamienne – przestarzały seksizm, dewaloryzowano tradycję, która w perspektywie feministycznej jawi się jako narzędzie patriarchalnej opresji, albo też omawiano lub proponowano nowe, prokobiece reinterpretacje znanych wątków (zob. np. Araszkiewicz, Bratkowska 2001; Estés 1992/2001; Gawrońska 2006; Graczyk, Graban-Pomirska 2002; Kostecka 2016; Lasoń-Kochańska 2010; 2011; Miller, Cichocka 2008; Slany 2011). Polskie renarracje tworzone z perspektywy feministycznej czy genderowej, często oparte na prostym pomyśle inwersji płci bohaterów (np. Eichelberger, Suchowierska 2012; Jóźwiak 2015), były jednak stosunkowo nieliczne, skierowane w większej mierze do czytelników dorosłych i nastawione na nieustanną polemikę z deklarowanym materiałem źródłowym, bez którego nie miałyby racji bytu. Agnieszka Suchowierska i Wojciech Eichelberger opatrzyli nawet swoją propozycję obszernym komentarzem w formie dialogu na temat tradycyjnych baśni (czy raczej własnego pojęcia na ich temat). Perspektywa feministyczna (a częściej pop-feministyczna – zob. Kłusek 2017) wpływa więc na baśniopisarstwo w ograniczonym stopniu i częściej ogranicza się do dyskursu o baśniach. Ściera się przy tym z szyderstwami z poprawności politycznej jako ideologii napływającej z Zachodu – dla jej przeciwników baśnie są ostoją tradycyjnej „normalności" (Czerny-Marecka 2013; Krupa 2003; Rumpel 2009). Obie strony sporu, istotne dla podsystemu baśni dla dzieci jako potencjalni pośrednicy dziecięcych lektur, odwołują się

przy tym częściej do ogólnych, popkulturowych wyobrażeń na temat baśni niż do konkretnych tekstów.

Do uogólnionej konwencji baśniowej nawiązują także skierowane do dzieci teksty, w których pojawiają się antykonwencjonalne postaci śmiałych bohaterek kreowanych w opozycji do stereotypu pięknie ubranej i bezczynnej księżniczki (tak dzieje się we wspomnianym już utworze Olszackiego czy też w *Maleńkim Królestwie królewny Aurelki* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel). W ostatnim dziesięcioleciu aktywne bohaterki zaczął promować Disney, wchłaniając retorykę, która pierwotnie skierowana była m.in. przeciwko niemu. Takie filmy jak *Kraina Lodu* (2013), w której położono nacisk na motyw siostrzanej miłości, albo *Czarownica* (2014), gdzie pozytywną postacią jest wróżka, która rzuciła klątwę na śpiącą królewnę, a także książki takie jak *Wiedźma. Prawdziwa historia złej królowej* Sereny Valentino (2009/2014) to przykłady przejęcia i skonsumowania nurtu polemicznego i antykonwencjonalnego przez podmiot dominujący w światowym systemie baśni. Co więcej, punktem odniesienia dla nowych produkcji Disneya zawsze są jego produkcje dawniejsze; polemizując z własną tradycją, Disney utwierdza swoją hegemoniczną pozycję i prowadzi do dalszego utożsamienia baśniowego kanonu z filmografią amerykańskiej wytwórni.

Rosnąca liczba renarracji i coraz wyraźniejsze w dyskursie o baśni sygnały swoistego buntu przeciwko tradycji nie doprowadziły wcale do jej powszechnego odrzucenia. Ze względu na konserwatyzm upodobań czytelniczych (dorośli pośrednicy lektury często dają dzieciom do czytania to, co sami czytali w dzieciństwie), jak również utrwalony i wsparty instytucjonalnie stereotyp baśni pożytecznej wychowawczo, dużą część polskiego podsystemu baśni dla dzieci nadal stanowią wspomniane adaptacje, które nie próbują odcinać się od konwencji. Wręcz przeciwnie, akcentują swoje związki z baśnią „tradycyjną", „dawną", „klasyczną" lub „ludową", nawet jeśli równocześnie podkreślają swoje dostosowanie do współczesnego czytelnika.

Próba odpowiedzi na pytanie, na czym w praktyce polega to dostosowanie, podjęta zostanie dalej, w podrozdziale poświęconym recepcji baśni Perraulta. W tym miejscu należy jedynie zwrócić uwagę na jeszcze jedną tendencję, która sprzeciw wobec baśniowej konwencji łączy z przywiązaniem do tradycji. W tym przypadku chodzi jednak o tradycję dawniejszą, poprzedzającą dominację Disneya czy nawet wprowadzenie baśni do literatury dla dzieci. Postuluje się „odzyskanie" baśni dla dorosłych, jej „oddziecinnienie", powrót do jej „autentycznych" i „pierwotnych" korzeni po to, by doświadczyć jej artystycznego i katartycznego potencjału (Tolkien 1947/1998) albo

odkryć jej emancypacyjne przesłanie (Estés 1992/2001; Sterck 2010/2013). Do tego nurtu należą nie tylko przedsięwzięcia wydawnicze eksponujące orientację na dorosłego odbiorcę, jak np. seria „Baśnie Etniczne 18+" wydana w roku 2012, ale również nowe polskie przekłady klasycznych baśni proponowane przez tłumaczki będące jednocześnie ich badaczkami: Bogusławę Sochańską w przypadku utworów Andersena oraz Elizę Pieciul-Karmińską w przypadku baśni braci Grimm.

Działalność obu tłumaczek-literaturoznawczyń wpisuje się w rozwijające się w ostatnim czasie nurty w światowej i polskiej nauce, za przedmiot badań obierające historię gatunku baśni i jej funkcjonowanie w zmiennych kontekstach społecznych i literackich (zob. np. Czabanowska-Wróbel 1996; Galant 2014; Wróblewska 2003; Zawodniak 2014) oraz zagadnienie przekładu baśni, w tym również przekładu intersemiotycznego (zob. np. Woźniak 2010a; 2010b; Wróblewska 2019). Dodatkowo należy zaznaczyć, że celem, jaki deklarują Pieciul-Karmińska i Sochańska, jest przyswojenie polszczyźnie baśni literackich wolnych od dydaktyzacji, puryfikacji i infantylizacji, a jednocześnie podkreślenie, że są to utwory o znacznie wyższej wartości artystycznej oraz bardziej złożonym, dojrzałym i ponadczasowym przesłaniu, niż się powszechnie uważa (zob. Pieciul-Karmińska 2010; Sochańska 2010). Tego rodzaju próba rehabilitacji baśni może być uznana za kolejną – po romantycznej chłopomanii i komunistycznej pochwale bajki ludowej – odsłonę dowartościowania baśni poprzez powiązanie jej z przeszłością. Tym razem jednak całe przedsięwzięcie opiera się na bardziej rzetelnych badaniach naukowych, a wysoko cenionym źródłem baśni jest nie ginąca w pomroce dziejów ludowa bajka magiczna, lecz są nim powstałe w konkretnym kontekście społeczno-historycznym teksty literackie, na przekór dominującym stereotypom baśni dla dzieci, filmów disneyowskich i rozdrobnionego kanonu „folkloru pisemnego".

7.3. Recepcja baśni Charles'a Perraulta

7.3.1. Baśnie perraultowskie. Rozmaitość atrybucji

Dawniejsze utwory polskie przetwarzające wątki perraultowskie i perraultowsko-grimmowskie, dobrze już utrwalone w polskiej świadomości, doczekały się w ciągu ostatnich trzydziestu lat niewielu reedycji. W 1990 roku

wznowiono *Bajki staroświeckie* Gawińskiego z 1923 roku (zob. rozdział 5); jak podaje Waksmund (2008, 27–28), wydawcy zależało na tekście wolnym od praw autorskich, jednak publikacja nie przyniosła spodziewanego zysku. Wierszowane socjalistyczne renarracje Szelburg-Zarembiny zostały właściwie zapomniane. Nieco większe szczęście miały adaptacje Brzechwy, nadal publikowane zarówno w formie książkowej, jak i jako słuchowiska.

Znacznie więcej było jednak adaptacji zupełnie nowych, powielających wspomniany wyżej spetryfikowany kanon baśniowy, który obejmuje wątki perraultowskie, grimmowskie i perraultowsko-grimmowskie, przetworzone przez Disneya i jego mniej lub bardziej zdolnych naśladowców. Pozbawione atrybucji wydania przekazujące szkielet fabuły można liczyć w setkach, jeśli nie tysiącach, a ich wyszczególnienie – nawet gdyby było możliwe – mijałoby się z celem. Nieraz są to produkty gospodarki globalnej, międzynarodowe koprodukcje, drukowane np. w Malezji w różnych wersjach językowych i rozprowadzane następnie do różnych krajów (np. Zawadzka 2008). Ich masowość, anonimowość i schematyczność zapewnia przetrwanie najsłynniejszym wątkom, pełniąc raczej funkcję *supports de mémoire* typowych dla kultury oralnej i w pełni zasługując na miano „folkloru pisemnego".

Oprócz wydań najtańszych (zarówno w produkcji, jak i w konsumpcji) baśnie perraultowskie funkcjonują w obiegu o nieco wyższym prestiżu, odznaczającym się większą starannością edytorską i większymi pretensjami do literackości. Również w tym nurcie nieliczne są jednak teksty, które eksponowałyby nazwisko adaptatora. Jednym z nielicznych wyjątków byłby zbiór *Dawno, dawno temu…* z 2004 roku, zawierający – obok grimmowskiej *Śnieżki* oraz opartych na polskich baśniach i legendach *Żywej wody* i *Boruty – Kopciuszka*, *Oślą Skórkę* i *Kota w butach*. Nota wstępna powołuje się na prestiż odwiecznej, anonimowej tradycji[413], ale także na autorytet instytucji Związku Polskich Artystów Plastyków, spośród członków którego wybrano ilustratorów. Na okładce widnieje nazwisko Zofii Beszczyńskiej, parokrotnie nagradzanej autorki książek dla dzieci. Powierzenie jej adaptacji baśni i wyeksponowanie jej autorstwa na okładce wynikało zatem z dosyć wysokiej pozycji, jaką już zajmowała w polskim systemie literackim, a także z całościowej strategii wydawnictwa Arkady, mającej na celu legitymizację i podniesienie prestiżu edycji przez wskazanie autorki.

[413] „Zebrane w tym tomie bajki znamy niemal wszyscy. Od lat należą one do kanonu literatury dziecięcej, a ich bohaterowie towarzyszą kolejnym pokoleniom maluchów" (Beszczyńska 2004, 3).

Jak już jednak wspomniano, sytuacja taka należy do rzadkości. Na ogół nazwiska autorów adaptacji zamieszczone są jedynie w metryce wydawniczej, ewentualnie na stronie tytułowej wraz z określeniem „opracowała/opracował" lub „opowiedziała/opowiedział na nowo". Okładki natomiast albo sugerują anonimowość baśni, albo eksponują nazwisko Perraulta[414].

Ze względu na liczbę tekstów niniejszy podrozdział oraz zamieszczona na końcu bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni Perraulta koncentrują się na adaptacjach podpisanych nazwiskiem Perraulta (na okładce, stronie tytułowej, w stopce redakcyjnej, pod tytułem pojedynczej baśni w zbiorze, w spisie treści lub jakimkolwiek innym perytekście), choć należy mieć świadomość arbitralności tej decyzji. Zdarza się bowiem, że ten sam tekst wydawany jest anonimowo, quasi-anonimowo[415] lub pod nazwiskiem adaptatora, a kiedy indziej pod nazwiskiem Perraulta. Tak postępowało wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i Spółka z adaptacjami Anny Sójki, Danuty Wróbel i Jarosława Sokoła (*nota bene*, te ostatnie były wydawane również pod nazwiskiem Adama Bernarda), P.H.W. Fenix z tekstami Łukasza Jańczyka, a także Nasza Księgarnia z *Kopciuszkiem* Januszewskiej (w 1993 roku ukazał się on jedynie pod jej nazwiskiem). Warto również zasygnalizować, że atrybucja nie przesądza stopnia podobieństwa adaptacji do tekstu Perraulta: istnieją edycje quasi-anonimowe, które można by uznać za przekłady *sensu stricto* (np. Kwiatkowski 2015), a także – odwrotnie – adaptacje bardzo swobodne, a jednak powołujące się na kanoniczny charakter twórczości francuskiego autora.

7.3.2. Postać Perraulta-baśniopisarza w dyskursie polskim

Po 1990 roku Perrault stał się drugim najczęściej przekładanym autorem francuskim po Jules'u Vernie (Paprocka 2018a, 301), a jego status jako klasyka uległ niewątpliwemu wzmocnieniu. Już w poprzednim okresie nazwisko to – głównie dzięki działaniom translatorskim Januszewskiej – przestało być dla polskich odbiorców jedynie pustym dźwiękiem. W drugiej dekadzie XXI wieku skojarzenie go z popularnymi wątkami było już na tyle mocne,

[414] Podobna sytuacja zachodzi w przypadku adaptacji braci Grimm i Andersena.

[415] Quasi-anonimowymi określić można wydania, w których autorzy-adaptatorzy tekstów są wymienieni jedynie w metryce wydawniczej (nie na stronie tytułowej) i przez to stają się praktycznie niewidoczni dla odbiorcy.

że w języku polskim ukazała się orientalizowana i uwspółcześniona renarracja Perraultowskich baśni autorstwa frankofońskiego pisarza Tahara Ben Jellouna. „Wszyscy znamy *Kopciuszka*, *Kota w butach*, *Sinobrodego* i inne baśnie Charles'a Perrault" – głosi czwarta strona okładki tego zbioru. Z drugiej strony, jego tytuł nie stanowi dosłownego tłumaczenia tytułu oryginalnego (*Mes Contes de Perrault* – „Moje baśnie Perraulta"), polski wydawca zdecydował się zamiast tego na *Śpiącą królewnę z Tysiąca i jednej nocy i inne baśnie dla dorosłych*[416].

Postać Perraulta jako autora baśni została spopularyzowana dzięki perytekstom wydań baśni oraz artykułom prasowym, takim jak okolicznościowe notki biograficzne z okazji 370-lecia urodzin lub 300-lecia śmierci pisarza (Orliński 1998; DJ 2003). Najczęściej powtarzające się wątki w takich tekstach to kontekst historyczny panowania Króla Słońce, kariera Perraulta na dworze (prawdopodobnie przez skojarzenie z tą ostatnią dosyć często spotkać można błędne stwierdzenie, jakoby był on arystokratą) oraz rzekomo ludowe źródła baśni, skontrastowane czasem z popularnością baśni na salonach. Zarówno w perytekstach baśni oraz prasie ogólnej, jak i w literaturze specjalistycznej sporadyczne są wzmianki o możliwych literackich źródłach *Histoires ou contes du temps passé* (zob. Waksmund 1998; Perrault/Zawadzka 2002). Dominujący wizerunek pisarza – szczególnie w tekstach nastawionych przychylnie do jego twórczości – to nadal romantyczny obraz folklorysty *avant la lettre*, który spisuje pradawne bajki ludowe, choćby nawet w tle pojawiał się dworsko-salonowy obszar jego działalności.

Apogeum obecności Perraulta w prasie codziennej i niespecjalistycznej przypadło na lata 2004–2006, kiedy to jego baśnie pojawiły się jako dodatki do wielu dzienników regionalnych, publikowane we współpracy z wydawnictwem Zielona Sowa. Mimo że wydania zawierały bardzo odległą od pierwowzoru adaptację Haliny Kozioł z infantylnymi ilustracjami, teksty promocyjne ukazujące się w prasie akcentowały prestiż baśni Perraulta jako klasycznych i kanonicznych. Zdradzały przy tym nieraz podejrzane

[416] Analiza zbioru Ben Jellouna jako renarracji przeznaczonej dla dorosłych wykracza poza ramy niniejszej pracy, warto tu jednak zasygnalizować, że autor dokonuje m.in. daleko posuniętej puryfikacji, a nawet dydaktyzacji baśniowych wątków, kształtując ich przesłanie moralne za pomocą podobnych zabiegów jak autorzy adaptacji dla dzieci (zob. pkt 7.3.5), tyle że stosowanych nieraz z jeszcze większą intensywnością. I tak na przykład młynarczyk Raszid z *Kota w butach* przyznaje się do oszustwa, zrzeka się niezasłużonych bogactw i żeni z córką gubernatora dopiero po kilku latach rzetelnej i pilnej pracy u właściciela ziemskiego, królewicz w *Kopciuszku* postanawia zlikwidować wielożeństwo, a Szarazada z *Oślej skóry* wygrywa demokratyczne wybory i przeprowadza korzystne reformy społeczne.

podobieństwo do obszernej noty biograficznej zamieszczonej w adaptacji Rossany Guarnieri w przekładzie Agnieszki Rylukowskiej z 1993 roku. Choć nie podają jej jako źródła, powtarzają za nią informacje o wyrafinowaniu salonów i piastunkach jako przekazicielkach ludowej tradycji, a także pochwałę stylu Perraulta, „doskonałego w formie i lakonicznego w treści". Podkreślano zatem historyczny kontekst i literacką wartość tekstów – ale same teksty zastępowano współczesną swobodną adaptacją.

Ten sam mechanizm wystąpił później w edycjach typu „lektura z opracowaniem" wydawnictwa Greg, w których poprawna nota historyczno-biograficzna towarzyszy tekstom mającym niewiele wspólnego z utworami Perraulta (zob. pkt 7.3.4.3). Autor, wyniesiony na piedestał, oderwał się od swoich zlekceważonych tekstów i stał się przede wszystkim „marką" czy też „znakiem jakości" nadawanym współczesnym adaptacjom po to, by obdarzyć je prestiżem „autentyczności" i „tradycji", gwarantującym ich stosowność dla dziecięcego czytelnika.

Postać pisarza doświadczyła także obecnego w podsystemie baśniowym „buntu" przeciw konwencji. W tym nurcie Perrault postrzegany jest jako przedstawiciel wartościowanej negatywnie tradycji mieszczańskiej, patriarchalnej i konformistycznej, szkodliwej dla młodego odbiorcy. Już w 1995 roku Dominika Materska i Ewa Popiołek pod wpływem Zipesa za problem uważały przyzwyczajenie ogółu odbiorców do estetyzującego i moralizującego stylu Charles'a Perraulta. Rzecz jednak w tym, że polski czytelnik w gruncie rzeczy miał do tamtej pory niewielką szansę przyzwyczaić się do tego stylu, ponieważ w systemie literackim dominowała silnie udomowiona, optymistyczna adaptacja Januszewskiej.

Również w literaturoznawstwie doszło więc do oderwania autora od tekstów. Ilustracją tego faktu mogą być artykuły badaczek tak różnych jak Alicja Baluch (2004) i Grażyna Lasoń-Kochańska (2010). Pierwsza z nich wystawia laurkę Perraultowi-protofolkloryście, druga krytykuje Perraulta-patriarchalnego wychowawcę, obie jednak w swojej analizie *Wróżek* wydają się opierać nie na XVII-wiecznej baśni, lecz na adaptacji Januszewskiej[417]. Chwalony czy krytykowany, Perrault pozostaje zatem klasykiem – ale jego teksty, paradoksalnie, wydają się tego statusu nad wyraz często pozbawione.

[417] W przypadku artykułu Baluch kwestia ta nie ulega wątpliwości, ponieważ autorka przytacza cytat z omawianego tekstu, który łatwo zidentyfikować jako adaptację Januszewskiej. Na tekst, z którego korzystała Lasoń-Kochańska, wskazują drobne szczegóły, np. uwaga o tym, że bohaterkami *Wróżek* są córka i pasierbica wdowy (w pierwotnym tekście z 1697 roku są to dwie rodzone córki).

7.3.3. Panorama wydawnicza – statystyki wydań w latach 1990–2018

Lekceważenie dla tekstów Perraultowskich, a także inne zjawiska, jakie zaszły w ich recepcji w ostatnim trzydziestoleciu, wyczytać można ze statystyk zawartych w tabelach i wykresach zaprezentowanych w tym rozdziale oraz w aneksach na końcu książki. Zostały one opracowane na podstawie korpusu wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta (zob. Aneksy, Bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni Perraulta).

Tabela 15. Liczba wydań baśni i utworów pokrewnych przypisanych Perraultowi w latach 1990–2018

	Przekłady *sensu stricto*	**Adaptacje**
Zbiory wydane w całości pod nazwiskiem Perraulta (w nawiasie liczba tekstów poszczególnych baśni)	10 (88)	75 (515)
Zbiory wieloautorskie zawierające baśnie przypisane Perraultowi (w nawiasie liczba tekstów poszczególnych baśni)	4 (19)	55 (199)
Wydania pojedynczych baśni pod nazwiskiem Perraulta	5	104
SUMA (w nawiasie liczba tekstów poszczególnych baśni)	19 (112)	234 (818)
SUMA CAŁKOWITA (w nawiasie liczba tekstów poszczególnych baśni)	**253 (913)**	

Uwagę zwraca dysproporcja między przekładami *sensu stricto* a adaptacjami. Wydań adaptacji było w badanym okresie ponad dziesięciokrotnie więcej niż tłumaczeń, a różnica ta zmniejsza się tylko nieznacznie, jeśli weźmie się pod uwagę liczbę tekstów w wydaniach – w tym przypadku liczba adaptacji jest siedem razy wyższa. Mimo że dane te nie uwzględniają takich czynników jak wysokość nakładów czy rozgłos marketingowy, uprawniony wydaje się wniosek, że czytelnik ma o wiele większą szansę na zetknięcie się z mniej lub bardziej swobodną adaptacją podpisaną nazwiskiem Perraulta niż z przekładem *sensu stricto*.

Tendencje wydawnicze w perspektywie diachronicznej ukazuje w sposób bardziej precyzyjny wykres 1 (Aneks 2). Wzrost liczby wydań, jaki dało się zaobserwować od lat dziewięćdziesiątych, osiągnął apogeum w latach 2005–2009, po którym to okresie nastąpił lekki spadek. Jeśli wziąć pod uwagę, że ogólna produkcja wydawnicza w Polsce po 2012 roku ustabilizowała się

na poziomie 35–40 tys. tytułów publikowanych rocznie, a udział w niej literatury dla dzieci wzrósł z 24 proc. w 2013 roku do 28 proc. w 2018 roku (*Ruch wydawniczy w liczbach. Książki* 2018, 5), wydaje się, że miejsce Perraulta w systemie literatury dla dzieci stopniowo się kurczy.

W całym trzydziestoleciu zwraca uwagę niski udział przekładów, przy czym w latach 2005–2018 było ich mniej niż w latach 1990–2004, co przy wzroście ogólnej liczby edycji oznacza jeszcze bardziej radykalną dominację adaptacji. W rekordowym pod względem liczby wydań pięcioleciu 2005–2009 nie ukazało się ani jedno tłumaczenie *sensu stricto*.

W ostatnich latach nieco więcej przekładów pojawiło się wśród baśni wydawanych pojedynczo, mimo że całościowy udział tego rodzaju edycji wydaje się spadać. Po 2005 roku wzrósł natomiast wyraźnie udział zbiorów wieloautorskich, prezentujących zazwyczaj wąski wybór najpopularniejszych baśni i jednocześnie powołujących się na prestiż nazwisk autorów mających status klasyków. Oprócz Perraulta najczęściej pojawiają się w nich Andersen i bracia Grimm.

Udział poszczególnych wydawnictw w podsystemie baśni Perraultowskich przedstawiono na wykresach 2–5 (Aneks 2).

Z jednej strony dostrzec można dosyć duże rozdrobnienie, tj. wysoki udział wydawnictw, które w ciągu omawianego trzydziestolecia opublikowały nie więcej niż cztery wydania baśni pod nazwiskiem Perraulta (na wykresie zostały one ujęte jako „inne"). Z drugiej jednak strony wyróżnia się czołówka, do której należą Zielona Sowa, Siedmioróg oraz Podsiedlik-Raniowski i S-ka, w późniejszych latach publikujący baśnie pod szyldami Publicat i Papilon. Te trzy wydawnictwa wspólnie odpowiadają za ponad jedną trzecią wszystkich edycji.

Nie wszystkie były jednakowo aktywne na tym polu przez cały omawiany okres. W latach dziewięćdziesiątych niekwestionowanym liderem był Podsiedlik-Raniowski i S-ka, który publikował przede wszystkim liczne wydania pojedynczych baśni: adaptacji Jarosława Sokoła (również pod nazwiskiem Adam Bernard), Anny Sójki i Danuty Wróbel, w formie serii krótkich książeczek, czasami z dodatkiem kaset magnetofonowych z nagranym tekstem. Podobnie postępowało DeAgostini. Serie pojedynczych baśni wypuściły również Muza oraz Wydawnictwo Paweł Skokowski, przy czym twardookładkowe edycje Muzy z ilustracjami Emiliana Stankeva celowały w nieco bardziej wyrafinowane gusty niż broszurowa, utrzymana w pastelowej kolorystyce i konwencjonalnej stylistyce seria „Moje bajki" Wydawnictwa Paweł Skokowski. Nasza Księgarnia, która w tej dekadzie

zajęła drugie miejsce, kontynuowała swoją politykę wydawniczą z wcześniejszego okresu, wznawiając adaptację Januszewskiej, natomiast Siedmioróg parokrotnie wydał jej tłumaczenie.

W pierwszej dekadzie XXI wieku Nasza Księgarnia zniknęła z czołówki, natomiast Siedmioróg zwiększył swój udział w liczbie wydań baśni Perraultowskich i zajął drugie miejsce, publikując oprócz wznowień przekładu Januszewskiej coraz więcej adaptacji różnych autorów. Wyprzedziła go jedynie Zielona Sowa, której wysoka pozycja w latach 2004–2006 wynika ze współpracy podjętej z wydawcami prasy regionalnej, wskutek czego adaptacja Haliny Kozioł ukazała się jako dodatek do licznych dzienników. W okresie tym wielu wydawców prasowych starało się zwiększyć atrakcyjność oferowanych przez siebie tytułów i przyciągnąć czytelników, dodając rozmaite suplementy. Na tej samej zasadzie serię pojedynczych baśni dołączono do „Dziennika Polska-Europa-Świat" (Axel Springer Polska). Podobna seria ukazała się pod patronatem wydawanego przez Agorę „Dziecka", choć w tym wypadku wydawca położył nacisk na nazwiska adaptatorów (wśród których był m.in. uznany autor literatury dla dzieci Grzegorz Kasdepke), ilustratorów oraz aktorów, którzy nagrywali tekst baśni na płytę CD towarzyszącą każdemu z tomików serii. Nośnik ten, który zastąpił funkcjonujące w latach dziewięćdziesiątych kasety magnetofonowe, oferowali także inni wydawcy: Publicat i Liwona. Skrzat i Wilga poprzestały na bardziej tradycyjnej ofercie. Pierwsze z tych wydawnictw współpracowało z Ewą Stadtmüller, wydając jej adaptacje zarówno w formie serii pojedynczych książeczek, jak i zbioru. Drugie natomiast publikowało teksty różnych adaptatorów, w tym duży wieloautorski zbiór przetłumaczony częściowo z włoskiego czy też kartonowe książki dla najmłodszych dzieci, zawierające ilustracje utrzymane w pseudo-disneyowskiej konwencji i bardzo prosty tekst.

W ostatnim okresie, od 2010 do 2018 roku, doszło do kolejnych zmian w udziale poszczególnych wydawnictw. Podsiedlik-Raniowski i S-ka, który przez dwadzieścia lat zajmował pozycję na podium, w latach 2010–2018 opublikował zaledwie jedno wznowienie adaptacji Sokoła. Dużą liczbę wydań utrzymała Zielona Sowa, która jednak odeszła od publikowanych w poprzedniej dekadzie adaptacji Haliny Kozioł na rzecz opracowań innych autorek. Wysoką pozycję zachował także Siedmioróg, kontynuując swoją politykę z poprzedniego okresu. Drugie miejsce zajęło wydawnictwo Olesiejuk, którego niemal cała aktywność w zakresie baśni przypisywanych Perraultowi przypada właśnie na okres 2010–2018. Wydawnictwo to publikuje najczęściej edycje tłumaczone (zwykle z angielskiego lub z włoskiego) z ilustracjami

zagranicznych artystów. W przeciwieństwie do polskich adaptatorów tekstu ilustratorzy ci są nieraz wymienieni na okładce, a nawet poświęcona im zostaje nota biograficzna. Jak się zatem wydaje, główną atrakcją tych wydań ma być warstwa graficzna, a nie tekst: fabuła jest dobrze znana, natomiast ilustracje pozwalają ją „odświeżyć" i „uwspółcześnić" (zob. pkt 7.3.4.2.4).

Pozostałe wydawnictwa prezentują rozmaite strategie i zajmują różne miejsca w baśniowym podsystemie. Liwona kontynuowała swoją działalność z poprzedniej dekady, wznawiając te same adaptacje z tymi samymi ilustracjami i nagraniami na płytach CD. P.H.W. Fenix to przykład wydawcy „supermarketowego", oferującego książki bardzo słabej jakości, zarówno jeśli chodzi o tekst – kulawe tłumaczenie z adaptacji angielskiej, suche i mdłe – jak i ilustracje będące kiczowatą karykaturą konwencji disneyowskiej. Greg oraz Ibis wydają adaptacje baśni Perraulta m.in. w postaci „lektur z opracowaniem". Najbardziej zróżnicowana jest produkcja wydawnictwa Martel, które z jednej strony dystrybuowało staranny, zorientowany na tekst źródłowy przekład Barbary Grzegorzewskiej, z drugiej natomiast publikowało swobodne adaptacje Agnieszki Nożyńskiej-Demianiuk.

Wymieniane wyżej nazwiska adaptatatorów i tłumaczy wymagają usystematyzowania. W tabeli F w Aneksie 1 przedstawiono udział w recepcji baśni przypisywanych Perraultowi wszystkich podanych w perytekstach autorów adaptacji i przekładów oraz wybranych autorów anonimowych. Jak wynika z tabeli, w dalszym ciągu najczęściej wznawiane były teksty Januszewskiej, publikowane przez wiele rożnych wydawnictw, nie zawsze z właściwą atrybucją. Dotyczy to szczególnie przekładów, które trzykrotnie ukazały się bez nazwiska Januszewskiej. Adaptacje wznawiano nieco częściej niż przekłady, choć kolejność ta będzie odwrotna, jeśli weźmie się pod uwagę pojedyncze teksty baśni, a nie wydane tomy. W przeciwieństwie do przekładów Januszewskiej jej adaptacje przestały być publikowane po 2011 roku i zostały w dużej mierze zastąpione przez nowsze teksty, którym nierzadko posłużyły za tekst źródłowy (zob. też pkt 7.3.4.2.1).

Jednym z nich była adaptacja Haliny Kozioł, wznawiana intensywnie w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, ale niewydawana już po 2007 roku. Na jej miejsce pojawiły się opracowania Agnieszki Nożyńskiej-Demianiuk, Patrycji Jabłońskiej, Mileny Kusztelskiej czy Aleksandry Michałowskiej, najczęściej wznawianej adaptatorki wydawnictwa Siedmioróg. Ważną pozycję w omawianym podsystemie zajmują także adaptacje Jarosława Sokoła i Marty Chamów, wydawane dosyć regularnie od lat dziewięćdziesiątych aż do 2015 roku, anonimowe teksty publikowane przez Liwonę oraz adaptacje

Ewy Stadtmüller, parokrotnie wznowione przez wydawnictwo Skrzat w ciągu dekady 2001–2011.

Poza tym jednak dostrzec można bardzo duże rozdrobnienie. Niemal dwie trzecie adaptacji ukazało się tylko raz albo zostały wznowione parokrotnie w bardzo krótkim okresie (np. teksty Agnieszki Sobich i Marzeny Kwietniewskiej-Talarczyk). Wydaje się, że wydawnictwa takie jak Zielona Sowa, Siedmioróg czy Olesiejuk wolą publikować coraz to nowe adaptacje niż wracać do tekstów wydanych wcześniej. Stale wzrastająca liczba dostępnych równocześnie realizacji podważa status baśni jako tekstu literackiego o ustalonym kształcie i przesłaniu, co z kolei sprzyja tworzeniu coraz to nowych wersji.

Nieliczne wydania przekładów *sensu stricto* obejmują – poza wciąż obecnym tłumaczeniem Januszewskiej – teksty czworga (prawdopodobnie) tłumaczy. W 2002 roku wydawnictwo Sara opublikowało *Śpiącą królewnę* i *Paluszka* w postaci dwóch tomików zawierających pojedyncze baśnie. Porównanie ich z tekstami Perraulta ujawnia, że były to przekłady *sensu stricto*, mimo że w metryce wydawniczej próżno szukać informacji o tłumaczu. Przekład *Paluszka* spotkał się z ostrą krytyką w prasie regionalnej (zob. pkt 7.3.4.1.3); ani on, ani *Śpiąca królewna* tego samego wydawnictwa nie zostały nigdy wznowione. Nieco większy sukces odniosło tłumaczenie Grzegorzewskiej, zawierające osiem tekstów ze zbioru z 1697 roku. Opublikowane zostało dwukrotnie (w 2010 i 2013 roku), przy czym druga edycja ukazała się nakładem Grupy Wydawniczej Foksal, dla której była to jedyna wydana kiedykolwiek książka sygnowana nazwiskiem Perraulta. Także Media Rodzina opublikowała tylko jedną pozycję pod jego nazwiskiem: *Kopciuszka* w przekładzie Zofii Beszczyńskiej (2015), choć w tym przypadku na pierwszym planie znajdował się nie tekst, lecz ilustracje Roberta Innocentiego, przenoszące akcję baśni w okres międzywojenny. Wreszcie w 2016 roku Szczepan Całek w czasopiśmie naukowo-literackim „Creatio Fantastica" wydał tłumaczenie oryginalnej, wierszowanej *Oślej Skórki* Perraulta z 1694 roku. Ze względu na formę publikacji przekład ten wykracza poza system literatury dla dzieci, a jego wyjątkowo słaba jakość sprawia, że także dla dorosłego nie może stanowić interesującej lektury (zob. pkt 7.3.4.1.6). Co istotne, oprócz tłumaczenia Januszewskiej wszystkie przekłady były dosyć efemeryczne i, jak się wydaje, nie zajęły trwałego miejsca w polskim systemie literatury dla dzieci.

Ostatnim zagadnieniem, jakie zostanie rozważone w niniejszym podrozdziale, jest popularność poszczególnych baśni. W tabeli 16 przedstawiono

Tabela 16. Liczba wydań poszczególnych baśni i utworów pokrewnych przypisywanych Perraultowi w latach 1990–2018

Baśń*	Liczba przekładów i adaptacji	Liczba wydań			
		w zbiorach pod nazwiskiem Perraulta	w zbiorach wieloautorskich zawierających baśnie przypisane Perraultowi	zawierających pojedyncze baśnie i sygnowanych nazwiskiem Perraulta	w sumie
Kopciuszek	56	78	44	30	**152**
Kot w butach	52	79	37	15	**130**
Czerwony Kapturek	45	67	31	15	**113**
Śpiąca królewna	42	66	28	16	**110**
Paluszek	40	68	26	14	**108**
Wróżki	24	48	18	2	**68**
Ośla Skórka	21	44	11	3	**58**
Knyps z czubkiem	20	39	14	2	**55**
Sinobrody	12	28	7	2	**37**
Śmiechu warte życzenia	3	11	0	0	**11**
Gryzelda	2	6	0	0	**6**
Baśnie mylnie przypisane Perraultowi					
Jaś i Małgosia	5	12	2	4	**18**
Piękna i Bestia	6	10	4	2	**16**
Księżniczka Różyczka	2	7	0	0	**7**
Biała Kotka	1	2	0	0	**2**
Muzykanci z Bremy	1	0	2	0	**2**
Baśnie jednorazowo przypisane mylnie Perraultowi: *Androkles i lew*, *Białośnieżka i Różyczka*, *Błękitny ptak*, *Braciszek jelonek*, *Calineczka*, *Domek w lesie*, *Dobra myszka*, *Gryla i jej synowie*, *Koziołki Spryciołki*, *Krasnoludki u szewca*, *Królewna Śnieżka*, *Łabędzie panny*, *Na Wschód od Słońca, na Zachód od Księżyca*, *Piernikowy ludzik*, *Sprytna księżniczka*, *Tomcio Paluch* [*Daumesdick*], *Trzej żołnierze*, *Wierny Awenant*, *Złodziejski mistrz*, *Złota gałąź*, *Z powrotem do raju*, *Żabi król*, *Żabka i lwia wróżka*, *Żołnierz Szaławiła*, *Żółty karzeł*					

* W tabeli zastosowano uogólnione, uproszczone tytuły, częściowo oparte na propozycjach Hanny Januszewskiej i Barbary Grzegorzewskiej. W poszczególnych wydaniach tytuły mogą się różnić.

liczbę wydań przekładów i adaptacji każdego z Perraultowskich wątków, a także uwzględniono baśnie, które zostały mu błędnie przypisane.

Pod względem popularności poszczególnych wątków obraz polskiej recepcji nie odbiega od sytuacji panującej w systemie francuskim. W latach 1990–2018 recepcji doczekały się nareszcie wszystkie baśnie i utwory pokrewne Perraulta, łącznie z *Gryzeldą*, która w polskim systemie literackim pojawiła się wskutek przekładów z adaptacji anglojęzycznych, jednak jej obecność pozostaje śladowa. Wyróżnić można natomiast pięć wątków cieszących się największą popularnością i tworzących swoisty Perraultowski kanon; najważniejszym z nich jest „Kopciuszek", po którym następują „Kot w butach", „Czerwony Kapturek", „Śpiąca królewna" i „Paluszek". Wszystkie te wątki miały mocną i trwałą pozycję w polskim systemie literatury dla dzieci już na początku XX wieku. Mało popularny wówczas „Sinobrody" również dzisiaj jest wydawany bardzo rzadko: pojawia się w zaledwie jednej trzeciej zbiorów opublikowanych pod nazwiskiem Perraulta, w 12 proc. zbiorów wieloautorskich oraz w niespełna 2 proc. wydań pojedynczych baśni. Można się w tym domyślać trwałej niechęci do przemocy i grozy obecnej w tej fabule, a także wpływu adaptacji Januszewskiej, która pominęła ten wątek. Jakiekolwiek byłyby tego przyczyny, „Sinobrody" wyprzedzony został pod względem liczby wydań przez wątki, które przyjęte zostały do systemu polskiego później niż on: „Wróżki", „Oślą Skórkę" i „Knypsa z czubkiem".

Raz jeszcze należy zaznaczyć, że w korpusie nie uwzględniono wydań, na których nie znalazło się nazwisko Perraulta. Oznacza to, że całkowita liczba „Kotów w butach" czy „Knypsów z czubkiem" funkcjonujących w systemie polskim jest jeszcze wyższa (wspomnieć tu można o *Magicznym świecie baśni i legend* Agnieszki Nożyńskiej-Demianiuk z 2014 roku, w którym obie te baśnie przypisano Grimmom), nie wydaje się jednak, by proporcja wydań poszczególnych wątków miała ulec znaczącym zmianom, nawet gdyby poszerzyć korpus o (bardzo liczne) wydania bez atrybucji Perraultowi.

Jednocześnie dochodzi nieraz do sytuacji odwrotnej: prestiż nazwiska Perraulta powoduje, że wydawcy przypisują mu baśnie innych autorów. *Sprytną księżniczkę* Lhéritier spotkało to w omawianym okresie tylko raz, kiedy w 1993 roku Czytelnik wznowił *Bajki Babci Gąski* w przekładzie Januszewskiej. W tym samym roku tłumaczenie to ukazało się nakładem Wydawnictwa Wacław Bagiński, ale w edycji tej nie było już *Sprytnej księżniczki*. Nie pojawiła się też w żadnym z późniejszych wydań przekładu Januszewskiej. Wydaje się, że wydawcy bez żalu zrezygnowali z tej mało znanej baśni, gdy tylko się dowiedzieli, że nie została napisana

przez Perraulta. W ten sposób po raz kolejny zablokowana została recepcja baśni Lhéritier.

Znacznie częściej przypisywano Perraultowi lepiej znane baśnie braci Grimm (*Jaś i Małgosia*) i Leprince de Beaumont (*Piękna i Bestia*), a nawet – pod wpływem adaptacji włoskich i angielskich – d'Aulnoy (*Księżniczka Różyczka*, *Biała Kotka*). W niektórych przypadkach mylne atrybucje zaczynały nawet dominować nad prawidłowymi. W serii pięciu książek z tekstem Małgorzaty Andrzejewskiej wydanych przez Muzę w 1998 roku aż trzy błędnie przypisano Perraultowi (*Piękna i Bestia*, *Królewna Śnieżka*, *Calineczka*). Z kolei w serii miesięcznika „Dziecko", która ukazywała się w latach 2005–2006 i w ramach której pisali Grzegorz Kasdepke i Jarosław Mikołajewski, wśród siedmiu baśni przypisanych Perraultowi znalazły się trzy wątki grimmowskie (*Jaś i Małgosia*, *Żabi Król* i *Tomcio Paluch* – adaptacja wątku *Daumesdick*, który nie ma nic wspólnego z Perraultowskim *Paluszkiem* z wyjątkiem niewielkich rozmiarów głównego bohatera). Rekordowy jest pod tym względem tom *Baśnie Perraulta. 365 opowieści na dobranoc* z 31 tekstami Patrycji Zarawskiej (2015), z których jedynie dziewięć to rzeczywiście adaptacje baśni Perraulta.

Przykłady te pokazują, że przypisywanie baśni konkretnym autorom może mieć charakter arbitralny, co zdradza nie tylko niski poziom wiedzy o historii baśni, ale także – po raz kolejny – tendencję do traktowania nazwisk baśniopisarzy wyłącznie jako etykiet, nazw marek lub znaków jakości, które nadają tekstom prestiż kojarzony z „tradycją" i „autentycznością".

7.3.4. Analiza przekładów i wybranych adaptacji

Po zaprezentowaniu panoramy wydawniczej ostatniego trzydziestolecia należy skoncentrować się na samych tekstach, aby podjąć próbę zidentyfikowania i wyjaśnienia występujących w nich wskutek transferu przekształceń, a także precyzyjniej określić miejsce, jakie zajmują w polskim podsystemie baśni dla dzieci. Dokładna analiza wszystkich z nich byłaby niemożliwa ze względu na rozmiar korpusu, dlatego niniejszy podrozdział koncentruje się na przekładach *sensu stricto* (7.3.4.1) oraz na wybranych adaptacjach (7.3.4.2). Przedstawione zostaną także wybrane konteksty wydawnicze i nadawczo-odbiorcze, w jakich funkcjonują baśnie przypisywane Perraultowi, w szczególności zaś typ edycji „lektura z opracowaniem" (7.3.4.3).

7.3.4.1. Przekłady

7.3.4.1.1. Powrót przekładu Hanny Januszewskiej

Po ponad trzydziestu latach zapomnienia przekład Januszewskiej doczekał się wznowienia w 1993 roku, i to – jak wspomniano już wyżej – w aż dwóch edycjach. W kolejnych latach stał się bezsprzecznie najczęściej wydawanym tłumaczeniem baśni Perraulta i pod względem liczby opublikowanych tomów ustępował jedynie adaptacji tej samej autorki. Przegląd edycji ujawnia jednak, że popularność przekładu ograniczyła się do lat dziewięćdziesiątych, a po 2004 roku wyraźnie przygasła.

Przypuszczać można, że powrót do zapomnianego przekładu przynajmniej częściowo wynikał z naukowego zainteresowania baśniami Perraulta, które ożyło na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych pod wpływem prac Waksmunda poświęconych historii literatury dla dzieci (zob. rozdział 6). Właśnie Waksmund był inspiratorem serii „Powszechna Literatura Dziecięca" (Wójcik-Dudek 2014, 28), do której należała wspomniana już edycja Wydawnictwa Wacław Bagiński. Spośród wszystkich wydań baśni Perraulta, jakie kiedykolwiek ukazały się w systemie polskim, temu najbliżej jest do edycji krytycznej. Pominięto w nim *Sprytną księżniczkę* Lhéritier jako „podrzutka", dodano natomiast dedykację dla Elżbiety Karoliny Orleańskiej z oryginalnego wydania z 1697 roku. Oprócz narracyjno-biograficznego wstępu Januszewskiej w tomie znalazło się również posłowie Anny Nikliborc, streszczające wiele wątków obecnych w zagranicznych badaniach nad twórczością Perraulta i nad francuską baśnią literacką. Choć jednak Nikliborc wspomina o salonowej modzie i o sporze starożytników z nowożytnikami, znacznie więcej miejsca poświęca rzekomym ludowym cechom baśni Perraulta, a najnowszym cytowanym przez nią autorem jest Soriano. Nie udaje jej się również ustrzec przed drobnymi pomyłkami, kiedy powołuje się na treść niektórych baśni (pisze np., że śpiąca królewna obudzona zostaje pocałunkiem, a we *Wróżkach* pojawiają się dwie wróżki). Mimo to posłowie Nikliborc zasługuje na uwagę jako kolejne z nielicznych opracowań o francuskich baśniach w języku polskim. Jego obecność, podobnie jak włączenie do tomu pierwotnej dedykacji, wskazuje na naukowy, specjalistyczny charakter edycji, przeznaczonej raczej dla badaczy literatury niż dla dzieci czy nawet niespecjalistycznego czytelnika dorosłego. Towarzyszące tekstom XIX-wieczne ilustracje Gustave'a Dorégo podkreślają pozycję baśni Perraulta jako klasyki, obecnej od dawna w literackiej historii Francji i Europy.



11. Ilustracja Gustave'a Dorégo z *Les Contes de Perrault*, 1867

Podobny charakter miała wydana pięć lat później pod redakcją Waksmunda antologia *Gabinet wróżek*, poświęcona całemu gatunkowi XVII- i XVIII-wiecznej *conte de fées*. Perrault reprezentowany był tam przez *Sinobrodego* w przekładzie Januszewskiej. Wybór tej właśnie baśni Waksmund słusznie uzasadnił jej niską popularnością w systemie polskim i, tym samym, niewielką dostępnością. Dzięki tym dwóm edycjom przekład Januszewskiej zyskał status kanoniczny, choć na ogół pozostawał niedostrzegany poza wąskim kręgiem specjalistów, przeciętny odbiorca rzadko bowiem zdaje sobie sprawę z różnicy między adaptacją a przekładem baśni *sensu stricto*.

Pozostałe wznowienia tłumaczenia Januszewskiej miały już wyraźnie dziecięcego adresata, na którego wskazywały peryteksty i kolorowe ilustracje. W latach 1995–2004 wydawnictwo Siedmioróg przyjęło strategię, która łączyła z jednej strony odniesienia do nobilitującej tradycji, z drugiej zaś odwołania do gustu przeciętnych współczesnych czytelników i dorosłych pośredników lektury. Odbiciem tej strategii była eklektyczna oprawa graficzna edycji Siedmioroga, w których obok rycin Dorégo znalazły się barwne i łatwe w odbiorze ilustracje Jarosława Żukowskiego. Zamieszczone na końcu *Słowo od wydawcy* akcentowało wysoką jakość zawartych w tomie tekstów, nazywając Januszewską „znakomitą tłumaczką i adaptatorką klasycznych utworów" i podkreślając, że edycja stanowi „[powrót] do wiernego przekładu",

skontrastowanego z adaptacją z 1971 roku (Perrault/Januszewska 1995, 94). Wydawca kładł zatem bardzo silny nacisk na autentyczność kanonicznego tekstu, choć zapowiadany przez niego „powrót" nie był całkowity: w edycji nie znalazła się ani *Sprytna księżniczka*, ani wierszowane *fabliau Śmiechu warte życzenia*. Być może uznano, że odmienność gatunkowa tego ostatniego utworu zakłóci spójność tomu i zrazi czytelnika.

Wydanie Siedmioroga z 2004 roku było ostatnim, w którym przekład Januszewskiej opatrzono właściwą atrybucją. Późniejsze edycje (Bellony z 2014 roku oraz Ibisa z lat 2017 i 2018) sprawiają wrażenie pirackich, nie wspominają bowiem w perytekście nazwiska tłumaczki. Szczególnie kuriozalny jest przypadek *Sinobrodego* wydanego przez Ibis w 2018 roku jako „lektura z opracowaniem", ponieważ na okładce znajduje się nazwisko braci Grimm – mimo że w suplemencie na końcu książki baśń przypisano prawidłowo Perraultowi. Należy wspomnieć jeszcze o wykazującej pewne podobieństwa do tłumaczenia Januszewskiej adaptacji Zarawskiej (zob. pkt 7.3.4.2.2), a także adaptacji *Wróżek* autorstwa Agnieszki Nożyńskiej-Demianiuk (również wydanej przez Ibis), w której znajdują się całe zdania przejęte wprost lub z niewielkimi zmianami z przekładu Januszewskiej:

Przykład [105]
[Perrault/Januszewska 1993, 93] – Napijcie się, matko – powiedziała piękna i wypłukawszy dzban, nabrała wody.
[Perrault/Nożyńska-Demianiuk 2012, 104] – Napijcie się, matko – powiedziała panna i wypłukawszy dzban, nabrała do niego świeżej wody.

Przykład [106]
[Perrault/Januszewska 1993, 96] Była to ta sama wróżka, lecz tym razem przybrała postać i strój księżniczki, aby przekonać się o uprzejmości dziewczyny.
[Perrault/Nożyńska-Demianiuk 2012, 105] Była to ta sama wróżka, lecz tym razem przybrała postać księżniczki, aby przekonać się o uprzejmości dziewczyny.

Przykład [107]
[Perrault/Januszewska 1993, 96] – Biada mi, wasza wysokość, matka mnie z domu wygnała… – odrzekła, a syn królewski ujrzał, jak wraz ze słowami padło z jej ust pięć czy sześć pereł i tyleż diamentów.
[Perrault/Nożyńska-Demianiuk 2012, 106] – Biada mi, Wasza Wysokość, matka mnie z domu wygnała… – odrzekła, a syn królewski ujrzał, jak wraz ze słowami padło z jej ust pięć czy sześć pereł i tyleż diamentów.

W ten sposób przekład Januszewskiej podzielił do pewnego stopnia losy baśni samego Perraulta: oderwał się od swojej twórczyni i – w praktyce wydawniczej,

choć niekoniecznie zgodnie z prawem – stał się częścią domeny publicznej, z której wydawcy swobodnie czerpią materiał do publikacji.

7.3.4.1.2. Anonimowe przekłady dla wydawnictwa Sara (2002)

W 2002 roku nakładem wydawnictwa Sara, specjalizującego się w tanich wydaniach klasycznych tekstów dla dzieci (takich jak wiersze Tuwima i Brzechwy, proza Brzechwy i Korczaka czy właśnie adaptacje znanych wątków baśniowych), ukazały się dwa tłumaczenia baśni Perraulta, zatytułowane *Śpiąca królewna* i *Tomcio Paluszek*. Nazwisko baśniopisarza zamieszczono w nich na stronie tytułowej, nigdzie w perytekście nie ma natomiast informacji o tym, kto odpowiadał za tekst polski; podani są jedynie Anna i Lech Stefaniakowie jako autorzy dosyć kiczowatych ilustracji. Lektura ujawnia jednak, że jest to bardzo dokładne tłumaczenie tekstów Perraulta, choć pozbawione końcowych wierszowanych morałów. Poza tym przekład wolny jest od istotnych redukcji. *Paluszek* przełożony został niemal co do zdania, tak samo jak *Śpiąca królewna*, przetłumaczona w całości, łącznie z często pomijaną drugą częścią. Nie opuszczono żadnej z ironicznych, żartobliwych uwag Perraulta (zob. przykład [108]) ani w żaden sposób nie złagodzono grozy niektórych fragmentów fabuły obu baśni.

Mimo kilku błędów wynikających z niezrozumienia (zob. przykład [109]) przekład jest na ogół poprawny. Anonimowy tłumacz z jednej strony zdradza tendencję do archaizmów i słów rzadkich (przykłady [110] i [111]), jednak znacznie częściej tworzy tekst dynamiczny i jasny, zamieniając mowę zależną na niezależną (przykład [112]) czy też upraszczając składnię długich i wypełnionych imiesłowami zdań źródłowych (przykład [113]).

Przykład [108]
[Perrault 1697/2005m, 243] […] qui aiment fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent très importunes celles qui ont toujours bien dit[418].
[Perrault/Anonim 2002a, 10] […] lubił kobiety, które dają dobre rady, ale nie mógł ścierpieć takiej, co to zawsze ma rację.

Przykład [109]
[Perrault 1697/2005m, 248] Il se mit en campagne […][419].
[Perrault/Anonim 2002a, 10] Ruszył najpierw do wsi […].

[418] „[…] którym bardzo się podobają kobiety, które dobrze mówią, ale za bardzo irytujące uważają te, które zawsze przecież mówiły, że tak będzie" [dosł. które zawsze dobrze mówiły].
[419] „Wyprawił się […]".

Przykład [110]
[Perrault 1697/2005m, 247] Ah, les voilà, dit-il, nos gaillards ?[420]
[Perrault/Anonim 2002a, 9] Mam was, morusy […].

Przykład [111]
[Perrault 1697/2005f, 185] […] devint grosse et accoucha d'une fille […][421].
[Perrault/Anonim 2002b, 10] […] powiła dziecię […].

Przykład [112]
[Perrault 1697/2005m, 246] […] disait à sa femme que ce serait là de friands morceaux lorsqu'elle leur aurait fait une bonne sauce […][422].
[Perrault/Anonim 2002a, 8] – Będą smakowitym kąskiem, gdy przyrządzisz je w sosie – dorzucił jeszcze.

Przykład [113]
[Perrault 1697/2005f, 187] Au bout de quinze ou seize ans, le roi et la reine étant allés à une de leurs maisons de plaisance, il arriva que la jeune princesse courant un jour dans le château, et montant de chambre en chambre, alla jusqu'au haut d'un donjon […][423].
[Perrault/Anonim 2002b, 6–7] Upłynęło lat piętnaście, a może szesnaście… Pewnego dnia królewska rodzina udała się do jednej ze swych odległych posiadłości. Królewna przechadzała się po zamku, zaglądała do wszystkich komnat, aż dotarła do wieży.

Przekład ten pozostał niemal niezauważony. Zginął zupełnie wśród licznych adaptacji, które przypominał opracowaniem edytorskim (jaskrawe, kiczowate ilustracje, anonimowość wydania). Nie ma go nawet w zbiorach Biblioteki Narodowej, które stanowią często podstawę do opracowania bibliografii (por. np. Paprocka 2018b), co tym bardziej skazało go na zapomnienie.

Przeszedłby zupełnie bez echa, gdyby nie skandal, który wywołał na lokalną skalę na łamach „Kuriera Lubelskiego". W numerze tego dziennika z 1 kwietnia 2004 roku[424] znalazł się histeryczny artykuł *Krwawy Tomcio* z podtytułem „Uwaga! Baśń dla dzieci z elementami horroru w lubelskich księgarniach" (Wach 2004). Tekst naszpikowany jest wyznaniami babci i przedszkolanki, obu równie wstrząśniętych i zdegustowanych „koszmarnym

[420] „A, oto oni – powiedział – nasze zuchy".
[421] „[…] zaszła w ciążę i urodziła córkę […]".
[422] „[…] mówił żonie, że będą z nich smaczne kąski, jak zrobi do nich dobry sos […]".
[423] „Po piętnastu czy szesnastu latach, gdy król i królowa wyjechali do jednego ze swych pałacyków wypoczynkowych, zdarzyło się, że młoda księżniczka, biegając pewnego dnia po zamku i przechodząc z komnaty do komnaty, poszła aż na szczyt wieży […]".
[424] Mimo daty nie był to bynajmniej primaaprilisowy żart.

opowiadaniem", zawierającym „opis rzezi" dokonanej przez olbrzyma na własnych córkach. Alarmistyczny ton poparty jest „zdaniem eksperta" w ramce, gdzie dr Aleksandra Gała ubolewa nad banalizacją zła i amoralnością *Tomcia Paluszka*, w którym bohater „«załatwia» swojej rodzinie urzędy, a dzięki butom siedmiomilowym nieźle zarabia".

Artykuł był czymś więcej niż tylko kolejną odsłoną przekonania, że dzieci należy chronić przed grozą i przemocą w literaturze. Najbardziej znamienne są poniższe fragmenty:

> – Na półce zobaczyłam piękną oprawę, barwne ilustracje, nie bez znaczenia było autorstwo Charlesa [*sic*] Perraulta, w końcu to klasyka baśni – opowiada pani Krystyna. – […] Kiedy zabrałam się do lektury, włos mi się na głowie zjeżył. Baśń, którą doskonale znam z dzieciństwa, tutaj została zamieniona w opis rzezi […].
> Wydanie graficzne jest piękne, ilustracjom też nic nie można zarzucić, ale treść w żadnym wypadku nie jest tłumaczeniem „Tomcia Paluszka" Charlesa Perraulta, ale jakąś „wolnoamerykanką" – dodaje oburzona przedszkolanka […].
> Porównaliśmy kilka tłumaczeń „Tomcia Paluszka". W żadnym sceny nie były aż tak makabryczne (Wach 2004).

Tekst w „Kurierze Lubelskim" jest przede wszystkim dobitnym dowodem na bardzo niski poziom wiedzy o historii baśni i o pierwotnych baśniach Perraulta, a także na nieistniejącą w zasadzie świadomość różnicy między tłumaczeniem a adaptacją, przy jednoczesnym szacunku dla nazwiska baśniopisarza uznanego za klasyka. Wieloletnia dominacja puryfikowanych adaptacji Januszewskiej i jej naśladowczyń (zob. pkt 7.3.4.2.1), połączona z nadal żywym przekonaniem, że baśń przeznaczona jest dla dzieci i dlatego powinna oferować z jednej strony przesłanie dydaktyczne, a z drugiej – optymistyczną i pogodną wizję świata, spowodowała, że dokładne tłumaczenie tekstu Perraulta spotkało się z gwałtownym odrzuceniem przez dorosłych pośredników lektury, a nawet więcej: zostało przez nich uznane za nietłumaczenie.

„Kurier Lubelski" zażądał wyjaśnień od prezesa Sary, ten zaś winą za dopuszczenie przekładu do druku obarczył redaktorkę, która w 2004 roku nie pracowała już w wydawnictwie. Zapewnił również, że każdy, kto prześle „feralnego" *Tomcia Paluszka* do siedziby firmy, otrzyma bezpłatnie egzemplarz drugiego, „poprawionego" wydania, które w międzyczasie się ukazało[425]. W ten sposób nawet wydawnictwo wyparło się swojej publikacji, spychając

[425] Podczas pracy nad książką nie udało się dotrzeć do tego wydania. Możliwe, że ukazało się bez nazwiska Perraulta.

ją jeszcze głębiej w mroki niepamięci. Perypetie te dowodzą jasno jednego: czytelnicy (a raczej dorośli pośrednicy lektury), których potrzeby zaspokajały adaptacje uproszczone i oczyszczone z elementów grozy, nie byli w najmniejszym stopniu skłonni do tego, by zaakceptować dokładny przekład tekstów Perraulta. Kłócił się on z utrwalonym (głównie, jak można przypuszczać, przez adaptację Januszewskiej) wizerunkiem pogodnego baśniopisarza-klasyka, a ponieważ nie spełniał oczekiwań, jakie odbiorcy stawiali baśni dla dzieci i jej przekładowi, został przez nich odrzucony.

7.3.4.1.3. *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów* w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej (2010)

Kolejny przekład, obejmujący osiem utworów ze zbioru z 1697 roku, ukazał się w 2010 roku. Starannie wydany, z estetycznymi ilustracjami Aleksandry Kucharskiej-Cybuch, w niczym nie przypominał wcześniejszych o osiem lat tomików Sary. Autorką przekładu była Barbara Grzegorzewska, tłumaczka aktywna od lat siedemdziesiątych, parokrotnie nagradzana, mająca duży dorobek w dziedzinie literatury pięknej (przetłumaczyła liczne sztuki sceniczne, a także powieści Érica-Emmanuela Schmitta i Amélie Nothomb), w tym również w dziedzinie literatury dla dzieci. Do jej najsłynniejszych osiągnięć należą przekłady serii o Mikołajku René Goscinny'ego. W 2010 roku miała już za sobą także doświadczenie z *contes de fées*, kilka lat wcześniej tłumaczyła bowiem baśnie d'Aulnoy i Leprince de Beaumont (zob. pkt 7.4 i 7.5).

Grzegorzewska opatrzyła swój przekład posłowiem, w którym zwraca uwagę na liczbę i różnorodność wersji funkcjonujących w polskim systemie literackim, wspomina salonowy kontekst baśni oraz ich na poły ironiczną wymowę, czytelną dla pierwotnych dorosłych czytelników, wyjaśnia spopularyzowaną przez Januszewską wątpliwość co do materiału, z którego zrobiony był pantofelek Kopciuszka, i zarysowuje własną strategię przekładową. Jej uwagi wskazują, że za cel postawiła sobie stworzenie tekstu, który w odróżnieniu od licznych adaptacji funkcjonujących w polskim systemie literackim nie odbiegałby od oryginału, ale jednocześnie byłby czytelny i prosty w odbiorze dla współczesnego czytelnika, również dziecięcego. Wiązało się z tym przede wszystkim ograniczenie archaizacji (co miało również odróżniać nowy przekład od tłumaczenia Januszewskiej), choć – jak pisała Grzegorzewska – „zarówno składnia i słownictwo siedemnastowiecznego tekstu, jak zawarte w nim baśniowe i dworskie realia sprawiły,

że w tekście polskim znalazły się tu i ówdzie słowa i konstrukcje rzadko dziś używane" (Grzegorzewska 2010, 103). Choć zatem tłumaczka deklarowała chęć zaadaptowania baśni do domniemanych możliwości młodych czytelników, priorytetem była dla niej orientacja na tekst źródłowy.

Tabela 17. Zawartość zbioru *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów* (2010)

Tytuł	Tekst źródłowy
O pięknej, co w lesie spała, czyli śpiąca królewna	*La Belle au bois dormant. Conte*
Czerwony Kapturek	*Le Petit Chaperon rouge. Conte*
Firek z czubkiem	*Riquet à la houppe. Conte*
Imćpan kot, czyli kot w butach	*Le Maître Chat, ou le Chat botté. Conte*
Sinobrody	*La Barbe bleue*
Kopciuszek albo szklany pantofelek	*Cendrillon, ou le Petit Pantoufle en verre. Conte*
Wróżki	*Les Fées. Conte*
Paluszek	*Le Petit Poucet. Conte*
Od tłumaczki	brak

To skupienie na francuskim oryginale odbiło się w tytule zbioru, nawiązującym do *Histoires ou contes du temps passé*, a także w tytułach niektórych baśni, w których Grzegorzewska naśladuje dwuczłonową konstrukcję źródłową. Przypadkiem najciekawszym jest tłumaczenie tytułu *La Belle au bois dormant*, w którym tłumaczka połączyła konwencjonalne określenie wątku funkcjonujące w polskiej tradycji z dosłownym przekładem tytułu francuskiego. Orientacja na tekst źródłowy widoczna jest również w strukturze dość długich akapitów oraz zdań złożonych, których Grzegorzewska zazwyczaj nie dzieli, lecz zachowuje liczne w oryginale średniki. Do wspomnianych w posłowiu „słów rzadko dziś używanych" należą: „majordom", „szwajcar", „sekretera", „gerydon", „muszki" i „larendogra", z których tylko dwa ostatnie zostały objaśnione: pierwsze za pomocą amplifikacji wskazującej na materiał, z którego wykonana była ozdoba twarzy („muszki z czarnej tafty" – Perrault/Grzegorzewska 2010, 67), drugie natomiast w jedynym w całej książce przypisie.

Rzadkie i potencjalnie trudne wyrazy, odwołujące się do źródłowego kontekstu baśni Perraulta, występują jednak sporadycznie. Grzegorzewska konsekwentnie stosuje współczesny język literacki, a całość przekładu utrzymana jest w neutralnym stylu, bez archaizacji, ale też bez nadmiernego

uwspółcześniania tekstu. O tym, jak wielka jest różnica między nowym przekładem a przesyconym staropolską stylizacją tłumaczeniem Januszewskiej, przekonać się można, porównując niemal dowolne fragmenty obu tekstów.

Przykład [114]
[Perrault 1697/2005l, 234] Ayant remarqué après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit : « Je ne comprends point, Madame, comment une personne aussi belle que vous êtes, peut être aussi triste que vous le paraissez […] »[426].
[Perrault/Januszewska 1961/1993, 85] Zaczął od zwykłych komplementów, po czym wyraził zdziwienie, że jest taka smutna.
– Pani – powiedział. – Jakże to być może, by tak piękna osoba miała tak smutną minkę!
[Perrault/Grzegorzewska 2010, 31] Kiedy się zorientował, że po wysłuchaniu zwyczajowych grzeczności dziewczyna wciąż pogrążona jest w melancholii, spytał:
– Pani, jak to możliwe, by osoba tak piękna jak ty była tak bardzo smutna?

Przykład [115]
[Perrault 1697/2005l, 238] Si un homme sans esprit, répondit Riquet à la houppe, serait bien reçu, comme vous venez de le dire, à vous reprocher votre manque de parole, pourquoi voulez-vous, Madame, que je n'en use pas de même, dans une chose où il y va de tout le bonheur de ma vie ?[427]
[Perrault/Januszewska 1961/1993, 90] – Jeśli – rzecze na to Frant z Czubkiem – jeśli nawet człowiek niemądry miałby prawo wyrzucać ci niestałość, pani, tym bardziej mam to prawo ja. Zwłaszcza że idzie mi o szczęście całego życia.
[Perrault/Grzegorzewska 2010, 38–39] – Jeśli człowiek pozbawiony rozumu – odpowiedział Firek z czubkiem – byłby dobrze przyjęty, jak to powiedziałaś przed chwilą, wyrzucając ci niedotrzymanie słowa, dlaczego chcesz, pani, bym nie użył tych samych argumentów w sprawie, w której stawką jest moje szczęście?

Przykład [116]
[Perrault 1697/2005k, s. 226] Ensuite elle alla regarder dans sa souricière, où elle trouva six souris toutes en vie, elle dit à Cendrillon de lever un peu la trappe de la souricière, et à chaque souris qui sortait, elle lui donnait un coup de baguette, et la souris était aussitôt changée un un beau cheval ; ce qui fit un bel attelage de six chevaux, d'un beau gris de souris pommelé […]. « Hé bien, voilà de quoi aller au

[426] „Spostrzegłszy, po wypowiedzeniu zwyczajowych grzeczności, że jest bardzo melancholijna, powiedział do niej: – Nie rozumiem, pani, jak osoba równie piękna, jak ty jesteś, może być równie smutna, jak ty się wydajesz […]".

[427] „Jeśli człowiek pozbawiony rozumu – powiedział Riquet z czubkiem – zostałby dobrze przyjęty, jak to dopiero co powiedziałaś, zarzucając ci niedotrzymanie słowa, to czemu chcesz, pani, bym nie postąpił w ten sam sposób w sprawie, w której chodzi o całe szczęście mojego życia?"

bal, n'es-tu pas bien contente ? – Oui, mais est-ce que j'irai comme cela avec mes vilains habits ? »[428].
[Perrault/Januszewska 1961/1993, 26] A chrzestna matka zajrzała do pułapki, gdzie siedziało sześć myszy. Wszystkie żywiuteńkie jak skry. Wróżka kazała Kopciuszkowi unieść nieco drzwiczki i każdą wymykającą się z pułapki mysz uderzała swoją laseczką. A myszy w mgnieniu oka przemieniały się, jedna po drugiej, w rącze konie. I – patrzcież! – jest sześć pięknych cugantów u karocy!
[…]
– No cóż? Masz więc czym jechać na bal. Chybaś temu rada?
– Com rada, tom rada! Ale jakże będę tańczyć w tej sukienczynie?
[Perrault/Grzegorzewska 2010, 68–69] Potem wróżka zajrzała do pułapki na myszy, w której znalazła sześć żywych myszek. Kazała Kopciuszkowi unieść nieco drzwiczki pułapki i po kolei dotykała różdżką wychodzących myszy, a te w mgnieniu oka zmieniały się w piękne rumaki. W ten sposób powstał sześciokonny zaprzęg bardzo ładnej mysiojabłkowitej maści.
[…]
– Masz już jak jechać na bal, nie cieszysz się?
– Tak, ale czy mam tam jechać w takim brzydkim ubraniu?

Jak dostrzec można w powyższych fragmentach, zdania w tłumaczeniu Grzegorzewskiej na ogół są znacznie dłuższe i znacznie mniej nacechowane emocjonalnie niż w przekładzie Januszewskiej, a przy tym odtwarzają nieraz dokładnie konstrukcję zdań w tekście wyjściowym. Chwilami Grzegorzewska tłumaczy niemal słowo w słowo, czasem w sposób nadmierny, np. w przykładzie [115], w którym, jak się wydaje, zwrot „en user de même" nie został przez nią rozpoznany jako utarte wyrażenie oznaczające „postępować". Choć zdarza jej się używać zdrobnień („drzwiczki", „myszki"), jest ich znacznie mniej niż w przekładzie Januszewskiej, a ich zastosowanie ogranicza się do obiektów niewielkich rozmiarów i nie ma konotacji pieszczotliwych czy figlarnych. Widać to szczególnie w przykładzie [114], w którym Januszewska użyła zwrotu „smutna minka", natomiast Grzegorzewska – podążając znacznie bliżej za tekstem źródłowym – decyduje się na neutralny przymiotnik „smutna" i dostojną „melancholię".

Nieco większą swobodę – lub może raczej więcej przesunięć spowodowanych wymogami rymu i rytmu – dostrzec można w przekładzie

[428] „Potem poszła zajrzeć do swojej pułapki na myszy, w której znalazła w niej sześć żywych myszy, powiedziała Kopciuszkowi, by uniósł nieco klapę pułapki, i każdą wybiegającą mysz uderzała różdżką, a mysz natychmiast zmieniała się w pięknego konia; tak powstał piękny zaprzęg sześciu koni pięknej myszatojabłkowitej maści. […] – I cóż, masz już jak jechać na bal, nie cieszysz się? – Tak, ale czy pojadę w tych moich nędznych ubraniach?"

wierszowanych morałów, w których Grzegorzewska wydaje się wahać między archaizacją a bardzo zdawkowym uwspółcześnieniem (zob. Kaczyńska 2019b). Pierwszy zabieg dostrzec można w morale do *Wróżek*, w którym pojawiają się słowa: „Być miłym i dobrym się godzi […] / Los ci, człecze, te cechy nagrodzi" (Perrault/Grzegorzewska 2010, 85). Oprócz archaizacji dochodzi tu do jednego z bardzo nielicznych w przekładzie Grzegorzewskiej przykładów dydaktyzacji, dopasowującej baśń do modelu nagrodzonej cnoty, przy czym podmiotem nagradzającym jest abstrakcyjna instancja wyższa – „Los". Kontrastuje to z tekstem źródłowym, który akcentuje raczej nagrodę odebraną na zasadzie wzajemności w stosunkach międzyludzkich – dbając o dobre stosunki z innymi, człowiek zapewnia sobie ich przychylność w przyszłości. Przesłanie Perraultowskiego morału, wyraźnie kierowane do osób uczestniczących w społeczności salonowej, zostaje przez Grzegorzewską zatarte; mimo że zdaje sobie ona sprawę z pierwotnego kontekstu utworu, jak gdyby bezwiednie dopasowuje morał do tradycji baśni dydaktycznej, w dodatku kojarzącej się raczej z kulturą chłopską i wiejską scenografią, którą sugeruje archaizujące „człecze".

Bardzo lekkie uwspółcześnienie dostrzec można natomiast w morale do *Kopciuszka*, w którym z listy atutów wartościowych, choć niewystarczających do osiągnięcia sukcesu, zniknęło wysokie urodzenie, zastąpione za to aż czterema odpowiednikami źródłowego *esprit*: „Lotny umysł […], / Rozum, dowcip, celna riposta" (Perrault/Grzegorzewska 2010, 77). To przesunięcie akcentów zbliża morał do dzisiejszych stosunków społecznych. Za swego rodzaju uwspółcześnienie, choć wynikające być może z niezrozumienia tekstu źródłowego, uznać można morał do *Czerwonego Kapturka*, w którym wilki nie tyle nawiedzają *maisons* i *ruelles*, co „w ślad za pannami / Do ich domów biegną ulicami". Salony znikają zatem całkowicie, ale na ich miejsce nie pojawiają się – jak u Januszewskiej – podejrzane „uliczki", w których czają się złoczyńcy. Grzegorzewska zachowuje źródłowy sens „niebezpieczeństwa w miejscu bezpiecznym" (w tym przypadku – w domu), czego efektem jest przesłanie nieco bardziej ogólne i dzięki temu chyba łatwiej dające się odnieść do współczesności.

Nie po raz pierwszy największym wyzwaniem w przekładzie okazały się zatem odniesienia do XVII-wiecznej kultury francuskiej, a zwłaszcza kultury salonowej. W tłumaczeniu Grzegorzewskiej zostały one do pewnego stopnia zneutralizowane, nadal jednak dają się wyczytać z tekstów, szczególnie że nie przesłoniła ich ani staropolska stylizacja, ani uwspółcześniająca czy upraszczająca adaptacja. Przekład ten, zgodnie z zamierzeniami

tłumaczki, najbliższy jest modelu tłumaczenia przezroczystego, które ma pozwolić czytelnikowi docelowemu na jak najbliższy kontakt z tekstem i kontekstem źródłowym.

Mimo wysokiego prestiżu Grzegorzewskiej jako tłumaczki oraz intrygujących i przyjemnych dla oka ilustracji Kucharskiej-Cybuch obecność tego przekładu w polskim systemie literackim jest niewielka. Został on wznowiony w 2013 roku, pod zmienionym tytułem, który nie odwoływał się już do oryginalnego tytułu z 1697 roku, tylko do powszechnie znanej postaci (*Kot w butach i inne baśnie*). Trzy wybrane utwory ukazały się również w 2015 roku w zbiorach pod podobnymi tytułami – *Tomcio Paluch i inne baśnie*, *Kopciuszek i inne baśnie* oraz *Czerwony Kapturek i inne baśnie* – jednak tym razem już bez nazwiska Perraulta, a jedynie z notą w metryce wydawniczej o prawach autorskich Grzegorzewskiej. Przekład, który w założeniu miał przybliżyć polskiemu czytelnikowi baśnie Perraulta w sposób zorientowany na kulturę docelową i pierwotny kontekst ich powstania, oderwał się zatem od nazwiska francuskiego pisarza i zaczął funkcjonować dokładnie tak samo jak niezliczone anonimowe i quasi-anonimowe realizacje baśniowych wątków należące do „folkloru pisemnego".

Być może jedną z przyczyn niewielkiej popularności tłumaczenia Grzegorzewskiej jest to, że nie opublikowało go żadne z wydawnictw wiodących prym w publikacji tekstów należących do polskiego podsystemu baśni przypisywanych Perraultowi (zob. pkt 7.3.3), a w działalności marketingowej nie dość mocno zaakcentowano nowość i „wierność" tłumaczenia, wyjątkową na tle krajowego systemu (choć na czwartej stronie okładki wydania z 2010 roku znalazła się informacja, że jest to „nowy przekład z języka francuskiego autorstwa Barbary Grzegorzewskiej"). Co więcej, w ciągu ostatnich dziesięciu lat baśnie Perraulta rzadko budziły zainteresowanie badaczy literatury dla dzieci, którzy mogliby za podstawę swoich rozważań przyjąć przekład Grzegorzewskiej i w ten sposób skierować na niego uwagę większej liczby czytelników, jak to uczynił Waksmund dla tłumaczenia Januszewskiej pod koniec lat osiemdziesiątych. Jedynie Woźniak (2010a; 2010b) wspomniała o nim zdawkowo w kontekście badań nad przekładem baśni Perraulta, sama jednak skupiła się na tekstach Januszewskiej z 1961 i 1971 roku. Jak się okazuje, starsze tłumaczenie rzuca długi cień, z którego przekład Grzegorzewskiej nie zdołał się wydostać.

7.3.4.1.5. *Kopciuszek* w przekładzie Zofii Beszczyńskiej (2015)

W 2015 roku wydawnictwo Media Rodzina opublikowało *Kopciuszka* w tłumaczeniu Zofii Beszczyńskiej, wspomnianej już wyżej nagradzanej autorki książek dla dzieci, w tym również adaptacji baśni. Wydanie to doczekało się kilku recenzji prasowych (Czarnowska-Łabędzka 2015; Kęczkowska 2015; ULA 2015) oraz refleksji naukowej (Skowera 2017), nie tyle jednak ze względu na tekst Perraulta czy jego przekład, co na ilustracje Roberta Innocentiego. *Kopciuszek* należał do całej serii wydań z oprawą graficzną tego artysty i miał być przede wszystkim przeżyciem wizualnym, przyciągającym tych dorosłych pośredników lektury, którym zależy na kształtowaniu u dzieci wyczucia estetycznego. Dorosłych odbiorców pociągała także podjęta przez Innocentiego intertekstualna gra z baśnią Perraulta, polegająca na przeniesieniu fabuły w realia Anglii lat dwudziestych. Zarówno tekst na czwartej stronie okładki, jak i recenzje prasowe chwaliły świeżość i oryginalność spojrzenia artysty, które pozwalało podkreślić uniwersalność historii oraz wydobyć z niej nowe znaczenia. W tym kontekście tekst Beszczyńskiej może tylko „[podążać] za ilustracją" (Czarnowska-Łabędzka 2015), wobec której odgrywa wyraźnie rolę służebną. Warstwa graficzna dominuje nad werbalną, która zamknięta jest w kremowych ramkach, czasem umieszczonych naprzeciwko całostronicowej ilustracji, a czasem w nią wkomponowanych. Akapity są bardzo krótkie, być może ze względów wizualnych, pozwala to bowiem uzyskać efekt lekkości i przejrzystości (zbyt zagęszczony tekst mógłby odciągać uwagę czytelnika od ilustracji).

Beszczyńska stosuje język neutralny i prosty, uzwięźlając czasem tekst źródłowy (zob. przykład [117]). Bardzo rzadko stosuje infantylizujące zdrobnienia, jak w przykładzie [118]. Co najistotniejsze, zrezygnowała z najbardziej oczywistego elementu kulturowego (przykład [119]), przypuszczalnie po to, by zachować spójność między tekstem a ilustracją: wzmianka o muszkach i czepkach w oczywisty sposób kłóciłaby się z obrazem sióstr w kapeluszach i sukienkach z obniżoną talią.

Przykład [117]
[zob. przykład (116)]
[Perrault/Beszczyńska 2015, 12] Następnie zajrzała do pułapki na myszy, gdzie znalazła sześć ruchliwych zwierzątek; poleciła Kopciuszkowi je uwolnić i każde po kolei uderzała różdżką, ono zaś natychmiast stawało się pięknym koniem, aż wszystkie utworzyły piękny zaprzęg z sześciu koni, mysioszaro-jabłkowitych.

Przykład [118]
[Perrault 1697/2005k, 227] […] il n'avait vu une si belle et si aimable personne[429].
[Perrault/Beszczyńska 2015, 16] […] dawno nie widział równie pięknej i pełnej wdzięku osóbki.

Przykład [119]
[Perrault 1697/2005k, 225] On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rang, et on fit acheter des mouches de la bonne faiseuse[430].
[Perrault/Beszczyńska 2015, 8] Posłały po najlepszą fryzjerkę i modystkę, by sprawiła im szykowne kapelusiki, i zamówiły ozdoby od znakomitej artystki.

Nie dziwi fakt, że w przekładzie Beszczyńskiej zabrakło wierszowanych morałów, skoro są one bardzo mocno związane z pierwotnym salonowym kontekstem baśni, a jedną z ich funkcji było wskazanie dodatkowej, nieoczywistej interpretacji. Tę funkcję przejęły całkowicie ilustracje Innocentiego, który proponuje m.in. odczytanie postaci macochy jako kobiety popadającej w alkoholizm (Skowera 2017). Dla rozważań o wdzięku i protekcji jako czynnikach zapewniających towarzyski i społeczny sukces nie było tu już miejsca. Niewykluczone więc, że w przypadku tego wydania należałoby mówić raczej o renarracji baśni[431] – której przekład Beszczyńskiej jest tylko elementem, i to nie najważniejszym.

7.3.4.1.6. *Ośla Skórka* w przekładzie Szczepana Całka

W 2016 roku na łamach „Creatio Fantastica", czasopisma naukowo-literackiego poświęconego fantastyce, ukazał się pierwszy polski przekład wierszowanej *Oślej Skórki* z 1694 roku. Uznać by to można za przełom w recepcji twórczości Perraulta, choć ograniczony do odbiorcy dorosłego i specjalistycznego, a zatem (przynajmniej tymczasowo) marginalnie tylko związany z systemem literatury dla dzieci. Niestety, tłumaczenie Szczepana Całka pozostawia wiele do życzenia i właściwie może posłużyć jedynie jako przykład tego, jak nie należy przekładać tekstów wierszowanych. Trudno się spodziewać, by mogło posłużyć komukolwiek czy to jako atrakcyjna lektura, czy to jako rzetelne źródło do poznania wierszowanej twórczości baśniowej Perraulta[432].

[429] „[…] nie widział tak pięknej i urodziwej osoby".

[430] „Posłano po najlepszą kapeluszniczkę, żeby sporządziła czepki z podwójnym rzędem falbanek, i kazano kupić muszki od najlepszej modystki".

[431] Tak interpretuje tę edycję Skowera (2017).

[432] „Źródłowe rymy dokładne często oddawane są albo przez banalne rymy gramatyczne: «największym» – «najdostojniejszym» [Perrault/Całek 2016, 100], albo przez nieprzekonujące

7.3.4.2. Adaptacje

7.3.4.2.1. Wpływ adaptacji Hanny Januszewskiej

Adaptacja Januszewskiej z powodzeniem przetrwała zmiany w systemie literatury dla dzieci po 1990 roku i aż do 2011 roku była wznawiana średnio raz na rok, a zatem z nie mniejszą częstotliwością niż w czasach Polski Ludowej. Ostatnie wydanie całego zbioru ośmiu baśni miało jednak miejsce w 2001 roku; edycje późniejsze to przede wszystkim wydawany osobno *Kopciuszek* oraz wybrane baśnie w zbiorach wieloautorskich, m.in. w *Baśniach z całego świata* w wyborze Leszczyńskiego (2006). Celem tego tomu było zaprezentowanie światowej klasyki baśni dla dzieci, więc włączenie doń adaptacji Januszewskiej potwierdzało jej kanoniczny status.

Spadek liczby wznowień i ich całkowity zanik po roku 2011 nie oznaczał jednak kresu wpływu Januszewskiej na recepcję baśni Perraulta. Lektura powstałych później adaptacji ujawnia, że autorki niektórych z nich opierały się właśnie na tekście Januszewskiej, przejmując z niego wyrażenia

---

asonanse, np. «warować» – «odda», «król» – «mógł», «potężny» – «wojny» [Perrault/Całek 2016, 100]; dla porównania: *veiller – sommeiller*, *roi – soi* i *Terre – guerre* [Perrault 1694/2005c, 148]. Nieraz też rymy znikają całkowicie, np. u Całka: «wróżce» – «ukołysze» [Perrault/Całek 2016, 100], a w tekście źródłowym: *de fée – bercée* [Perrault 1694/2005c, 148]. Wymogi metrum skutkują często niezbyt szczęśliwymi wyborami leksykalnymi, jak we fragmencie: «I że są czasy i miejsca takie, / Gdzie co poważne i ważkie, / Niewarte cnej bagatelki» [Perrault/Całek 2016, 99]. Trudno orzec, jak «bagatelka» mogłaby być «cna», czyli – jak podaje *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN* – «szlachetna», «prawa» lub «czcigodna» […], szczególnie gdy w tekście źródłowym mowa o bagatelce «przyjemnej» [*agréable*] [Perrault 1694/2005c, 147]. Zdarzają się nawet oczywiste błędy, jak użycie «samotrzeć» w miejsce *seule* [Perrault/Całek 2016, 106] – w przypadku, gdy bohaterka baśni wędruje rzeczywiście samotnie i nie ma przy niej żadnej dwójki towarzyszy. Cały tekst pełen jest ponadto fraz nienaturalnych, nielogicznych i niezręcznych, np.: «Nie mogą wespół się z ogniem uporać, / Który płonie gorączką, ciągle się wzmagając» [Perrault/Całek 2016, 101], «swych płakał Amorów zetlałych» [Perrault/Całek 2016, 102], «Wieść się rozeszła, że by królewicza chcieć, / Trzeba szczuplutki palec mieć» [Perrault/Całek 2016, 112], «Lecz jakże – mówią – wierzyć, że / Niebo jej tron przeznaczyć chce! / Na to królewicz: ‘Czemu nie? […]’» [Perrault/Całek 2016, 113]. Przekład jest również niespójny stylistycznie ze względu na wyraźnie nacechowane kulturowo archaizmy, np. «aśćka» [Perrault/Całek 2016, 103], a miejscami staje się niemalże pastiszem średniowiecznej pieśni wielkanocnej: «Brak takiej, co by nie chciała / Przyjść swój paluszek pokazać, / Ni co praw swych by chciała odkazać» [Perrault/Całek 2016, 112]. Wprawdzie Perrault nie miał bynajmniej reputacji mistrza wersyfikacji i był nawet krytykowany za to, że w sposób mało finezyjny podporządkowuje sens swoich utworów wymogom rymu [*Lettres sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne* 1694/2005, 267], jednak trudny w odbiorze przekład Całka w żadnej mierze nie oddaje mu sprawiedliwości" (Kaczyńska 2019b, 13).

(np. Paluszek zwracający się do żony ludojada per „pani dobrodziejko"), imiona postaci („Knyps z czubkiem" pojawia się nawet w adaptacjach, które poza tym nie wykazują innych podobieństw z tekstem Januszewskiej), opisy świata przedstawionego (wygląd okolicy i urokliwego domku wróżki w *Kopciuszku*), rozwiązania fabularne (w incipicie *Oślej Skórki* Wróżka Bzów uczy królewnę prac gospodarskich w celu wyrobienia charakteru, Paluszek i jego bracia gubią się w lesie podczas zbierania chrustu, w *Śpiącej królewnie* bohaterka trafia do wieży z kołowrotkiem podczas zabawy z psem, kiedy mająca jej pilnować ochmistrzyni zapada w drzemkę), dygresje i epizody (najmłodsza z wróżek daje śpiącej królewnie dar poczucia humoru, wilk w *Czerwonym Kapturku* blefuje, że zamierza założyć zespół młodzieżowy, olbrzym w siedmiomilowych butach w *Paluszku* zapędza się za daleko w pogoni za dziećmi i spotyka królową, która radzi mu zawrócić, królewna w *Oślej Skórce* ma powozik zaprzężony w latającego baranka), postaci (Kapitan Ruszt w *Czerwonym Kapturku*, liczne grono wróżek we *Wróżkach*, skłonna do drzemek ochmistrzyni w *Śpiącej królewnie*) oraz manierę przetykania tekstu wstawkami wierszowanymi. Te ostatnie w nowszych adaptacjach zazwyczaj nie dorównują twórczości Januszewskiej, co łatwo dostrzec, porównując różne odsłony piosenki Kapitana Ruszta – postaci wprowadzonej przez Januszewską, a przejętej przez późniejsze adaptatorki.

Przykład [120]
[Perrault/Januszewska 1971, 34] Kapitan Ruszt lornetę ma, / bo co by bez niej począł? / A ludzie śmieją się: – Cha – cha! / Toć on ma troje oczu! // Pierwszym – na zachód, drugim – na wschód, / a trzecim – nie do pary – / patrzy na najpiękniejszy gród – / na roześmiany Paryż. // Choć ze mnie drwią, / cenię to szkło, / bo gdy doń zbliżę oko, / To wszyscy: – O! / Tak bliscy są, / że wzruszam się głęboko.
[Perrault/Gutry 2001, 18] Przyjacielu mój, koniku, / Przeżyliśmy już bez liku / Przygód i lat wiele z sobą. / Jedźmy dalej leśną drogą.
[Perrault/Kozioł 2003, 13] Kiedy w dłoni mam lornetę, / Lepiej widzę każdą metę. / I choć niektórzy śmieją się ze mnie, / Z lornetą w dłoni jest mi przyjemnie. / Widzę wszystkich tak dokładnie, / Wyglądają całkiem ładnie. / Raduje się moja dusza, / Gdyż się nieustannie wzruszam.
[Perrault/Jabłońska 2017, 8–9] Mam swoją lornetkę wspaniałą, / Dzięki niej widzę wyraźnie ziemię całą. / Co mi tam śmiechy wszystkich wkoło, / Gdy przez nią patrzę, mam się wesoło! / Wszystko widzę bardzo dokładnie, / Świat prezentuje się całkiem ładnie. / Na koniu jadę pełen radości, / Podziwiając świat w swej wspaniałości.

Należy zaznaczyć, że Kapitan, a tym bardziej jego piosenka, stanowią dodatek całkowicie zbędny dla fabuły baśni. Jedynie w niektórych wersjach w zakończeniu pojawia się sugestia, że być może to Kapitan ocalił Kapturka

z brzucha wilka, ale nawet wtedy pojawia się on obok znacznie częściej występującego w tej roli gajowego. Funkcja postaci i śpiewanej przez nią piosenki ogranicza się zatem do ozdobnika estetyzującego tekst. O ile adaptacja Januszewskiej odznacza się w tym miejscu swoistym wdziękiem i poczuciem humoru, o tyle teksty pozostałych adaptatorek prezentują rażącą banalność treści lub jeszcze bardziej rażący prymitywizm rymów i metrum, czerpiący z najgorszych tradycji „wierszyków dla dzieci". Dotyczy to w szczególności adaptacji Kozioł i Jabłońskiej.

Te dwie wersje zasługują na uwagę z jeszcze jednego względu: tekst Jabłońskiej jest mianowicie wyraźnie oparty na tekście Kozioł. Proweniencję tę łatwo ustalić, ponieważ w wielu fragmentach tej adaptacji pojawiają się szczegóły nieobecne ani u Perraulta, ani u Januszewskiej, a wprowadzone dopiero przez Kozioł. Jako przykład wskazać można epizod z *Paluszka*: u Januszewskiej wilkołak w pogoni za dziećmi napotyka orszak królowej hiszpańskiej. Kozioł zamienia go na orszak sułtana pod granicą turecką, co Jabłońska za nią powtarza. Jeszcze wyraźniejsze zapożyczenie, i to na większą skalę, dostrzec można w *Kocie w butach*. Podczas gdy źródłowy tekst Perraulta bardzo zwięźle informuje, że tytułowy bohater pewnego dnia dowiedział się o planowanej przejażdżce króla i królewny nad rzeczką, Januszewska wprowadza dialog między królewną a kotem, który namawia ją do odwiedzenia okolic młyna, a nawet wygłasza o nim wiersz. Kozioł jeszcze bardziej amplifikuje ten fragment: rozmowa odbywa się przy obiedzie, obecny jest przy niej także król, a kot twierdzi, że pochodzi z Bergamutów, co jest wyraźną aluzją do słynnego wiersza Brzechwy. Nie jest to jedyne w adaptacji Kozioł nawiązanie do twórczości tego autora, jej *Kot w butach* czerpie bowiem nie tylko z tekstu Januszewskiej, ale także z udramatyzowanej baśni Brzechwy (zob. rozdział 6)[433], skąd zapożycza takie szczegóły jak kapryśny charakter księżniczki, która nie lubi jeść kaszy, wygnanie młynarczyka z domu przez złą bratową, a także podzielenie się z kotem bułką jako akt życzliwości, za który młynarczyka spotyka później nagroda. Wszystkie te elementy, nieobecne u Januszewskiej, pojawiają się w tekście Jabłońskiej, choć najbardziej oczywista aluzja do wiersza *Na wyspach Bergamutach* Brzechwy zostaje zatarta przez uogólnienie – kot mówi tylko, że w jego ojczyźnie wszystkie koty noszą buty. Zabieg ten maskuje daleko posunięte udomowienie baśni i podtrzymuje iluzję obcowania z tłumaczeniem

[433] Należy dodać, że Brzechwa sam nawiązał do własnego wiersza z 1945 roku: bohater jego *Kota w butach* (opublikowanego w latach sześćdziesiątych) pochodzi właśnie z Bergamutów.

tekstu francuskiego, jaką tworzy informacja o „przekładzie" w metryce wydawniczej edycji tekstu Jabłońskiej. Poza lekturą porównawczą nic nie pozwala odkryć, że stanowi on *de facto* adaptację „trzeciego stopnia" – adaptację adaptacji adaptacji.

Oprócz Kozioł, Jabłońskiej i zacytowanej wyżej Agnieszki Gutry na adaptacji Januszewskiej najprawdopodobniej opierali się Jacek Gutry, Agnieszka Sobich, Jolanta Sztuczyńska, anonimowy adaptator wydawnictwa Liwona, Marzena Kwietniewska-Talarczyk (zwłaszcza w tomie *Bajki do poduszki* z 2013 roku), Patrycja Zarawska i Agnieszka Nożyńska-Demianiuk (dwie ostatnie w swoich adaptacjach *Oślej Skórki*), a w mniejszym stopniu także Grzegorz Kasdepke, Jarosław Sokół i Milena Kusztelska. Jedyną adaptatorką, która w perytekście sygnalizuje, że jej tekst stanowi złagodzoną adaptację, jest Sztuczyńska.

Kasdepke przejmuje ze *Śpiącej królewny* Januszewskiej przede wszystkim elementy humorystyczne (poczucie humoru jako dar najmłodszej z wróżek, zainteresowanie pary królewskiej majątkiem przyszłego zięcia), ale dominantą w jego tekście są metafikcjonalne komentarze narratora. Również Sokół zapożycza od Januszewskiej odosobnione epizody (w *Śpiącej królewnie* – dialog między głuchą staruszką a heroldem nakazującym spalenie wrzecion, w *Paluszku* – spotkanie olbrzyma w siedmiomilowych butach z królewną), równie często jednak wprowadza własne rozwiązania[434], a jego tekst jest znacznie zwięźlejszy i bardziej neutralny stylistycznie od adaptacji Januszewskiej, choć niepozbawiony obrazowości i emocjonalności:

Przykład [121]

[Perrault/Januszewska 1971, 90] – Pójdę i zobaczę, czy nie zanadto skruszeli – powiedział Wilkołak i mimo że żona zagadywała tak i owak, ruszył do sąsiedniej izby.
W jakiż wpadł okrutny gniew na widok, że mu uciekło śniadanie!
– Tyś temu winna, głupia babo! – krzyczał na nieszczęsną żonę, wymachując jej przed nosem pięściami. – Na pewno ułatwiłaś ucieczkę tym urwipołciom! Wstyd, żeby stare babsko było tkliwe jak turkaweczka! Gdzie moje buty? – wrzeszczał. – Gdzie moje buty? Zaraz je wciągnę i dogonię tych łobuziaków!
I wciągnąwszy siedmiomilowe buty, sapiąc ze złości puścił się w pogoń za chłopaczkami.
Szedł gniewnie, sadząc wielkimi krokami ze wzgórza na wzgórze, przestępując wąwozy, urwiska, lasy, rzeki, i wołał wielkim głosem […][435].

[434] Jak twierdzi sam Sokół, nie opierał się bezpośrednio ani świadomie na żadnych wcześniejszych tekstach (źródło: korespondencja z autorem).

[435] Po tym fragmencie następuje piosenka wilkołaka oraz reakcje różnych grup ludzi

> [Perrault/Sokół 2006, 72] Od razu poczuł wilczy głód i przypomniał sobie o siedmiu smakowitych chłopaczkach, których kupiła mu na targu zapobiegliwa żona. Zajrzał do spiżarni.
> – Ha! – ryknął wściekle. – Gdzie oni są? Dawaj mi tu, babo, moje siedmiomilowe buty! Muszę dogonić swoje śniadanie!
> Wskoczył w buciory ze złotymi klamrami i wypadł z domu. Sadził przez okolice wielkimi, siedmiomilowymi susami. W mgnieniu oka mijał lasy, polany, rzeki, jeziora, góry – ba, nawet wsie i miasta.

Kusztelska postępuje odwrotnie. W jej tekście nie pojawiają się fabularne zapożyczenia z adaptacji Januszewskiej, widać natomiast wyraźną inspirację jej stylem, w szczególności zaś amplifikacjami o charakterze humorystycznym i estetyzującym, w tym wierszowanymi wstawkami. Źródłowe teksty Perraulta wydały się adaptatorce „ubogie fabularnie, narracyjnie, literacko […] dosyć krótkie" (Kusztelska 2006), zatem amplifikowała każdy z wątków do granic możliwości, wprowadzając obfite dialogi, opisy i wierszyki. Jak sama wyznała, „U Januszewskiej najbardziej [podobały jej] się właśnie te wierszowane fragmenty" (Kusztelska 2006). Twierdziła, że w ten sposób chciała uatrakcyjnić i „ocalić" baśnie dla współczesnych dzieci. Z tego samego powodu – podobnie jak przed nią Januszewska – całkowicie wyeliminowała grozę i przemoc, co chwalił także recenzent zbioru (MBEK 2006). W konsekwencji powstały teksty bardzo długie, dosyć mdłe, niespójne stylistycznie, przeładowane dygresjami i wątpliwej jakości komizmem, który czerpie wprawdzie z tych samych źródeł co adaptacja Januszewskiej (najczęściej pojawia się burleskowe zestawienie królewskiej rangi bohaterów ze zgoła niekrólewskim zachowaniem), ale przez brak subtelności i niezmierną rozwlekłość raczej nuży zamiast bawić. Dość wspomnieć, że dwuzdaniowy incipit pierwotnej *Śpiącej królewny* Perraulta, z którego czytelnik dowiaduje się, że para królewska „tak się martwiła, tak się martwiła, że trudno powiedzieć", i nie szczędziła środków mających wspomóc narodziny potomka, w adaptacji Kusztelskiej rozrósł się do dwóch stron, na których nie zabrakło ani komentarzy o smaku wód zdrojowych, ani opisu śniadania, przy którym król macza rogaliki w kawie, a królowa z radości klaszcze w ręce i podskakuje, aż przekrzywia jej się korona. Podobnie zwięzła uwaga Kopciuszka „Czy mam iść na bal w tym brzydkim ubraniu?" zostaje przez Kusztelską zastąpiona długim opisem wyglądu dziewczyny. Każdy właściwie szczegół, każdy epizod staje się pretekstem do dialogu, opisu lub refleksji narratora,

---

na jego widok.

a Perraultowska baśń zostaje rozcieńczona nie tyle nawet w polskiej konwencji optymistycznej i infantylizowanej baśni dla dzieci, co w jej mieszance z konwencją powieści realistycznej. Powstały w ten sposób hybrydowy twór zdaje się, niestety, czerpać z każdego ze swych źródeł to, co w nim najsłabsze. Mimo to adaptacja Kusztelskiej, promowana przy pierwszym wydaniu w poznańskich mediach (Kusztelska 2006; MBEK 2006), miała później jeszcze dwa wznowienia i została nawet wymieniona – i to jako „przekład" – w podręczniku akademickim, obok tłumaczenia i adaptacji Januszewskiej (Smuszkiewicz 2015, 245). Krytycznie wypowiedziała się o niej jedynie Woźniak (2010a, 143–144).

Przegląd polskich adaptacji baśni Perraulta ujawnia zatem, że adaptacja Januszewskiej miała znacznie większy oddźwięk, niż wskazywałaby na to sama liczba wznowień. Sama stała się tekstem źródłowym i punktem odniesienia dla kolejnych adaptacji, kształtując zarówno strategie adaptatorów, jak i oczekiwania dorosłych pośredników lektury, na co wskazuje także opisana wyżej histeryczna reakcja na przekład *Paluszka* wydany przez Sarę. Redukcja grozy i przemocy oraz upodobanie do humorystycznych lub estetyzujących (przynajmniej w zamierzeniu) amplifikacji to trwałe dziedzictwo Januszewskiej, kontynuowane przez jej naśladowców, czasami niestety ze znacznie gorszym efektem. Takie elementy jak wierszowane wstawki, obszerne dialogi, szczegółowe opisy, długie prezentacje sytuacji oraz puryfikacja i adaptacja sięgające czasami infantylizacji powtarzają się w rozmaitych tekstach, a przez to trwale kojarzą się z baśniami Perraulta, choć nie mają nic wspólnego ze zwięzłym i lekko ironicznym stylem pierwowzoru.

7.3.4.2.2. Między przekładem a adaptacją – teksty Aleksandry Michałowskiej i Patrycji Zarawskiej

Na tle adaptacji pozostających pod wpływem Januszewskiej wyróżniają się m.in. teksty Aleksandry Michałowskiej i Patrycji Zarawskiej, które często zachowują rozwiązania fabularne obecne w pierwotnych baśniach Perraulta, takie jak druga część *Śpiącej królewny* (Zarawska) czy omyłkowe zabicie córek przez ludojada (Michałowska), a nawet uwzględniają niektóre metafikcjonalne i żartobliwe uwagi narratora, jak można to dostrzec w przykładzie [122], czyli propozycji alternatywnego zakończenia do *Paluszka*.

Przykład [122]
[Perrault 1697/2005m, 249–250] Il y a bien des gens qui ne demeurent pas d'accord

de cette dernière circonstance, et qui prétendent que le Petit Poucet n'a jamais fait ce vol à l'ogre ; qu'à la vérité, il n'avait pas fait conscience de lui prendre ses bottes de sept lieues, parce qu'il ne s'en servait que pour courir après les petits enfants. […] le roi le payait parfaitement bien pour porter ses ordres à l'armée, et une infinité de dames lui donnaient tout ce qu'il voulait pour avoir des nouvelles de leurs amants, et ce fut là son plus grand gain. […] Il mit toute sa famille à son aise. Il acheta des offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères ; et par là il les établit tous, et fit parfaitement bien sa cour en même temps[436].

[Perrault/Michałowska 2016, 72–73] Są jednak tacy, którzy nie potwierdzają takiego zakończenia całej historii i utrzymują, że Paluszek nigdy nie połakomił się na majątek olbrzyma, choć prawdą jest, iż bez skrupułów zabrał mu siedmiomilowe buty, w których ten ścigał małe dzieci, czego, jak wiadomo, robić nie wolno. Mając owe cudowne buty, Paluszek zaczął pracować jako królewski kurier. Dostarczał na miejsce najwyższej wagi rozkazy królewskie oraz – o czym nie wszyscy, rzecz jasna, wiedzieli i za osobną opłatą – listy miłosne. Majątek, dzięki któremu żyło się odtąd dostatnio całej rodzinie, zgromadził więc Paluszek rozumem i pracą. A drwal i tak do końca życia chodził do lasu rąbać drewno, bo lubił swoją robotę, a że w rodzinie nikt już nigdy nie chodził głodny, tym większą sprawiała mu przyjemność.

[Perrault/Zarawska 2015, 60] Niektórzy powiadają, że to nieprawda, bo chłopczyk był uczciwy. Lepiej zatem nie wierzcie w tę część baśni i posłuchajcie, co było dalej. Mając cudowne buty, nasz mały spryciarz najął się na służbę do króla. Tak szybko nosił wiadomości, że władca dzięki niemu wygrał niejedną wojnę. Chłopczyk dostarczał też listy miłosne, za co zakochani hojnie go wynagradzali. Paluszkowi nie brakowało więc pieniędzy, a ponieważ miał dobre serce i chętnie dzielił się z bliskimi, odtąd cała jego rodzina żyła w dostatku i radości. Teraz i bracia, i rodzice musieli przyznać, że ten niepozorny chłopczyna, choć mało mówi, jest bardzo łebski.

Obie adaptatorki zachowały zakończenie, w którym Paluszek okrada żonę ludojada. Uwzględniły także metafikcjonalny wstęp do alternatywnego zakończenia („Są jednak tacy, którzy nie potwierdzają", „Niektórzy powiadają") wraz z minianalizą moralności głównego bohatera. Pozwoliły sobie nawet na wzmiankę o listach miłosnych – choć pominęły późniejszy komentarz narratora, że w przeciwieństwie do kochanek, żony płaciły bardzo niewiele. Zniknęła także aluzja do współczesnej Perraultowi rzeczywistości

[436] „Jest wielu ludzi, którzy nie zgadzają się co do tej ostatniej okoliczności, i utrzymują, że Paluszek nigdy nie dokonał wobec ludojada tej kradzieży; że w istocie nie miał oporów przed zabraniem mu siedmiomilowych butów, bo służyły tamtemu tylko do gonienia za małymi dziećmi. […] król doskonale mu płacił za przekazywanie rozkazów wojsku, a niezliczone damy dawały mu, co tylko zechciał, w zamian za nowiny o kochankach, i na tym zarabiał najwięcej. […] Zapewnił całej rodzinie dostatnie życie. Kupił nowo utworzone urzędy dla ojca i braci; i w ten sposób wszystkim zapewnił byt, a przy tym wykazał się na dworze".

społeczno-politycznej: kupno urzędów zastąpione zostało ogólnikowym życiem w dostatku, przy czym Michałowska dodała jeszcze pochwałę pracy jako czegoś, co może również sprawiać przyjemność, natomiast Zarawska sparafrazowała wierszowany morał pierwowzoru, koncentrując się na reakcji otoczenia na „łebskość" Paluszka.

Z drugiej strony obydwie dokonują wielu zabiegów adaptacyjnych, na czele z zastosowaniem języka współczesnego[437], a w przypadku Zarawskiej nawet kolokwialnego. Dodatkowo Zarawska na każdym kroku zwraca się bezpośrednio do czytelnika i nie stroni od humoru fizjologicznego: np. gdy Paluszek zdejmuje ludojadowi buty, narratorka komentuje: „Fe! Imć ogr chyba od miesiąca nie zmieniał skarpet" (Perrault/Zarawska 2015, 59). Archaizujące „imć", kontrastujące z dominującym w tekście stylem potocznym, ma dodatkowy wydźwięk komiczny, ale także każe podejrzewać, że adaptatorka miała styczność z tłumaczeniem Januszewskiej, nawet jeśli podstawą jej adaptacji był jakiś inny tekst obcojęzyczny (na to z kolei wskazywałoby użycie słowa „ogr", nadal dosyć słabo zadomowionego w polszczyźnie literackiej i kojarzonego głównie z grami fabularnymi oraz filmem *Shrek*). Wpływ przekładu Januszewskiej jest u Zarawskiej niewątpliwy w przypadku *Oślej Skórki* i wyraźnie widoczny także w *Kopciuszku*, w którym natrafić można nie tylko na przezwisko głównej bohaterki „Smolipupka", ale także rzekomo „autentyczne" pantofelki z popieliczej skórki („Takie pantofelki nawet w tamtych czasach należały do rzadkości i dlatego niektórzy do dziś myślą, że to były buciki szklane albo kryształowe" – Perrault/Zarawska 2015, 15).

Adaptacja Michałowskiej jest znacznie słabiej nacechowana stylistycznie, a także bliższa tekstowi Perraulta; niektóre fragmenty zbliżają się nawet do przekładu *sensu stricto*:

Przykład [123]

[Perrault 1697/2005k, 225] « – Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or, et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes. » On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rang, et on fit acheter des mouches de la bonne faiseuse[438].

---

[437] Mowa tutaj o najczęściej wznawianej adaptacji Michałowskiej. Jej adaptacja *Czerwonego Kapturka* i *Kota w butach* z 2007 roku zawiera liczne archaizmy.

[438] „– A ja – powiedziała młodsza – będę miała na sobie swoją codzienną spódnicę, ale za to założę płaszcz w złote kwiaty i diamentową spinkę, która nie należy do byle jakich.

Posłano po najlepszą kapeluszniczkę, żeby sporządziła czepki z podwójnym rzędem falbanek, i kazano kupić muszki od najlepszej modystki".

[Perrault/Michałowska 2016, 20] – Ja włożę zwykłą spódnicę i gorsecik – rzekła młodsza – ale na to płaszcz wyszywany w złote kwiaty… i diamentową zapinkę, która na pewno wszystkich zachwyci.
Siostry posłały po najlepszą modystkę, która uszyła im modne czepce z dwoma rzędami koronek. Nie obyło się bez mankietów kupionych u najzręczniejszej hafciarki, a także aksamitnych muszek, którymi sobie przystroiły policzki.

U Michałowskiej można dostrzec tendencję do eksplicytowania sensów i wplatania objaśnień w narrację: w zacytowanym wyżej fragmencie *Paluszka* (przykład [122]) narratorka pozwala sobie na żartobliwy komentarz o ściganiu przez olbrzyma małych dzieci, „czego, jak wiadomo, robić nie wolno", natomiast w przykładzie [123] amplifikacja pozwoliła doprecyzować wygląd i funkcję muszek, a tym samym zachować i przybliżyć czytelnikowi element kulturowy.

Pod innymi jednak względami – np. w zakończeniu *Czerwonego Kapturka*, w którym ratunek niesie gajowy, albo w skróconej *Śpiącej królewnie*, zwieńczonej ślubem bohaterki – tekst Michałowskiej stanowi dosyć swobodną adaptację, zgodną z utrwaloną tradycją tych wątków. W kilku przypadkach dochodzi również do puryfikacji, choć w bardzo ograniczonym zakresie: podłoga w zakazanej komnacie Sinobrodego jest zakrwawiona, nie ma jednak mowy o ciałach wiszących na ścianach, a ludojad w *Paluszku* od razu pożera swoje córki, zamiast poderżnąć im gardła, co oszczędza czytelnikowi późniejszego opisu dziewczynek „skąpanych we krwi", który znaleźć można w źródłowym tekście Perraulta.

Podczas gdy tekst Zarawskiej wydaje się nastawiony na schlebianie dziecięcemu czytelnikowi przy użyciu kolokwialnego języka i specyficznego komizmu, umiarkowana adaptacja Michałowskiej, utrzymana w neutralnym stylu, łagodzi lub eliminuje te elementy, które mogłyby najbardziej razić dorosłych pośredników lektury, czy to ze względu na grozę i przemoc, czy też na przywiązanie do innego kształtu wątku (jak w przypadku *Czerwonego Kapturka*). Należy dodać, że Michałowska współpracuje z wydawnictwem Siedmioróg, które do 2004 roku wznawiało przekład Januszewskiej. Adaptacja Michałowskiej, napisana współczesnym językiem i dostosowująca tekst do oczekiwań dorosłych pośredników lektury, ale nadal dosyć bliska tekstowi Perraulta, zastąpiła zatem w ofercie wydawcy dawniejsze i bardziej wymagające językowo tłumaczenie Januszewskiej. Jak o tym świadczy liczba wznowień, efekt był znacznie lepszy niż przekład Barbary Grzegorzewskiej.

7.3.4.2.3. Adaptacje z języka trzeciego

Przemiany ustrojowe i gospodarcze oraz postępująca globalizacja po 1990 roku sprawiły, że w recepcji baśni Perraultowskiej ponownie zaczęło odgrywać rolę zjawisko, które pojawiło się już w okresie międzywojennym, a mianowicie adaptacje oparte na tekstach obcojęzycznych, niefrancuskich (najczęściej włoskich, ale także angielskich czy hiszpańskich). Oprócz przypadków, gdy w metryce wydawniczej pojawia się nazwisko obcojęzycznego adaptatora albo tytuł angielski, hiszpański czy włoski jako oryginalny, o pierwowzorze tekstu polskiego można czasami wnioskować z cech samego tekstu (np. w jednej z wersji *Kota w butach*, niesygnowanej nazwiskiem Perraulta, młynarczyk staje się „hrabią von Karabas", co sugerowałoby przekład z języka niemieckiego – zob. Wodziczko b.d.) albo z nazwiska ilustratora, ponieważ wydawnictwa uzyskują nieraz prawa do tekstu i do ilustracji jako jednej całości.

Wyodrębnienie kategorii „adaptacji z trzeciego języka" jest do pewnego stopnia arbitralne, ponieważ należą do niej bardzo różne teksty. Pierwszą bodajże adaptacją baśni Perraultowskich opartą na wcześniejszej adaptacji obcojęzycznej – w tym przypadku włoskiej – był tom z serii „Najpiękniejsze Baśnie, Najwięksi Baśniopisarze" publikowanej przez wydawnictwo BGW, które na początku lat dziewięćdziesiątych odniosło niemały, choć krótkotrwały sukces (zob. *Upadłość Graf-Punktu* 2003). Przełożona przez Agnieszkę Rylukowską adaptacja Rossany Guarnieri, opatrzona ekspresyjnymi ilustracjami Cesarego Colombiego, wydrukowana została w 1992 roku w Novarze. Pod względem fabuły realizacja ta jest bardzo zbliżona do tekstów Perraulta. Poziom puryfikacji jest dosyć niski: zbiór zawiera *Sinobrodego*, a w *Paluszku* pojawia się zarówno porzucenie dzieci w lesie przez rodziców, jak i omyłkowe zabójstwo córek ludojada. Częściej dochodzi natomiast do adaptacji (w rozumieniu Klingbergowskim), przede wszystkim poprzez redukcję wieloznaczności, metafikcji i elementów kulturowych. Na przykład w *Knypsie z czubkiem* bohater przemienia się w przystojnego młodzieńca rzeczywiście i fizycznie, a nie tylko wskutek zmiany w postrzeganiu księżniczki. Podobnie w *Paluszku* zachowane zostało tylko jedno zakończenie, i to bez wzmianki o zakupie nowo utworzonych urzędów dla ojca i braci.

Charakterystyczną cechą adaptacji Rylukowskiej są amplifikacje, jak w poniższym fragmencie *Darów wróżki*, czyli adaptacji *Wróżek* Perraulta:

Przykład [124]
[Perrault 1697/2005j, 225] « Vraiment, dit la mère, il faut que j'y envoie ma fille, tenez Fanchon, voyez ce qui sort de la bouche de votre sœur quand elle parle, ne

seriez-vous pas bien aise d'avoir le même don ? Vous n'avez qu'à aller puiser de l'eau à la fontaine, et quand une pauvre femme vous demandera à boire, lui en donner bien honnêtement. – Il me ferait bien voir, répondit la brutale, aller à la fontaine. – Je veux que vous y alliez, reprit la mère, et tout à l'heure. » Elle y alla, mais toujours en grondant[439].

[Perrault/Rylukowska 1992, 30–31] – Skarbie mój, zobacz co sypie się z ust twojej siostry za każdym razem, gdy wypowie słowo.

– Widzę, widzę, mamo. I co z tego?

– Nie byłabyś szczęśliwa, gdyby i tobie przydarzyło się coś takiego, serdeńko?

Dziewczyna popatrzyła zawistnie na stos drogocennych kamieni u stóp siostry, nie zaszczycając nawet jednym spojrzeniem cudnych kwiatów i odpowiedziała niegrzecznie:

– Pewnie, że bym chciała. Byleby tylko nie trzeba było się męczyć.

– To nic męczącego, mój śliczny skarbie. Wystarczy, żebyś poszła zaczerpnąć wody ze źródełka, a jak staruszka poprosi cię o picie, poczęstujesz ją grzecznie.

– Ja? Do źródła po wodę? Z dzbanem? Nie, nie pójdę za nic w świecie.

– Pójdziesz, pójdziesz, skarbie mój jedyny, i w ten sposób zdobędziesz szczęście.

Po długich namowach dziewczyna zgodziła się udać do źródła po wodę […] po czym ruszyła narzekając na pomysły matki. Czerpanie wody ze źródła było męczące, a ona nie była przyzwyczajona do ciężkich prac.

Amplifikacja dotyka tu w pierwszej kolejności dialogu: z trzech wypowiedzi w tekście źródłowym rozrasta się on do siedmiu krótszych kwestii, które są bliższe konwencji prozy realistycznej i dynamizują tekst. Oprócz tego rozwinięciu ulegają charakterystyka i motywacja postaci złej siostry, przedstawionej nie tylko jako leniwa i nieuprzejma, ale także interesowna i nienawykła do pracy. Pośrednio prowadzi to do dydaktyzacji tekstu, podkreślając niepożądane cechy, za które negatywną bohaterkę spotka kara, a nawet dodając takie cechy, o których w tekście źródłowym nie ma mowy, przynajmniej *explicite* (interesowność). Podobna dydaktyzująca amplifikacja zachodzi pod koniec tej samej baśni, gdzie zaznaczono, że królewski teść głównej bohaterki docenia zarówno kwiaty i klejnoty sypiące się z jej ust, jak i jej dobroć. Jak ukazuje poniższy fragment, rozwinięto także opis losów złej siostry.

[439] „Doprawdy – powiedziała matka – muszę tam posłać swoją córkę, słuchaj, Fanchon, widzisz, co pada z ust twojej siostry, kiedy mówi, nie cieszyłabyś się z takiego samego daru? Musisz tylko pójść zaczerpnąć wody u źródła, a kiedy uboga kobieta poprosi, żebyś dała jej się napić, bardzo uprzejmie spełnić jej prośbę. – Też mi coś – odparła prostaczka – ja miałabym iść do źródła. – Chcę, byś tam poszła – odparła matka – i to w tej chwili. – Poszła, ale ciągle narzekając".

Przykład [125]
[Perrault 1697/2005j, 221] Pour sa sœur elle se fit tant haïr, que sa propre mère la chassa de chez elle ; et la malheureuse après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, alla mourir au coin d'un bois[440].
[Perrault/Rylukowska 1992, 40] Skarżyła się bez przerwy na swój los, przeklinała szczęśliwą siostrę. I nawet kiedy ktoś przychodził w odwiedziny do wdowy, usta jej się nie zamykały, wciąż chciała wszystkim opowiadać o swoich nieszczęściach – a skutki łatwo sobie wyobrazić.
Nadszedł dzień, kiedy wdowa nie mogła już tego wytrzymać i wygnała córkę z domu. Chciała w spokoju dożyć swoich dni, a w końcu głupie dziewuszysko dostało to, na co zasłużyło.
Dziewczyna długo wędrowała po kraju, prosząc o gościnę każdego, kogo spotkała. Ale zaledwie otwierała usta wszyscy z obrzydzeniem ją przeganiali. Musiała zbudować sobie szałas z gałęzi na leśnej polanie i żyła w nim aż do śmierci.

Dydaktyczny sens zasugerowany w tekście źródłowym zostaje wyrażony bardziej wprost i rozwinięty, choć jednocześnie złagodzona jest sankcja, jaka spotyka negatywną bohaterkę – podczas gdy tekst francuski wydaje się sugerować bardzo rychłą śmierć dziewczyny, adaptacja Rylukowskiej wskazuje raczej na długie pustelnicze życie. Wychowawcza funkcja baśni zostaje zatem wzmocniona przez położenie większego nacisku na skutki aspołecznych zachowań, ale jednocześnie redukcji uległ element, który potencjalnie mógłby wzbudzić strach czy niepokój dziecięcego czytelnika.

Tekst Rylukowskiej, w którym Perraultowskie baśnie poddane zostały dosyć subtelnym – w porównaniu z innymi realizacjami – zabiegom adaptacyjnym, puryfikacyjnym i dydaktyzującym, prawie nie miał wznowień. Jedynym wyjątkiem był przedruk *Darów wróżki* w antologii *Baśnie z całego świata* (2006). Ten wspominany już zbiór przedstawiany był jako kompendium baśniowej klasyki, zatem włączenie doń tekstu Rylukowskiej (obok adaptacji Januszewskiej) stanowiło nobilitację i świadczyło o tym, że przynajmniej zdaniem Leszczyńskiego, który redagował antologię, *Dary wróżki* stanowiły adekwatny przekład (*sensu largo*) baśni Perraulta.

Na przeciwnym biegunie niż adaptacja Rylukowskiej plasuje się opracowanie Łukasza Jańczyka. Zostało ono przetłumaczone z tekstu angielskiego, o czym świadczy podany w metryce wydawniczej tytuł *Children's Stories by Perrault*. Anonimowe, kiczowate ilustracje, będące groteskową karykaturą konwencji disneyowskiej, w pełni odpowiadają jakości tekstu, który stanowi

[440] „Co do jej siostry, to wzbudziła taką nienawiść, że jej własna matka wygnała ją z domu; a nieszczęśnica, po długich wędrówkach, w których nie znalazła nikogo, kto zechciałby ją przygarnąć, poszła umrzeć w leśnych ostępach".

w dużej mierze suche streszczenie Perraultowskich wątków, w dodatku przełożone z rażącymi błędami. Dość powiedzieć, że w *Kopciuszku* wróżka przemienia jaszczurkę nie w lokaja, a w „piechura", a królewna w *Oślej Skórce* żąda od ojca „kryjówki dla cudownego osła" – Jańczyk niewątpliwie źle zrozumiał angielskie słowa *footman* i *hide*. Adaptacja ta, wydawana wielokrotnie w drugiej dekadzie XXI wieku pod różnymi tytułami, spełnia wszystkie kryteria taniego produktu księgarskiego, dystrybuowanego często w supermarketach oraz skierowanego do małych dzieci oraz dorosłych pośredników lektury o niskich wymaganiach.

7.3.4.2.4. „Odświeżenie przez ilustracje"

W przypadku adaptacji Jańczyka nie udało się ustalić, czy wydawnictwo P.H.W. Fenix uzyskało prawa do przekładu angielskiego tekstu razem z prawami do ilustracji. Domniemywać można, że tak właśnie postępowali tacy wydawcy jak Muza, która w 1998 roku opublikowała serię baśni (w większości błędnie przypisanych Perraultowi) z ilustracjami Emiliana Stankeva, albo Jedność, gdy parokrotnie wydawała *Kopciuszka* z ilustracjami Piera Cattanea. Nie ulega też wątpliwości, że taką właśnie strategię stosuje od 2010 roku wydawnictwo Olesiejuk, które regularnie publikuje adaptacje baśni Perraulta zwracające uwagę przede wszystkim oprawą graficzną. *Śpiąca królewna* i *Kopciuszek* z 2015 roku nie pozostawiają wątpliwości, kto z twórców zasługuje na największe uznanie: ani Charles'owi Perraultowi, ani włoskiej adaptatorce (jest nią Giada Francia), ani polskim adaptatorkom – Katarzynie Dmowskiej i Annie Matusik-Dyjak – nie poświęcono not biograficznych, a jedynie ilustratorce Francesce Rossi. Ona też wymieniona została na okładce, podobnie jak Éric Puybaret na okładce *Pięknych baśni Perraulta* z 2018 roku.

Do tej samej kategorii można zaliczyć omówionego wyżej *Kopciuszka* Beszczyńskiej i Innocentiego, a także – niezbyt wprawdzie liczne – adaptacje polskie, takie jak *Czerwony Kapturek* Marka Jagielskiego z ilustracjami Izabeli Dudzik.

Ostatnia z wymienionych tu publikacji, opublikowana przez „inkubator kreatywności" Brambla (zob. *Idea* b.d.), stanowi projekt artystyczny młodej graficzki. Z pozostałymi przykładami łączy ją wysunięcie na pierwszy plan ilustracji. Można podejrzewać, że w tym akurat przypadku rentowność przedsięwzięcia nie odgrywała istotnej roli. Inaczej jest przy pozostałych wydaniach, opublikowanych przez duże wydawnictwa, zajmujące ważną

pozycję w systemie literatury dla dzieci i podsystemie baśni. U ich źródeł wydaje się tkwić założenie, że w sytuacji, gdy baśniowe wątki są wprawdzie niezmiennie popularne, ale też powszechnie znane i dostępne w bardzo licznych realizacjach, odbiorcę należy przyciągnąć przede wszystkim atrakcyjnymi ilustracjami, które pozwolą natychmiast wyróżnić się na tle konkurencji. To szata graficzna gra pierwsze skrzypce; tekst to jedynie pretekst, a nazwisko Perraulta jest tym, co łączy nową, atrakcyjną wizualnie odsłonę baśni z prestiżową tradycją.

7.3.4.3. Baśnie Perraulta jako „lektura z opracowaniem"[441]

Przed 1989 roku „bryki" – streszczenia lektur i gotowe wypracowania na związane z nimi tematy – stanowiły margines produkcji wydawniczej. Ponieważ zapewniały łatwy i pewny zysk powstającym podczas transformacji ustrojowej wydawnictwom prywatnym, ich liczba i popularność gwałtownie wzrosły w latach dziewięćdziesiątych, co pedagodzy przyjmowali z niepokojem i wrogością (Bortnowski 1993; Chrząstowska 1993; Dynak 1993). Wkrótce jednak ewolucja technologii drukarskiej i praktyk wydawniczych spowodowała, że bryki zastąpione zostały przez tzw. lektury z opracowaniem (Lutomierski 2010, 238; Zeler 1998, 178), w których tekst książki opatrzony jest nie tylko szczegółowym streszczeniem, ale także komentarzami na marginesie oraz mniej lub bardziej obszernym suplementem objaśniającym kontekst historyczny utworu, konwencje gatunkowe, charakterystyki postaci oraz zagadnienia poruszane często podczas omawiania lektury w szkole.

Początkowo nurt wydawniczy „lektur z opracowaniem" obejmował głównie dłuższe utwory, przede wszystkim te omawiane w szkole średniej. Nie od razu więc trafiły do niego baśnie Perraulta, czytane w szkole podstawowej. W latach dziewięćdziesiątych były one wydawane bardzo często w seriach takich jak „Obowiązkowe Lektury Szkolne", „Lektura" czy „Lektura Szkolna", przy czym najczęściej publikowano w ten sposób adaptację Januszewskiej (wznawianą przez Editions Spotkania i Naszą Księgarnię) oraz jej przekład (wydawnictwo Siedmioróg). Jeszcze w 2010 i 2011 roku Siedmioróg w serii „Kanon Lektur" wydał adaptację Michałowskiej oraz *Kopciuszka* w adaptacji Januszewskiej. W tego typu edycjach baśniom nie towarzyszył jednak komentarz wspierający ich szkolną interpretację – przedrukowywano co najwyżej przedmowy biograficzne Januszewskiej. Hasło „lektura" zamieszczane

[441] Niniejszy podrozdział opracowano na podstawie: Kaczyńska 2023.

na okładce przywoływało kontekst szkolny, a tym samym wskazywało na bezpośrednią użyteczność książki i w ten sposób zachęcało do jej zakupu. Fakt, że przez długi czas w seriach tych dominowały przekład i adaptacja Januszewskiej, utrwalał status tych tekstów jako kanonicznych.

Pierwsze wydania baśni Perraultowskich w formie „lektur z opracowaniem" pojawiły się dopiero po 2010 roku. Jako przykłady tego nurtu omówione zostaną tutaj: *Kopciuszek i inne baśnie* w adaptacji Nożyńskiej-Demianiuk, z opracowaniem Doroty Nosowskiej (2012, wyd. Ibis), *Baśnie* w adaptacji Patrycji Jabłońskiej i anonimowych autorów, z opracowaniem Ewy Tondery i Marii Zagnińskiej (2017, wyd. Greg) oraz *Sinobrody* w tłumaczeniu Januszewskiej, z opracowaniem Nożyńskiej-Demianiuk (2018, wyd. Ibis).

W tekstach, perytekstach i kontekstach wszystkich trzech wydań jak w soczewce skupiają się paradoksy polskiej recepcji baśni Perraultowskich. Jedynie ostatnia z wymienionych edycji zawiera przekład *sensu stricto*, choć pozbawiony wierszowanego morału, a co gorsza – przedrukowany bez nazwiska tłumaczki i na okładce przypisany braciom Grimm (mimo że w suplemencie na końcu książki jako autor podany jest prawidłowo Perrault).

Z kolei wydany w 2017 roku tekst Jabłońskiej to – jak wykazano już wcześniej – adaptacja trzeciego stopnia, oparta na adaptacji Kozioł, która z kolei czerpała z adaptacji Januszewskiej. Wyjątkiem w tym zbiorze jest tylko *Sinobrody*, nieobecny w adaptacjach Januszewskiej i Kozioł, a w wydaniu z 2017 roku opracowany – jak czytamy w metryce wydawniczej – przez „zespół redakcyjny wydawnictwa Greg". Baśń ta zaprezentowana jest w perytekście niemal jako „materiał dodatkowy" czy „bonus": na okładce znaleźć można informację, że jest to „wydanie rozszerzone", właśnie ze względu na obecność *Sinobrodego*.

W adaptacji z 2012 roku Nożyńska-Demianiuk opierała się na bardziej różnorodnych źródłach. Jak już wykazano (zob. pkt 7.3.4.1.1), jej *Wróżki* wyraźnie czerpią z przekładu Januszewskiej, natomiast *Ośla Skórka* ze względu na motyw nauki zajęć gospodarskich przez królewnę oraz pochwałę pracy zbliża się do adaptacji tej samej autorki. Z kolei *Śpiąca królewna* i *Kopciuszek* mogły być oparte na jakichś tekstach włoskich: bohaterka pierwszej z tych baśni nosi imię Rosaspina (wskazujące zresztą raczej na adaptację Grimmowskiej *Dornröschen*), natomiast w drugiej wróżka do wyczarowania stangreta wykorzystuje nie szczura, jak u Perraulta, ani nawet nie kota, jak w wielu polskich adaptacjach, lecz kreta. Może to być błąd popełniony przez tłumaczkę znającą zarówno język włoski (w którym *topo* oznacza mysz albo szczura), jak i francuski (w którym *taupe* oznacza właśnie kreta). Nie

można także wykluczyć, że w hipotetycznym włoskim tekście źródłowym rzeczywiście była mowa o krecie (*talpa*), tak jak w pewnej anonimowej wersji, którą znaleźć można w internecie (*La favola di Cenerentola* b.d.)[442].

Opracowania dołączone do tekstów baśni z jednej strony podejmują zagadnienie definicji i historii gatunku baśni, z drugiej natomiast omawiają szczegółowo każdą z fabuł, przedstawiają charakterystykę bohaterów i eksplicytują przesłanie moralne. Definicje baśni we wszystkich wydaniach są dosyć podobne, odzwierciedlając, a jednocześnie kształtując obiegowe poglądy na temat tego gatunku: akcentują obecność fantastycznych postaci i przedmiotów, walkę dobra ze złem, szczęśliwe zakończenie oraz dydaktyzm.

Większe zróżnicowanie dostrzec można w sposobie zaprezentowania kontekstu historycznego. W edycji z 2012 roku jest on obecny w szczątkowej postaci, ograniczonej do dat życia Perraulta i publikacji *Histoires ou contes du temps passé*. Wydanie z 2017 roku, przeciwnie, zawiera szczegółową i na ogół poprawną biografię Perraulta, a nawet uwagę o kontrowersjach co do faktycznego autorstwa baśni (wprawdzie z błędną informacją o tym, że Perrault przyznał się do napisania wierszowanych morałów). Wśród źródeł baśni autorki opracowania wymieniają nie tylko ludowe bajki magiczne, ale także literaturę straganową, romanse rycerskie, nowele włoskie i tradycję orientalną, ponadto zwracają uwagę na to, że pierwotnie *contes de fées* były kierowane do dorosłych, a współczesne dzieci poznają je zazwyczaj pod postacią uproszczonych adaptacji. W żaden sposób nie dają jednak do zrozumienia, że tekst, któremu towarzyszy ich opracowanie, jest właśnie taką uproszczoną adaptacją (i to adaptacją trzeciego stopnia).

Komentarz do wydania z 2018 roku jest natomiast zlepkiem sądów i informacji, po części błędnych, a po części wewnętrznie sprzecznych, przy czym sprzeczność ta wydaje się pozostawać niezauważona przez samą autorkę opracowania, która w jednym zdaniu pisze, że baśń narodziła się dwa tysiące lat temu w Indiach, w następnym zaś twierdzi, że znano ją wszędzie na świecie od niepamiętnych czasów. Biografia Perraulta – nazwanego pierwszym zbieraczem, a nie autorem baśni – roi się od błędów: przypisuje mu się arystokratyczne pochodzenie, udaną karierę prawniczą i współzałożycielstwo Akademii Francuskiej.

---

[442] Na marginesie wspomnieć można, że kret występuje również w opartej na tekście włoskim adaptacji Rylukowskiej, przy czym tam błąd jest bardziej oczywisty, ponieważ zwierzę mieszka w dziurze w spiżarni. Poza tym szczegółem brak innych podobieństw, które łączyłyby adaptacje Rylukowskiej i Nożyńskiej-Demianiuk.

Sytuacja jest zatem bez mała paradoksalna: adaptacja trzeciego stopnia (Perrault/Jabłońska 2017), bardzo odległa od tekstu Perraulta, osadzona została w poprawnie i dosyć szczegółowo nakreślonym kontekście historycznym twórczości autora, natomiast dokładny przekład (Perrault/[Januszewska] 2018) – choć pozbawiony atrybucji i wierszowanego morału – opatrzono chaotycznym, a w dużej mierze po prostu błędnym komentarzem, pełnym ogólnikowych banałów o odwiecznej baśniowej tradycji i Perraulcie jako pierwszym folkloryście. Czytelnik otrzymuje albo kontekst bez tekstu, albo tekst bez kontekstu.

We wszystkich opracowaniach bardzo wyraźna jest skłonność do dydaktyzacji baśni poprzez wyłożenie (a czasem po prostu narzucenie) ich moralnego przesłania. Sama ta praktyka sprzeczna jest zresztą z wymienianymi przez autorki opracowań cechami baśniowego gatunku, wśród których figuruje prezentowanie prawd moralnych w sposób nienachalny, ale prosty i zrozumiały nawet dla dzieci. Gdyby jednak tezę tę potraktować poważnie, podważyłoby to *raison d'être* całego opracowania, trudno się zatem dziwić, że te rzekomo zrozumiałe prawdy zostają za każdym razem sformułowane otwarcie i często protekcjonalnie w komentarzu.

Niektóre baśnie, jak *Czerwony Kapturek*, *Wróżki* oraz *Paluszek*, bez trudu poddają się dydaktyzującej interpretacji. Nie każdy wątek daje się jednak łatwo określić jako ostrzeżenie przed nieznajomymi czy pochwała życzliwości albo zaradności. W wielu przypadkach – szczególnie w wydaniu z 2012 roku – „nauka moralna" to po prostu wyrażenie wprost konsolacyjnej funkcji szczęśliwego zakończenia (np. „zły los może się odmienić, a biedny zawsze może zostać bogatym" – Perrault/Nożyńska-Demianiuk 2012).

Dydaktyzowana interpretacja niektórych wątków czasami jest możliwa tylko dzięki odpowiedniemu przekształceniu tekstu baśni. Wartość ciężkiej pracy jako morał płynący z *Oślej Skórki* nie miałaby racji bytu w przypadku przekładu baśni Perraulta *sensu stricto*, w sposób naturalny jednak wypływa z adaptacji Januszewskiej, z której czerpały Nożyńska-Demianiuk i Jabłońska. Dydaktyzujące amplifikacje Januszewskiej dzięki opracowaniu utrwalają swój kanoniczny status.

Przykładem przekształcenia baśni w celu dopasowania jej do dydaktycznego komentarza jest *Sinobrody* w edycji z 2017 roku. Amplifikacji poddana tam została kulminacyjna scena, w której Sinobrody przygotowuje się do zabicia żony. Adaptatorzy dodają, że wezwana kobieta „szła jednak umyślnie bardzo powoli, by dać braciom jak najwięcej czasu" na dotarcie do zamku i uratowanie jej. Dzięki temu opracowanie może przypisać jej

spryt i zaradność, choć pojawia się w nim także bardziej tradycyjne pouczenie o niebezpieczeństwach, jakie płyną z ulegania ciekawości.

Edycja z 2018 roku idzie znacznie dalej w dydaktycznej egzegezie *Sinobrodego*. Sam tekst – tłumaczenie Januszewskiej – pozostaje niezmieniony, jeśli nie liczyć pominięcia morałów. Autorka opracowania dołożyła jednak wszelkich starań, aby wpasować baśń w dydaktyczny schemat „nagrodzonej cnoty", przede wszystkim przez obszerną charakterystykę rodzeństwa głównej bohaterki i przypisanie im takich cech, jak uczynność i bezinteresowność, dzięki którym zasługują na nagrodę (małżeństwo z miłości dla siostry Anny, patenty oficerskie dla braci). Żona natomiast staje się figurą egzemplifikującą ukarany występek ciekawości. Interpretacji tej towarzyszy konformistyczny morał o konieczności przestrzegania zakazów, sprowadzony zresztą do absurdu: po lekturze baśni o seryjnym mordercy młody czytelnik ma zrozumieć, że nie należy łamać tajemnicy korespondencji ani czytać cudzego pamiętnika.

Pouczenia moralne wyłożone w opracowaniach są zatem albo banalne, albo absurdalne, a przy tym niemal zawsze protekcjonalne. W ten sposób utrwalają stereotyp dydaktycznej baśni dla dzieci, zafałszowują obraz baśni Perraulta i sterują lekturą dziecięcych odbiorców.

Po raz kolejny ujawnia się rozdźwięk między prestiżem, jakim cieszy się Perrault i baśń Perraultowska, a rzeczywistym funkcjonowaniem baśniowych wątków. W przypadku „lektur z opracowaniem" można wręcz mówić o zastąpieniu baśni nawet nie ich adaptacją, ale zawartym w suplemencie streszczeniem (czasem niemal równie długim co sama baśń) i narzuconą odgórnie interpretacją. „Lektura z opracowaniem" chwali baśń za jej prostotę, dawność i subtelne nauki o życiu jedynie po to, by zaoferować jej jeszcze bardziej uproszczony i silnie dydaktyzowany substytut.

7.3.5. Schematy fabularne w adaptacjach baśni Perraulta

Podobnie jak przy omawianiu recepcji w pierwszej połowie XX wieku, duża liczba adaptacji znajdujących się równocześnie w obiegu skłania do próby zidentyfikowania motywów i tendencji dominujących w realizacjach wątków perraultowskich. Analiza porównawcza wybranych adaptacji[443] pozwoli

[443] Z analizy wyłączono przekłady *sensu stricto*, ponieważ z definicji nie odbiegają one pod względem fabuły od tekstu źródłowego.

stwierdzić, na ile wyłaniające się z nich schematy baśniowych wątków odbiegają od pierwowzoru Perraulta, a także od modeli dominujących sto lat wcześniej.

7.3.5.1. „Śpiąca królewna"

Przypisywane Perraultowi realizacje wątku „Śpiącej królewny" częstokroć stanowią amalgamat motywów perraultowskich, grimmowskich i disneyowskich. Adaptacje różnią się zatem m.in. liczbą zaproszonych wróżek, od dwunastu, jak u braci Grimm (Dorożalska, Jakubiuk, jedna z wersji Kwietniewskiej-Talarczyk, Nożyńska-Demianiuk, Stadtmüller), przez siedem, jak u Perraulta (większość adaptacji), aż po trzy, jak w filmie Disneya (Jaroszuk). U Jakubiuk, Nożyńskiej-Demianiuk, anonimowego adaptatora Liwony oraz Matusik-Dyjak w incipicie baśni pojawia się grimmowski motyw wodnego zwierzęcia (żaby lub raka), które przepowiada narodziny księżniczki.

Znakomita większość tekstów kończy się – podobnie jak baśń Grimmów, film Disneya i lwia część realizacji funkcjonujących w „folklorze pisemnym" co najmniej od początku XX wieku – weselem księcia i księżniczki. Zaledwie cztery z 31 porównanych adaptacji uwzględniają drugą część baśni, opowiadającą o poślubnych losach bohaterki i jej dzieci, przy czym w dwóch wersjach dochodzi do puryfikacji: w tekście Agaty Byry teściowa-ludożerczyni jest macochą królewicza, a nie jego matką, a po zdemaskowaniu zostaje wygnana zamiast zginąć w kadzi z gadami, natomiast w tekście Andrzejewskiej jej okrucieństwo i krwiożerczość wytłumaczone zostają ciążącą na niej klątwą, która w zakończeniu baśni zostaje z niej zdjęta. Jedynie wersje Zarawskiej i Gorenia zachowują pełen schemat fabularny obecny w tekście źródłowym – wszystkie pozostałe poddane zostały w ten czy inny sposób puryfikacji.

Bardzo trwały okazuje się również motyw pocałunku, którym książę budzi bohaterkę ze snu. Adaptacje zachowujące powściągliwość tekstu źródłowego, w którym królewna otwiera oczy, gdy tylko królewicz przy niej uklęknie, można policzyć na palcach jednej ręki. W jednym przypadku epizod ten opatrzony jest metafikcjonalnym komentarzem: „Powiadają, że książę nie mógł się oprzeć urodzie księżniczki i ucałował jej senne usteczka. Tak naprawdę jednak nie zdążył tego zrobić – ukląkł tylko przy łóżku, a ona w tym momencie otworzyła oczy i uśmiechnęła się promiennie, bo właśnie minęło sto lat" (Perrault/Zarawska 2015, 39).

Zarawska jest także jedyną adaptatorką, która wzorem Perraulta pozwala sobie na aluzję do rozkoszy poślubnej: „Weselił się cały dwór, a oni dwoje weselili się jeszcze bardziej – sami w ustronnej komnacie" (Perrault/Zarawska 2015, 40). Nieco częściej występują humorystyczne uwagi o przestarzałych strojach lub muzyce granej na przebudzonym po stu latach zamku – tego rodzaje komentarze pojawiają się w adaptacjach Januszewskiej, Kozioł, Jabłońskiej, Michałowskiej oraz w jednym z tekstów Kwietniewskiej-Talarczyk. Ślady ironicznego humoru Perraulta muszą jednak ustąpić przed chichotliwą atmosferą, jaką do baśni o śpiącej królewnie wprowadziła Januszewska. W czerpiących z niej sześciu innych adaptacjach (Kozioł, Jabłońskiej, Kwietniewskiej-Talarczyk, Sztuczyńskiej, Sobich i Kasdepkego) ostatnia z wróżek obdarowuje królewnę poczuciem humoru. Wpływ Januszewskiej na polską tradycję *Śpiącej królewny* okazuje się zatem porównywalny z wpływem pierwotnego tekstu Perraulta, a czasem nawet nad nim góruje.

7.3.5.2. „Czerwony Kapturek"

W przypadku współczesnych polskich realizacji *Czerwonego Kapturka* podpisanych nazwiskiem Perraulta uwagę zwracają dwie tendencje: preferowanie szczęśliwego zakończenia, przejętego z dominującej tradycji wyrastającej z baśni braci Grimm[444], oraz silna dydaktyzacja całej opowieści. Jedynie w czterech z 35 porównanych adaptacji pojawia się sugestia alternatywnego, tragicznego dla bohaterki zakończenia, natychmiast zresztą rozbrojona kontrpropozycją przewidującą ocalenie dziewczynki przez myśliwego, gajowego, ojca lub Kapitana Ruszta. Tego ostatniego do fabuły wprowadziła już Hanna Januszewska, a od niej przejęły m.in. Agnieszka Sobich i Agnieszka Gutry. Ta ostatnia, choć proponuje alternatywne zakończenia, nie uwzględnia wśród nich śmierci Czerwonego Kapturka:

> Co było dalej? Ano, jedni powiadają, że przybył kapitan Ruszt, rozpruł ostrą szabelką brzuch złego wilka i oswobodził babcię z wnuczką. Inni mówią, że był to dzielny myśliwy. […] Ale czy to ważne kto niebogi uratował? Dość na tym, że jak to w bajkach bywa, wszystko skończyło się szczęśliwie (Perrault/Gutry 2001, 24).

[444] Należy zaznaczyć, że dominujący typ zakończenia przypomina tekst Grimmowski jedynie w ogólnym schemacie. W żadnym z porównanych tu tekstów nie pojawia się obecny w tekście Grimmów epilog o spotkaniu roztropniejszej już bohaterki z innym wilkiem, a jedynie w dwóch (u Agaty Byry i w anonimowej adaptacji wydanej przez Liwonę) występuje motyw zaszycia w brzuchu ludojada kamieni.

Zderzenie pierwotnego tekstu Perraulta z wszechmocną konwencją baśni optymistycznej i bezpiecznej – zasygnalizowaną przez Gutry we frazie „jak to w bajkach bywa" – skutkuje pojawieniem się elementów metafikcjonalnych w wypowiedziach narratora, który przestaje tylko opowiadać historię, a zaczyna komentować wielorakość istniejących realizacji wątku. Pisząc „jedni mówią tak, a drudzy inaczej", Januszewska, Sobich, Gutry, a także Milena Kusztelska i Pamela Lange, wprowadzają „folklor pisemny" w obręb samego tekstu, ostatecznie jednak większość z nich przyznaje prymat jednej, szczęśliwej wersji zakończenia.

Najbardziej wyrafinowanym zabiegiem posługuje się Kusztelska, zapraszając na scenę wilka, który opowiadając baśń na dobranoc swoim szczeniętom, kończy ją pożarciem dziewczynki, co z wilczej perspektywy stanowi niewątpliwy happy end. Humorystyczne odwrócenie perspektywy nie trwa jednak długo, ponieważ narrator spieszy z zapewnieniem, że „tak naprawdę" wilk dostał czkawki ze strachu przed myśliwym i zwrócił wolność Czerwonemu Kapturkowi oraz babci.

Rozwiązanie przyjęte przez Kusztelską zdradza nie tylko przywiązanie do szczęśliwego zakończenia baśni, ale także strategię puryfikacji i redukcji wszystkiego, co mogłoby zostać uznane za przemoc. Przypadki adaptacji, w których wilk nie ginie, nie stanowią wprawdzie większości, ale też nie są wcale rzadkie: w ośmiu z porównanych tekstów (adaptacje Jagielskiego, Jaroszuk, Krzyżaniak, Kusztelskiej, Matusik, Mikołajewskiego, Sztuczyńskiej i Zarawskiej) wilk zostaje doprowadzony do wymiotów albo troskliwie zszyty po rozpruciu i uwolnieniu jego ofiar, a następnie ucieka w dalekie strony, trafia do zagrody leśniczego albo nawet zostaje wegetarianinem.

Bardziej radykalnym złagodzeniem przemocy i grozy jest ocalenie Kapturka jeszcze przed pożarciem: zanim wilk rzuci się na dziewczynkę, udaje jej się uciec i szybko znaleźć pomoc. Motyw ten pojawia się jednak rzadko – tylko u Jakubiuk, Słaboszewskiej i Wrzosek, Sójki oraz Zarawskiej. Zwięzłość tekstu oraz grube kartonowe strony wydań Jakubiuk i Sójki wskazują na to, że adaptacje te kierowane były do bardzo małych dzieci, co może tłumaczyć redukcję potencjalnych elementów grozy.

Zjawiskiem znacznie częstszym jest natomiast wspomniana już dydaktyzacja, zazwyczaj uwydatniająca bardzo prosty morał o tym, że nie należy rozmawiać z nieznajomymi (nie trzeba dodawać, że nie był to bynajmniej morał pierwotnej baśni Perraulta, która wskazywała na niebezpieczeństwo grożące ze strony osób znajomych – salonowych bywalców). Wyartykułowaniu tego przesłania służy wiele zabiegów. W kilku adaptacjach (Januszewskiej,

Gutry, Jabłońskiej, Kozioł, Sobich i Sokoła) już incipit sygnalizuje zgubną cechę charakteru bohaterki, która jest roztrzepana, lubi zwlekać albo zbaczać z drogi oraz gawędzić z napotkanymi ludźmi. W niemal wszystkich tekstach (31 na 35) matka udziela jej przestrogi przed schodzeniem ze ścieżki, rozmową z nieznajomymi albo wprost przed wilkiem. Element ten nie występuje tylko w bardzo skrótowym tekście Matusik oraz w trzech adaptacjach Michałowskiej, w których pojawia się jedynie ogólnikowe polecenie czy życzenie „Uważaj na siebie".

Przestroga – nieobecna u Perraulta, a nadzwyczaj częsta w adaptacjach – chroni matkę przed potencjalnym oskarżeniem o niedopełnienie obowiązków wychowawczych. Dodatkowo anonimowy adaptator Liwony, Jagielski, Kozioł, Mikołajewski i Sobich zaznaczają, że Czerwony Kapturek poszedł do babci samotnie tylko dlatego, że matka była bardzo zajęta albo wręcz miała kontuzjowaną nogę. Tym samym wina za znalezienie się w opałach spada wyłącznie na dziewczynkę, ta zaś, lekceważąc przestrogę, wykazuje się brakiem rozwagi i nieposłuszeństwem, za które spotyka ją zasłużona nauczka.

W niemal połowie porównywanych tekstów morał zostaje jasno wyłożony w samym zakończeniu baśni. Tylko w jednym przypadku robi to dobitnie sam narrator: „A morał naszej bajki / streścimy w słowach kilku: POSŁUCHAJ PRZESTRÓG MAMY – / PAMIĘTAJ O ZŁYM WILKU!" (Perrault/Usenko, Wawiłow 1997, b.n.s.). Najczęściej to sama bohaterka, nauczona doświadczeniem, oświadcza, że należy słuchać starszych, nie zbaczać z drogi i nie rozmawiać z nieznajomymi (adaptacje Dorożalskiej, Gorenia, Jabłońskiej, Jakubiuk, Kołodziej, Kozioł, Krzyżaniak, Mikołajewskiego, Nożyńskiej-Demianiuk i Rodziewicz-Doktór). Rzadziej pouczenie włożone zostaje w usta drwala lub gajowego, który oprócz roli wybawiciela pełni tym samym także funkcję mentora (u Zarawskiej i w jednej z adaptacji Michałowskiej), albo też narrator informuje, że bohaterka zmieniła swoje zachowanie, mimo że nie musi już obawiać się wilka (adaptacje Sokoła i Urban-Podolan). Ostatnie z wymienionych rozwiązań jasno wskazuje, że chodzenie „prostymi ścieżkami" stanowi według adaptatorów wartość samą w sobie, a nie jedynie ochronę przed niebezpieczeństwem.

Czasami dodatkowo pojawiają się pomniejsze, pomocnicze morały, wtrącone w różnych miejscach w tekście: Mikołajewski napomina, że należy odwiedzać dziadków i nie zbliżać się do wilków, natomiast Zarawska podkreśla, że nie wszystkich dorosłych trzeba słuchać, a seniorzy nie powinni wpuszczać nieznajomych do domu. Choć wskazówki Zarawskiej mają w sobie delikatną przewrotność i bardzo subtelnie kwestionują tradycyjną

relację władzy między dorosłymi a dziećmi, zarówno ta adaptacja, jak i znakomita większość pozostałych wpisują się bardzo ściśle w konwencję skrajnie dydaktycznej baśni dla dzieci, pozbawionej sugestii krytyki społecznej obecnej w tekście Perraulta, a także dwuznaczności zrozumiałych jedynie dla dorosłego czytelnika. W żadnej z porównanych adaptacji Czerwony Kapturek nie rozbiera się i nie kładzie do łóżka obok wilka. Redukcja erotyzmu i położenie akcentu na cnotę posłuszeństwa obniżają wiek odbiorcy wątku, ograniczając wymowę baśni do ostrzeżenia przed obcymi.

7.3.5.3. „Sinobrody"

Adaptacje najmniej popularnej z Perraultowskich baśni wykazują dosyć niewielkie rozbieżności i przeważnie realizują jednolity schemat fabularny. Można jednak dostrzec w nich przykłady zabiegów adaptacyjnych – w ponad połowie przeanalizowanych tekstów nie pojawiają się takie elementy kulturowe jak dragon i muszkieter czy też wzmianka o zakupie patentów oficerskich dzięki pieniądzom odziedziczonym po Sinobrodym.

Nieco rzadsze są przypadki puryfikacji, którym poddany zostaje obraz zakazanej komnaty. O ile w adaptacji Zawadzkiej zmiana jest jeszcze dosyć łagodna (na podłodze nie ma krwi, ale na ścianach wiszą ciała uduszonych żon Sinobrodego), o tyle Byra i Kusztelska decydują się na znacznie bardziej radykalne oczyszczenie baśni z elementów grozy i zastępują szczątki kobiet ich portretami i pozostałymi po nich pamiątkami. Taki obraz zakazanej komnaty sprawia raczej melancholijne niż makabryczne wrażenie, znacząco osłabia napięcie panujące w baśni i nie zapowiada morderczych zamiarów tytułowego bohatera. Kusztelska posunęła się zresztą jeszcze dalej w puryfikacji wątku, ponieważ Sinobrody – raczej boleśnie rozczarowany niesłownością żony niż opanowany żądzą mordu – nie ginie z rąk szwagrów, lecz ucieka przed tłumem podejrzliwych chłopów uzbrojonych w widły i znika bez śladu. W większości adaptacji zakazana komnata ukazuje się jednak czytelnikowi w pełnej krwawej krasie, i to nie tylko w tekście, ale też na towarzyszących mu ilustracjach, tak jakby twórcy, skoro już zdecydowali się na zaprezentowanie tej sceny, gotowi byli zrobić to bez przemilczeń i bez oszczędzania domniemanej wrażliwości młodych czytelników (zob. Kaczyńska 2018).

W adaptacjach brakuje naturalnie wierszowanych morałów, co redukuje zarówno demonstracyjny dydaktyzm baśni, jak i potencjał jej ironicznego odczytania. W niektórych wersjach przesłanie z pierwszego morału

o zgubnych skutkach ciekawości – sformułowane już nie jako refleksja, ale wyraźna instrukcja, jak należy postępować – zostaje przeniesione w tekst samej baśni, a nawet w obszar diegezy: podczas gdy Zawadzka włącza je po prostu w narrację, Kusztelska wprowadza postać mądrej sowy, która poucza inne ptaki oraz czytelnika, że wścibstwo to „pierwszy stopień do piekła, jak mówi porzekadło" (Perrault/Kusztelska 2009, 191), a pieniądze nie dają szczęścia, jeśli trzeba dzielić je ze złym człowiekiem. Ten sam niuans zostaje subtelniej wyrażony w adaptacji Lange, która podkreśla, że bohaterka wyszła za Sinobrodego ze względu na jego bogactwo; interesowność zostaje jednoznacznie ukazana jako postawa niewłaściwa, która ma dla kobiety groźne konsekwencje. Obydwa pouczenia moralne – krytykujące ciekawość i chciwość – jeszcze bardziej otwarcie wykładane są w wydaniach typu „lektura z opracowaniem" (zob. pkt 3.4.3).

Chociaż około połowy adaptacji nie wykazuje ani objawów puryfikacji, ani dydaktyzacji, wydaje się, że w porównaniu z pierwszą połową XX wieku presja stereotypu pouczającej i oczyszczonej z grozy baśni dla dzieci znacznie się zwiększyła, skutkując nie tylko niezmiennie niską popularnością tego wątku, ale także jego bardziej lub mniej subtelnymi przekształceniami.

7.3.5.4. „Kot w butach"

Pod względem fabularnym adaptacje „Kota w butach" są dosyć jednolite; alternatywny model tego wątku, jaki funkcjonował w pierwszej połowie XX wieku, od tego czasu zanikł, przynajmniej w podsystemie baśni przypisywanych Perraultowi. Dostrzec można jedynie bardzo ograniczone oddziaływanie udramatyzowanej baśni Brzechwy w adaptacjach Kozioł i Jabłońskiej (zob. pkt 3.4.2.1).

Różnice między tekstem Perraulta a adaptacjami dają się dostrzec zwykle na poziomie szczegółów. Podobnie jak w przypadku innych baśni, niewiele jest tekstów, które zachowywałyby żartobliwy komentarz społeczny Perraulta: tylko Michałowska włącza do swojej adaptacji ironiczną uwagę o wysokich gażach urzędników, które pochłonęłyby cały spadek po młynarzu, gdyby wezwano ich do jego podziału. Bardzo często występuje natomiast puryfikacja. Nieliczne są adaptacje, w których król proponuje młynarczykowi małżeństwo z księżniczką pod wpływem alkoholu – motyw upojenia, który stawia pod znakiem zapytania rozsądek władcy, pojawia się tylko u Januszewskiej, Sztuczyńskiej, Zarawskiej, Kusztelskiej i w jednym z tekstów Michałowskiej.

W wielu przypadkach puryfikacji ulega także postać młynarczyka. Tylko w siedmiu z 38 porównanych adaptacji myśli on o zjedzeniu kota i zrobieniu mufki z jego skóry (przy czym u Kusztelskiej miałoby to nastąpić dopiero po naturalnej śmierci zwierzęcia). Co więcej, chociaż w źródłowym tekście Perraulta bohater dosyć szybko dopasowuje się do roli fałszywego markiza, adaptacje znacznie częściej przedstawiają go jako młodzieńca nieświadomego planów kota, onieśmielonego i oszołomionego biegiem wydarzeń oraz urodą księżniczki, często niezdolnego wymówić choć słowo. W ten sposób jego wizerunek oczyszcza się z potencjalnych cech tricksterskich, które w całości przypisane zostają kotu. Młynarczyk staje się niewinnym beneficjentem oszustwa, czasami jeszcze dodatkowo rozgrzeszonym przez swoje późniejsze sprawiedliwe rządy (o tym, że był dobrym panem, zapewniają adaptacje Januszewskiej, Kozioł, Jabłońskiej, Sztuczyńskiej, Chamów, Kołodziej, Gutry, Śnieżkowskiej-Bielak i Sobich).

Stosunkowo niewiele jest natomiast tekstów, które całkowicie dopasowywałyby treść baśni do wymogów etyki uczciwości: tylko u Stadtmüller, Lange i Kwietniewskiej-Talarczyk młynarczyk wyznaje prawdę o swojej tożsamości, a jedynie u tej ostatniej kot musi obiecać, że nie będzie więcej knuł i intrygował. Tricksterska postawa kota zazwyczaj spotyka się z afirmacją, chociaż jego wizerunek w porównaniu z tekstem Perraulta również ulega złagodzeniu. Zaledwie trzy adaptacje (dwa teksty Michałowskiej oraz tekst Rylukowskiej) odtwarzają pełen opis schwytania i zabicia zająca przez kota; w większości tekstów epizod ten ulega redukcji lub złagodzeniu i mowa jest jedynie o złapaniu ofiary, a nawet tylko ogólnikowo o „polowaniu". Puryfikacji ulegają także groźby, które kot kieruje do chłopów po to, by przedstawiali się królowi jako poddani „markiza Karabasa"[445]. Tylko u Sujczyńskiej i Rylukowskiej zachowany jest motyw posiekania na pasztet lub kotlety; w pozostałych adaptacjach pojawia się w tym miejscu albo stwierdzenie w rodzaju „będzie z wami źle" (Urban-Podolan, Kołodziej,

[445] Na marginesie warto zaznaczyć różnorodność form, jakie przybiera fałszywe imię młynarczyka w polskich adaptacjach. Choć wiele z nich zapożycza od Januszewskiej „Szarabana", spotkać można również liczne przekształcenia źródłowego „Carabasa" (Karabas, Karabasz, Karabiz), „wielmożnego pana Darabana" (Kozioł, Wygonik), „jaśnie wielmożnego pana Sobiepana" (anonimowy adaptator Liwony), „markiza de Panpana" (Michałowska), „Jego Zamożność Pana Dukackiego" (Sokół), „jaśnie wielmożnego księcia Jana Pomponiana" (jedna z adaptacji Kwietniewskiej-Talarczyk), „markiza Jana Mariana Marcypana" (Kusztelska), „Jana Wspaniałego" (Drabik) lub po prostu „księcia Jana" (Stadtmüller). Uwagę zwraca upodobanie do Jana jako prototypowego imienia męskiego w baśniach.

Zawadzka, Dorożalska, Goreń, Lange, Gabryszewska-Konieczny, jedna z adaptacji Michałowskiej), albo powołanie się na rzeczywistego pana chłopów – budzącego postrach ludożercę (Januszewska, Kozioł, Jabłońska, Sokół, Sztuczyńska, Zarawska, Chamów, Gutry, Kasdepke, Sobich, anonimowy adaptator Liwony), albo wręcz pełna współczucia obietnica kota, że jeśli chłopi go posłuchają, czeka ich poprawa losu (Kozioł, Jabłońska, Kwietniewska-Talarczyk, Kusztelska). W ten sposób oszustwa zyskują oczywistą moralną sankcję i bohater wpisany zostaje jednoznacznie w etyczny wzorzec dążenia do dobra i harmonii.

Kilka adaptacji idzie jeszcze dalej w dopasowaniu fabuły do stereotypu baśni o „cnocie nagrodzonej i występku ukaranym", nie tylko podkreślając dobroć, sprawiedliwość i życzliwość młynarczyka, ale także amplifikując charakterystykę braci. Przedstawieni na początku baśni jako chciwi i obojętni na los brata, w epilogu zmagają się z monotonią życia (adaptacja Zarawskiej) albo z zemstą losu: u Kwietniewskiej-Talarczyk sprawiedliwość wymierza im sama przyroda, zsyłając plagę myszy, którą udaje się zażegnać dopiero z pomocą kota i młynarczyka. Tego rodzaju próby dydaktyzacji baśni zdarzają się jednak rzadko, a równolegle do nich pojawiają się wyrażone wprost morały chwalące pomysłowość i determinację w dążeniu do celu (Benermann-Ohde, Kusztelska). Mimo nieco przytępionych pazurów kot w butach na ogół pozostaje w polskiej recepcji tricksterem, którego działania wykraczają poza tradycyjne normy etyki uczciwości.

7.3.5.5. „Wróżki"

Wątek ten, sto lat wcześniej niemal nieobecny w polskiej recepcji, obecnie jest wydawany stosunkowo często pod nazwiskiem Perraulta, choć wyraźnie ustępuje pod tym względem „wielkiej piątce" złożonej z „Kopciuszka", „Kota w butach", „Czerwonego Kapturka", „Śpiącej królewny" i „Paluszka". Ze względu na bardzo prostą fabułę opartą na asymetrii postaw dwóch sióstr, która łatwo daje się podporządkować interpretacji dydaktycznej, podejrzewać można, że baśń ta jest chętnie wykorzystywana w kontekstach edukacyjnych, co potwierdzają istniejące propozycje planów metodycznych (np. Kluś 2016).

Interpretacja dydaktyczna jest w istocie tak oczywista, że niemal nigdy nie zostaje wyrażona w formie otwartego pouczenia w tekście adaptacji (aczkolwiek dzieje się tak w komentarzach do baśni w wydaniach typu „lektura z opracowaniem" – zob. pkt 3.4.3). Wyjątkiem może być amplifikacja

dydaktycznego przesłania przez opis uczynności bohaterki wobec starców i dzieci (Januszewska, Kozioł, Jabłońska, Sobich). Czasami dochodzi także do dewaloryzacji dóbr materialnych – narrator podkreśla wówczas, że książę ożenił się z bohaterką ze względu na jej życzliwość i uprzejmość, a nie klejnoty sypiące się z ust. Taki zabieg występuje jednak bardzo rzadko (tylko u Lange i Kusztelskiej); więcej jest adaptacji, które – przeciwnie – zwracają uwagę na niewyczerpany posag dziewczyny, wobec którego królewicz nie pozostał obojętny (teksty Rylukowskiej, Zarawskiej, Chamów i Kołodziej).

Zjawiskiem częstszym jest natomiast puryfikacja. Około połowy adaptacji (Januszewska, Kozioł, Sobich, Jabłońska, Kołodziej, Sztuczyńska, Kwietniewska-Talarczyk) wprowadza na scenę rodzoną złą córkę wdowy oraz dobrą pasierbicę (zamiast dwóch córek, jak w tekście źródłowym Perraulta). Nieszczęścia, jakie spotykają bohaterkę, zyskują stereotypowe baśniowe uzasadnienie, wedle którego naturalne jest, że macocha nienawidzi przybranej córki. Dzięki temu motyw idealnej matki i matczynej miłości może pozostać niezakwestionowany.

Drugim elementem baśni, który często podlega puryfikacji, jest los złej siostry, przedstawiony w zakończeniu. Podczas gdy Perrault skazuje negatywną bohaterkę na skrajny ostracyzm i samotną śmierć w leśnych ostępach, adaptacje łagodzą ten wyrok i mówią o długim błąkaniu się albo dożywotniej samotności (Rylukowska, Byra, Jańczyk, Kołodziej, Lange), życiu spędzonym na kłótniach z matką (Kusztelska) albo emigracji i udawaniu niemowy za granicą (Zarawska). Prawie połowa porównanych tekstów (adaptacje Januszewskiej, Kozioł, Jabłońskiej, Sobich, Kwietniewskiej-Talarczyk, Sztuczyńskiej i jedna z wersji Nożyńskiej-Demianiuk) w ogóle nie wspomina o losie złej córki. Euforycznego zakończenia o nagrodzonej cnocie nie zakłóca więc żadna ponura nuta ukaranego występku. Osłabia to dydaktyczną symetrię wątku, dopasowując jednocześnie fabułę do stereotypu pogodnej i optymistycznej baśni dla dzieci.

7.3.5.6. „Kopciuszek"

Kopciuszek niezmiennie pozostaje najchętniej wznawianą baśnią Perraultowską (i perraultowską). Najważniejszą różnicą w schemacie fabularnym, jaka zaszła w tym wątku w ciągu stu lat, był zanik zapożyczeń z tekstów rodzimych (Wójcickiego czy Glińskiego). Polonizacja wątku, tak częsta na początku XX wieku (zob. rozdział 5), nie tylko nie przeniknęła do adaptacji przypisywanych Perraultowi, ale – jak się wydaje – w ogóle przestała funkcjonować

w polskim systemie baśni dla dzieci, zastąpiona reminiscencjami baśni Perraulta, Grimmów i Disneya. Przypuszczać można, że to właśnie disneyowski film doprowadził do utrwalenia w powszechnej świadomości i w adaptacyjnej tradycji takich Perraultowskich motywów jak szklany pantofelek, karoca wyczarowana z dyni czy pomocna wróżka, która definitywnie zwyciężyła nad motywem drzewa, obecnym m.in. w baśni Grimmów i w baśniach polskich. Jedyna adaptacja sygnowana nazwiskiem Perraulta, w której pojawia się ten ostatni motyw, to tłumaczony z włoskiego tekst Dmowskiej. Bohaterce pomaga tam wróżka mieszkająca w drzewku migdałowym, co może stanowić odległe echo baśni Basilego *La Gatta Cenerentola*.

Dosyć często występują za to takie zapożyczenia z baśni Grimmowskiej, jak motyw oddzielania maku od popiołu, opis balu zredukowany do tańca z królewiczem (bez interakcji z siostrami, którą opisuje Perrault) oraz zastąpienie urzędnika przeprowadzającego przymiarkę pantofelka samym księciem. Okaleczenie stóp przez złe siostry pojawia się tylko w adaptacji Chamów, ale zostaje wspomniane jako szydercza sugestia także przez Kusztelską i Drabika.

W przytłaczającej większości adaptacji czytelnik ma natomiast do czynienia z czymś, czego nie sposób wytłumaczyć wpływem któregokolwiek z kanonicznych tekstów literackich. Chodzi mianowicie o skrajną bierność i bezwolność bohaterki. Do większości tekstów nie przeniknęły żadne przykłady sprawczości, inicjatywy czy inteligencji Kopciuszka, jakie znaleźć można u Perraulta czy braci Grimm. Tylko w jednej czwartej adaptacji Kopciuszek włącza się aktywnie w przygotowania do balu, proponując wróżce, by wyczarowała woźnicę ze szczura, kreta, kota lub myszy (Januszewska, Jabłońska, Nożyńska-Demianiuk, dwie wersje Michałowskiej, Pająk, Frączek, Byra, Kusztelska, Chamów i Zawadzka); jedynie w czterech przypadkach nierozpoznana dziewczyna rozmawia z siostrami podczas balu (Sujczyńska, Zarawska, Kusztelska i Kołodziej); w trzech z udaną naiwnością prosi je po balu o pożyczenie sukni, bo też chciałaby zobaczyć nieznaną nikomu księżniczkę (Kołodziej, Kusztelska, jedna z wersji Michałowskiej). Nieliczne są teksty, w których adaptatorki wprowadzają jakieś inne sposoby na ukazanie Kopciuszka jako kogoś więcej niż tylko pokorna ofiara losu. W zaledwie czterech z 40 porównanych adaptacji dziewczyna przeżywa chwilę wewnętrznego buntu przed wyjazdem sióstr na bal (Januszewska, Kozioł, Jabłońska i Kołodziej); w siedmiu rozmawia z księciem podczas balu (Kozioł, Jabłońska, Nożyńska-Demianiuk, Pająk, Zawadzka, jedna z adaptacji Kwietniewskiej-Talarczyk i jedna Gabryszewskiej-Konieczny). Kulminacja bierności bohaterki przypada na scenę przymiarki pantofelka,

w której Kopciuszek najczęściej zostaje wywołany z kuchni dopiero po naleganiach księcia lub jego wysłanników. Wprawdzie w czternastu adaptacjach dziewczyna z własnej inicjatywy prosi, by jej również pozwolono przymierzyć pantofelek, ale nawet wtedy w siedmiu przypadkach robi to „nieśmiało" (Januszewska, Gutry, Sztuczyńska, Śnieżkowska-Bielak, Andrzejewska, jedna z adaptacji Michałowskiej i jedna Nożyńskiej-Demianiuk), tylko raz zaś „odważnie" (Kusztelska) i raz „ze śmiechem", jak w tekście źródłowym Perraulta (Zarawska). Trudno tłumaczyć dominację tego wizerunku bohaterki inaczej niż przemożną presją stereotypu Kopciuszka jako milczącej i bezwolnej ofiary, który może być zdegenerowaną pozostałością powszechnej w pierwszej połowie XX wieku sentymentalizacji wątku (zob. rozdział 4).

Zabiegiem puryfikacyjnym spotykanym już sto lat wcześniej i wciąż popularnym jest wybielanie i usprawiedliwianie ojca poprzez amplifikację kierujących nim motywacji. Wiele adaptacji uzasadnia jego powtórny ożenek troską o córkę (Byra, Gutry, Rylukowska, Jaroszuk, Andrzejewska, Nożyńska-Demianiuk, Zarawska, Dmowska, Lange, Kwietniewska-Talarczyk), intrygami natrętnych sąsiadek (Januszewska, Gutry, Sztuczyńska, Sobich, Kozioł, Jabłońska, Kusztelska) albo namową samego Kopciuszka (Kozioł, Jabłońska). Późniejszy brak reakcji na niedolę córki również otrzymuje uzasadnienie: ojciec jest chory (Kuroczycka), nie żyje (Byra, Sujczyńska, Jakubiuk, Liwona, Krzyżaniak, jedna z adaptacji Michałowskiej i jedna Gabryszewskiej-Konieczny), wyjechał (Nożyńska-Demianiuk, Pająk, Zarawska, Andrzejewska, jedna z adaptacji Gabryszewskiej-Konieczny i jedna Dmowskiej) albo jest zbyt słaby i zahukany, by bronić Kopciuszka przed macochą (Januszewska, Gutry, Kusztelska, Śnieżkowska-Bielak, Kołodziej, Kasdepke, Nożyńska-Demianiuk, Stadtmüller, jedna z adaptacji Dmowskiej). W kilku przypadkach odznacza się nawet tak wrażliwą psychiką, że sama córka nie chce narażać go na wyrzuty sumienia, skarżąc się na swój los (Kozioł, Jabłońska, Kusztelska, Chamów). Tego rodzaju zabiegi pozwalają uniewinnić ojca, ocalić topos rodzicielskiej miłości i ujednoznacznić obecny w baśni podział na postaci dobre i złe.

Dydaktyzacja nie jest czymś powszechnym w adaptacjach *Kopciuszka* sygnowanych nazwiskiem Perraulta, ale zdarza się częściej niż w przypadku *Wróżek*. Poprzez pominięcie morałów oraz takich szczegółów, jak rozmowa z siostrami podczas balu i częstowanie ich pomarańczami, adaptacje odcinają baśń od pierwotnego kontekstu dworsko-salonowego i nie mogą już być interpretowane jako komentarz na temat dróg do osiągnięcia sukcesu towarzyskiego. W nielicznych przypadkach z baśnią powiązany zostaje dość

paradoksalny morał o tym, że „nie szata zdobi człowieka" (Zarawska, Drabik). Częstsze są teksty podporządkowujące baśniowy wątek logice „cnoty nagrodzonej", podkreśla się w nich, że wróżka pomogła Kopciuszkowi ze względu na jego dobroć, cierpliwość lub pracowitość (Januszewska, Rylukowska, anonimowy adaptator Liwony). Tego rodzaju morał, poszerzony jeszcze o myśl, że bycie dobrym jest już samo w sobie nagrodą, w zwielokrotnionej postaci pojawia się w adaptacji Kusztelskiej, gdzie wypowiedziany zostaje po pierwsze przez narratora, po drugie przez nadwornego błazna, a po trzecie – przez samego pana Perraulta, który zstępuje w obszar diegezy i niczym ludowy bajarz je i pije na weselu Kopciuszka (zob. Kaczyńska 2019b). Obok *Czerwonego Kapturka*, *Kopciuszek* jest prawdopodobnie najczęściej dydaktyzowaną baśnią Perraultowską.

7.3.5.7. „Knyps z czubkiem"

Podobnie jak „Wróżki", w pierwszej połowie XX wieku wątek ten był praktycznie nieznany w Polsce, a recepcję zawdzięcza adaptacji Januszewskiej. Jej wpływ widoczny jest przede wszystkim w tym, w jak wielu adaptacjach bohater nosi imię Knyps. W mniejszości są adaptatorki, które proponują inne rozwiązania, jak Fiks z Czubkiem (Sztuczyńska), Hipek z czubkiem (Stadtmüller) albo Kosmyczek czy Henio Kosmyczek (Nożyńska-Demianiuk); Chamów zapożycza „Franta" z przekładu Januszewskiej.

Wątek ten nadal pozostaje stosunkowo mało popularny, wyprzedzając jedynie kontrowersyjnego ze względu na obecność grozy „Sinobrodego". Może to wynikać częściowo z bardzo mocnego zakorzenienia tej baśni w pierwotnym kontekście kultury salonowej z jej kultem *esprit* i sztuki konwersacji, której bohaterowie oddają się w tekście źródłowym. Dialogi i obecna w nich retoryczna ekwilibrystyka z reguły ulegają w adaptacjach redukcji, a inteligencja, którą nagle obdarzona zostaje księżniczka, nie zawsze objawia się błyskotliwością: u Kozioł i Sztuczyńskiej zbliża się ona do książkowej wiedzy, znajomości trudnych nazw i pojęć oraz zrozumienia zjawisk przyrodniczych.

Redukcji ulega również dwuznaczność zakończenia baśni. Perrault mówi o metamorfozie szpetnego bohatera w przystojnego młodzieńca, ale dodaje, że zdaniem niektórych zmianie uległo jedynie postrzeganie go przez księżniczkę. Ten metafikcjonalny komentarz zachowany został tylko w jednej z czternastu porównanych adaptacji (Lange), pozostałe natomiast decydują się albo tylko na rzeczywistą, fizyczną transformację (Byra, Rylukowska,

Jańczyk, Kwietniewska-Talarczyk i dwie wersje Nożyńskiej-Demianiuk), albo tylko na opisaną jednoznacznie zmianę percepcji zakochanej bohaterki (Januszewska, Kozioł, Jabłońska, Chamów, Stadtmüller, Sztuczyńska, Sobich). Fakt, że obydwie opcje pojawiają się niemal równie często, wydaje się sugerować, że to właśnie dwuznaczność zakończenia, a nie jego racjonalizacja, jest zdaniem adaptatorek niepożądana w baśni dla dzieci; należy tu jednak dodać, że popularność drugiej opcji wynika w dużej mierze z wpływu adaptacji Januszewskiej, która posłużyła za źródło do tekstów Kozioł, Jabłońskiej, Sobich i Sztuczyńskiej (zob. pkt 7.3.4.2.1). Reminiscencje adaptacji Januszewskiej dostrzec można także w przesunięciu sensu wierszowanego morału oryginału w obszar diegezy: u Januszewskiej, Kozioł, Jabłońskiej, Stadtmüller, Sztuczyńskiej i Sobich to wróżka tłumaczy pozorną przemianę księcia mocą miłości, w prosty i bezpośredni sposób formułując pouczenie moralne.

Innego rodzaju przekształcenie zachodzi w związku z postacią młodszej siostry bohaterki, która rodzi się brzydka, ale inteligentna. U Perraulta cieszy się ona powodzeniem, dopóki góruje intelektualnie nad siostrą, kiedy jednak ta oprócz urody zyskuje jeszcze błyskotliwość, brzydką królewnę spotyka rozczarowanie – od tej pory nikt na nią nawet nie spojrzy. Na tym jej historia dobiega końca, Perrault bowiem więcej o niej nie wspomina. W adaptacjach dostrzec można wyraźne dążenie do tego, by wpasować jej postać w logikę baśniowej sprawiedliwości. Rozżalenie wzgardzonej księżniczki nie pojawia się zatem ani razu; w wielu przypadkach o jej losie nie wiadomo w ogóle nic. Natomiast w pięciu tekstach (Januszewskiej, Kozioł, Jabłońskiej, Sobich i Kwietniewskiej-Talarczyk) następuje całkowite podporządkowanie tej postaci stereotypowemu baśniowemu schematowi: brzydka królewna wychodzi szczęśliwie za mąż dzięki swojej inteligencji. To rozwiązanie nie tylko pozwala dopasować baśń do zasad etyki zasługi i baśniowej sprawiedliwości (i pod tym względem stanowi swego rodzaju puryfikację), ale także wprowadza odcień dydaktyzmu, wskazując jednoznacznie na prymat inteligencji nad urodą. Tym samym subtelnej modyfikacji ulega przesłanie baśni – podczas gdy wierszowane morały Perraulta mówiły przede wszystkim o irracjonalności miłości, która nie jest skutkiem żadnych obiektywnie istniejących zalet drugiej osoby i wpływa na postrzeganie zarówno jej urody, jak i poziomu intelektualnego, polskie adaptacje przeznaczone dla dzieci dewaloryzują urodę i kładą większy nacisk na moc metaforycznej transformacji, jaką dysponuje miłość.

7.3.5.8. „Paluszek"

Pozycja *Paluszka*[446] pozostała podobna jak sto lat wcześniej. Nadal należy on do szerzej znanych baśni, chociaż ustępuje najbardziej popularnym *Kopciuszkowi* i *Kotu w butach*. Większym zmianom nie uległ również kształt wątku – tendencja do puryfikacji została podtrzymana, a nawet uległa lekkiemu pogłębieniu.

Próżno szukać w incipitach współczesnych polskich adaptacji obrazu bohatera pomiatanego i pogardzanego przez rodzinę. Nawet gdy Paluszek jest najmniejszy i najsłabszy, nikt nie traktuje go z lekceważeniem; wręcz przeciwnie, rodzice patrzą na niego z troską, a bracia otaczają opieką. W niektórych adaptacjach (u Jabłońskiej, Sokoła, Nożyńskiej-Demianiuk, Frączek i Kwietniewskiej-Talarczyk) bohater jest nawet od samego początku śmiałym prowodyrem i mądrym doradcą, szanowanym i kochanym przez całą rodzinę. Konflikt i poczucie niesprawiedliwości, bardzo wyraźne w początkowych zdaniach tekstu źródłowego Perraulta, zostają w polskich adaptacjach znacząco zredukowane, a wizerunek rodziny ulega wyretuszowaniu.

W ponad połowie tekstów to wyretuszowanie sięga jeszcze dalej. Co prawda w dziewięciu z 20 porównanych tekstów (u Nożyńskiej-Demianiuk, Matusik-Dyjak, Byry, Gabryszewskiej-Konieczny, Zarawskiej, Drabika, Kusztelskiej i w dwóch adaptacjach Michałowskiej) dzieci zostają porzucone w lesie z powodu głodu lub braku pracy, ale w dziewięciu innych gubią się same przy zbieraniu chrustu (Januszewska, Kozioł, Jabłońska, Sokół, anonimowy adaptator Liwony, Sobich, Frączek, Gutry, jedna z adaptacji Kwietniewskiej-Talarczyk), a w dwóch dochodzi do tego podczas zabawy (Jaroszuk, jedna z adaptacji Kwietniewskiej-Talarczyk).

Podobnie jak w adaptacjach z początku XX wieku, we współczesnych tekstach polskich dosyć rzadko występuje epizod, w którym Paluszek wyłudza majątek od żony ludojada (tylko u Matusik-Dyjak, Byry, Zarawskiej, Jaroszuk i w jednej z adaptacji Michałowskiej). Kurierska kariera bohatera, która u Perraulta była alternatywnym, żartobliwym zakończeniem, stała się w większości adaptacji zakończeniem jedynym i kanonicznym, choć oczywiście pozbawionym Perraultowskich aluzji do rzeczywistości politycznej (zakup nowych urzędów dla ojca i braci) i towarzysko-społecznej (żony ślące listy do mężów płacą niewiele, w przeciwieństwie do kochanek).

---

[446] Ta forma tytułu upowszechniła się być może pod wpływem tłumaczenia Januszewskiej i jest obecnie najczęstsza w przypadku baśni sygnowanych nazwiskiem Perraulta. Równolegle spotkać można *Tomcia Palucha* i *Tomcia Paluszka*.

Oprócz tych puryfikacji, powszechnych już w tekstach z pierwszej połowy XX wieku, w porównanych adaptacjach można odnaleźć kolejne zabiegi z tej samej kategorii. Ociepleniu ulega często wizerunek żony ludojada: według wielu wersji od lat próbuje ona wpłynąć na męża, by zaprzestał swoich krwiożerczych praktyk, którym oddaje się pod wpływem niewłaściwego towarzystwa (Januszewska, Kozioł, Jabłońska, anonimowy adaptator Liwony, Sobich, Kwietniewska-Talarczyk).

Znacznie zredukowane zostają elementy grozy i przemocy, przede wszystkim przez eliminację epizodu z przypadkowym zabójstwem córek ludojada. Pojawia się on jedynie w czterech z porównanych tekstów (u Nożyńskiej-Demianiuk, Byry i w dwóch adaptacjach Michałowskiej), a przy tym często przybiera złagodzoną formę, w której podcięcie gardeł zostaje zastąpione połknięciem w całości. U Jaroszuk, Kwietniewskiej-Talarczyk, Gutrego, Gabryszewskiej-Konieczny, Zarawskiej i Matusik-Dyjak Paluszek zamienia wprawdzie korony córek ludojada na czapki swoich braci, ale nie powoduje to śmierci dziewczynek. Najbardziej radykalnego złagodzenia epizodu bez jego całkowitej eliminacji dokonuje Kusztelska: w jej tekście ludojad dotyka twarzy swoich córek, myśląc, że to chłopcy, po czym zapada w pijacki sen. Nie ma tu więc ani działań Paluszka, dowodzących jego sprytu i przezorności, ani ilustracji (auto)destrukcyjnego okrucieństwa ludojada, przez co scena w dużej mierze traci jakiekolwiek uzasadnienie fabularne i zdaje się pełnić głównie funkcję retardacyjną. Kusztelska puryfikuje zresztą także wizerunek córek, które nie wysysają krwi z dzieci, jak u Perraulta, lecz z komarów. W pozostałych adaptacjach małe ludożerczynie w ogóle się nie pojawiają, a chłopcy po prostu uciekają, gdy olbrzym zasypia, często przy wydatnej pomocy jego żony, która czasem nawet troskliwie zaopatruje dzieci w chleb z masłem na drogę (Januszewska, Kozioł, Jabłońska, Sokół, Liwona, Frączek, Gutry).

Za swoistą puryfikację uznać można również to, że w niektórych tekstach bohater rozpoczyna karierę na królewskim dworze nie bezpośrednio po ucieczce przed ludojadem, lecz dopiero po osiągnięciu wieku młodzieńczego[447]. Przesunięcie to, wprowadzone być może po to, by fabuła nie kłóciła się z poczuciem niedopuszczalności pracy dzieci, upowszechniło się pod wpływem adaptacji Januszewskiej, z której najprawdopodobniej zaczerpnęli je Kozioł, Jabłońska, Sokół, anonimowy adaptator Liwony, Sobich, Frączek i Gutry.

[447] Często jednak przeczą temu ilustracje, na których Paluszek przed królewskim obliczem nadal przedstawiany jest jako mały chłopiec.

Puryfikacja, związana z redukcją grozy, poprawą wizerunku głównego bohatera i ochroną ideału dobrej rodziny, jest zdecydowanie najczęstszym zjawiskiem w polskich adaptacjach *Paluszka*. W porównaniu z nią dydaktyzacja występuje sporadycznie, choć częściej niż np. w przypadku *Kota w butach* czy *Śpiącej królewny*. Podczas gdy Gutry, Zarawska i Michałowska (w jednej z adaptacji) parafrazują Perraultowski morał o triumfie osób niepozornych, Januszewska i Drabik koncentrują się raczej na zalecaniu sprytu i zaradności. Anonimowy adaptator Liwony dosyć nieoczekiwanie przypisuje baśni morał „Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej", bardzo konformistyczny i wynikający jedynie z samego zakończenia baśni, w którym Paluszek po zdobyciu majątku wraca do rodziny. Kusztelska natomiast częściowo parafrazuje morał źródłowy, ale też dydaktyzuje go i adaptuje, zaznaczając, że zarobionymi pieniędzmi bohater „braciom opłacił naukę w najlepszych szkołach, by dzięki niej, a potem pracy swych rąk żyli dostatnio i bez większych trosk" (Perrault/Kusztelska 2009, 164). Zdobycie majątku przez Paluszka stanowi więc tylko pierwszy krok na drodze do szczęśliwego życia. Plasując się bliżej dydaktycznej powiastki niż typowej baśni, adaptacja Kusztelskiej poucza, że „pieczone gołąbki nie wpadają same do gąbki" – niezbędne okazują się wykształcenie i pracowitość.

7.3.5.9. „Ośla Skórka"

Ośla Skórka, sto lat wcześniej praktycznie nieznana, wprowadzona została do polskiej recepcji dopiero przez Januszewską, rzecz jasna bez świadomości (nieczęstej nawet w odbiorze tej baśni przez francuskich czytelników), że pierwotny tekst Perraulta był napisany wierszem. W latach 1990–2018 wątek ten dorównywał popularnością innym fabułom spopularyzowanym dopiero przez Januszewską, tj. *Wróżkom* i *Knypsowi z czubkiem*.

Tak jak w przypadku innych omówionych tu wątków baśni Perraultowskich, najczęstszym zjawiskiem widocznym w adaptacjach jest puryfikacja, przede wszystkim w pierwszej części baśni, w której król zamierza poślubić własną córkę. W dziesięciu z trzynastu porównanych adaptacji relacje rodzinne zostały zmienione i królewna jest pasierbicą króla (Januszewska, Kozioł, Jabłońska, Sztuczyńska, Sobich, Gutry, Jańczyk, Zarawska, Nożyńska-Demianiuk) albo jego bratanicą (Byra). Bezpośrednie pokrewieństwo pojawia się jedynie u Drabika, Gorenia i Lange, ale ta ostatnia eliminuje groźbę kazirodztwa, zastępując je decyzją króla o ślubie córki ze starym doradcą. Jeszcze bardziej radykalny unik stosują Czarkowska i Willman, u których bohaterka zostaje

wypędzona z zamku pod nieobecność ojca przez złą macochę, co usuwa jakąkolwiek sugestię agresji o charakterze seksualnym.

W przypadku tego wątku wyjątkowo wyraźny jest wpływ adaptacji Januszewskiej, i to na dwóch poziomach. Pierwszy z nich wyznacza dobitna dydaktyzacja baśni: Wróżka Bzów postanawia wyuczyć księżniczkę prac gospodarskich nie tylko ze względu na ich użyteczność, ale także po to, by ukształtować charakter dziewczyny oraz uchronić ją przed rozkapryszeniem i wyniosłością. Tego rodzaju amplifikacja występuje nie tylko u Januszewskiej, ale także u Kozioł, Jabłońskiej, Gutrego, Zarawskiej, Nożyńskiej-Demianiuk i Drabika (u tego ostatniego dochodzi do redukcji elementu fantastycznego i wróżka zastąpiona zostaje prozaiczną nianią). Takie przekształcenie wątku nie tylko dostarcza uzasadnienia dla gospodarskich umiejętności królewny przebranej za pasterkę indyków, ale także pozwala sformułować w zakończeniu baśni morał zachwalający pracowitość i praktyczne umiejętności. Czasami (u Januszewskiej, Kozioł, Zarawskiej i Nożyńskiej-Demianiuk) zostają one skojarzone z cnotami plebejskimi, które bohaterka wykazuje obok „książęcego wychowania" i dobrych manier.

Januszewska odcisnęła na recepcji *Oślej Skórki* także ślad innego rodzaju – w estetyzujących ozdobnikach. Kozioł, Jabłońska, Gutry, Zarawska i Nożyńska-Demianiuk przejmują od niej szczegóły takie jak powozik zaprzężony w latającego baranka oraz poetyckie impresje, jakie wygłasza nadworny krawiec przed uszyciem każdej z trzech wspaniałych sukien, których żąda królewna. Popularność tych ornamentów sprawia, że *Ośla Skórka* bardziej niż inne baśnie Perraultowskie skojarzona jest w polskiej recepcji z figlarnym tonem typowym dla adaptacji Januszewskiej. W wielu przypadkach skutkuje to dosyć kiczowatym „uślicznieniem" tekstu.

Ta ostatnia tendencja łączy się ze zjawiskiem, które występuje również w adaptacjach *Kopciuszka*, a mianowicie z odebraniem bohaterce sprawczości. W przypadku *Oślej Skórki* jest to zmiana bardziej radykalna, ponieważ w tekście Perraulta (a także w adaptacji Januszewskiej) pada wyraźna sugestia, że królewna celowo umieściła pierścień w placuszku przeznaczonym dla księcia, aby sprowokować go do poszukiwań i zaaranżować spotkanie. Ponad połowa porównanych adaptacji (Sztuczyńska, Sobich, Gutry, Jańczyk, Lange, Goreń, Nożyńska-Demianiuk, Czarkowska i Willman) sugestię tę całkowicie pomija, co – szczególnie w połączeniu z występującą w niektórych z tych tekstów pochwałą pracowitości – skutkuje dosyć mdłym tekstem moralizatorskim z bierną i uległą bohaterką.

7.3.6. Bilans recepcji baśni Perraulta – autor nierozpoznany

Analiza przekładów i adaptacji publikowanych w latach 1990–2018 potwierdza, że mimo dużej liczby dostępnych tekstów sygnowanych nazwiskiem Perraulta polski czytelnik nader rzadko ma szansę zapoznać się nie tylko z Perraultowskim stylem, ale nawet z Perraultowskimi fabułami. Ukazuje również pozorność triumfu Bettelheimowskiej myśli o katartycznej i terapeutycznej funkcji baśni, w tym także obecnej w nich grozy i przemocy. Pedagodzy i krytycy może i powołują się na tezy amerykańskiego psychoanalityka, ale w praktyce wydawniczej dominują teksty oczyszczone z przemocy, grozy, aluzji do seksualności i wątpliwych moralnie decyzji bohaterów oraz ich rodziców. Mniej powszechna, lecz nadal częsta jest dydaktyzacja, nierzadko realizowana w duchu protekcjonalnym i konformistycznym. Sytuacja ta wydaje się zaskakująco podobna do obrazu recepcji baśni perraultowskiej w pierwszej połowie XX wieku, choć w wielu przypadkach współczesne zabiegi puryfikacyjne idą nawet dalej niż te stosowane sto lat temu.

Największą zmianą, jaka przez ten czas zaszła, jest obecność nazwiska Perraulta, zamieszczanego w perytekstach adaptacji jako gwarancja „autentyczności" i wysokiej jakości tekstu. Ukrywa ona substytucję, która dokonała się w recepcji baśni, a która w sposób najbardziej dobitny widoczna jest w wydaniach typu „lektura z opracowaniem". Baśnie Perraulta zostały w dużej mierze zastąpione w polskiej recepcji przez baśnie pod marką „Perrault", a te same teksty mogą funkcjonować w obiegu równie dobrze z atrybucją, jak i bez niej (jak z wyjątkową jasnością dowodzi przykład tłumaczenia Grzegorzewskiej). Trudno się dziwić, że w takich okolicznościach tekst Perraulta zostaje czasem nierozpoznany lub odrzucony, i to nie tylko przez czytelników niespecjalistycznych (jak w przypadku anonimowego przekładu *Paluszka* z 2002 roku), ale także przez tłumaczki-adaptatorki i badaczki: podczas gdy Kusztelska (2006) krytykowała baśnie Perraulta za „literackie ubóstwo", Kowalczyk (2017b, 139) uznała wzmiankę o rydwanie wróżki zaprzężonym w smoki w jednej z adaptacji *Śpiącej królewny* (niesygnowanej nazwiskiem Perraulta) za estetyzującą amplifikację wprowadzoną pod wpływem filmów Disneya, podczas gdy jest to motyw zapożyczony z pierwotnego tekstu *La belle au bois dormant*.

W recepcji baśni Perraulta na przestrzeni lat 1990–2018 dostrzec można jednak jeszcze jeden ważny aspekt. Podczas gdy wzrasta liczba polemicznych renarracji, kwestionujących tradycyjne odczytania baśni czy podkreślających

aktywność i niezależność bohaterek, adaptacje należą do przeciwnego nurtu, który zamyka baśnie w ramach prostych i zachowawczych morałów. Nazwisko Perraulta staje się w istocie znakiem „tradycji", według jednych – prestiżowej i gwarantującej wysoką jakość, zdaniem drugich – kontestowanej i odrzucanej, a przy tym częściowo kształtowanej właśnie przez renarracje, które chcą z nią polemizować. Przykładem takiego zjawiska jest *Śpiący królewicz* ze zbioru *O dzielnych księżniczkach i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie* Weroniki Jóźwiak (2015). Wszystkie teksty w tej książce są oparte na koncepcji inwersji płci postaci, czego celem ma być zakwestionowanie ról i cech tradycyjnie wiązanych z płcią, szczególnie zaś kobiecej bierności oraz męskiej aktywności i odwagi.

Śpiący królewicz Jóźwiak przedstawiony jest jako „przekład i adaptacja"[448] baśni Perraulta i zachowuje jej ogólny schemat fabularny, choć znacząco różni się od niej szczegółami. Matka bohatera nie ogranicza się do wydania zakazu przędzenia pod groźbą śmierci, ale dodatkowo myśli przy tym, że ocali dziecko „mocą [swojej] władzy". Poza tym pilnuje królewicza jak oka w głowie i każe królowi robić to samo. W dalszej części baśni osoba, od której księżniczka-wybawczyni dowiaduje się o śpiącym królewiczu, nie jest po prostu starą wieśniaczką (która odpowiadałaby bezpośrednio staremu wieśniakowi z tekstu Perraulta), ale babką bohaterki i „najmądrzejszym człowiekiem w królestwie" (Jóźwiak 2015, 77–79). Obudzony pocałunkiem w „rubinowe usta" (Jóźwiak 2015, 85) królewicz bez słowa słucha opowieści księżniczki i zakochuje się w niej (przypomnijmy, że u Perraulta to przebudzona królewna wiedzie prym w rozmowie, a jej wybawiciel jest zbyt zmieszany, aby składnie się wypowiedzieć). Wreszcie w zakończeniu baśni krwiożerczy teść-wilkołak ginie z rąk rozgniewanej i wojowniczej córki. Mimo że zamiar zadeklarowany w perytekście zbioru Jóźwiak sugeruje prostą inwersję płci, powyższe przykłady ukazują, że cechy i zachowania skojarzone z płcią zostają w rzeczywistości przejaskrawione po to, by założone przez autorkę renarracji przesłanie mogło rzeczywiście wybrzmieć. Tworzy się przy tym złudzenie, że w źródłowych baśniach Perraulta wszyscy bohaterowie byli tak dzielni, a bohaterki tak bierne, jak bierni są bohaterowie, a dzielne bohaterki u Jóźwiak. „Nowa odsłona" okazuje się więc oparta nie tyle na „starej baśni", co na jej skarykaturyzowanym fantomie, bliższym infantylizujących i dydaktyzujących adaptacji niż pierwotnego tekstu

[448] Na stronie tytułowej baśni widnieje zapis: „Śpiący królewicz / Charles Perrault / Tłumaczenie i adaptacja: Weronika Jóźwiak" (Jóźwiak 2015, 74).

Perraulta, którego żartobliwa ironia, lekka przewrotność i interpretacyjny potencjał ponownie pozostają niedostrzeżone i nierozpoznane.

7.4. Recepcja baśni Marie-Catherine d'Aulnoy

Recepcja baśni d'Aulnoy miała w porównaniu z recepcją baśni Perraultowskich znacznie bardziej ograniczony zakres i pozostała zjawiskiem z peryferiów polskiego systemu literatury dla dzieci, choć jednocześnie zaznaczyć należy, że była znacznie bardziej intensywna niż w którymkolwiek z wcześniejszych okresów. Wzrost liczby i różnorodności wydawanych baśni sprawił, że w systemie polskim znalazło się miejsce także dla rokokowych utworów d'Aulnoy. Pojawiły się też opracowania naukowe na ich temat (Kulesza 2009; Łosiowska 2016; Waksmund 1998a).

Podczas gdy w przypadku baśni Perraultowskich konieczne było ograniczenie korpusu jedynie do tekstów sygnowanych nazwiskiem baśniopisarza, w przypadku znacznie skromniejszej recepcji baśni d'Aulnoy – w celu jej jak najpełniejszego przedstawienia – omówione zostaną zarówno przekłady, jak i adaptacje anonimowe oraz mylnie przypisywane Perraultowi.

7.4.1. Przekłady *sensu stricto*

Przez prawie dwadzieścia lat jedynym istniejącym polskim przekładem baśni d'Aulnoy było tłumaczenie Stillera (zob. rozdział 6), którego kanoniczny charakter potwierdził przedruk dwóch tekstów (*Bystrzynki Popiołek* i *Szympulki*) w antologii *Gabinet wróżek* pod redakcją Waksmunda (1998a), skierowanej do dorosłych zainteresowanych tematyką XVII- i XVIII-wiecznej baśni francuskiej, w tym do specjalistów zajmujących się historią baśni i literatury dla dzieci. Innych wznowień przekładu Stillera nie było, a efektownie wydany zbiór z 1987 roku pozostawał dostępny jedynie w bibliotekach i antykwariatach.

Sytuacja zmieniła się w 2006 roku, gdy z inicjatywy Leszczyńskiego ukazał się wspomniany już zbiór *Baśnie z całego świata*. Oprócz adaptacji *Kopciuszka*, *Kota w butach* i *Wróżek* zawierał on *Piękną o Złotych Włosach* d'Aulnoy w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej. Ta sama tłumaczka, która kilka lat później miała zainteresować się utworami Perraulta (zob. pkt 7.3.4.1.3),



12. Ilustracja do baśni *Chatte blanche* z pierwszego wydania *Contes nouveaux ou Les fées à la mode* Marie-Catherine d'Aulnoy (1698)

przełożyła jeszcze pięć innych tekstów d'Aulnoy, które wspólnie z *Piękną o Złotych Włosach* zostały wydane w 2007 roku w zbiorze *Błękitny ptak i inne baśnie* z ilustracjami Krystyny Michałowskiej. Także tym razem swój udział w publikacji miał Leszczyński, który napisał do tomu wstęp *Królowa baśni*. Dużo miejsca poświęcił w nim burzliwemu życiorysowi pisarki (który przedstawia z pewnymi nieścisłościami)[449], bardzo mocno zaakcentował jednak także sławę i klasyczny status jej baśni – pełnych „dostojności, elegancji, uroku i piękna" (Leszczyński 2007, 5). Podkreślił też, że przekład Stillera ukazał się „nie dość, że późno, to jeszcze z pominięciem wszystkich, dosłownie wszystkich najsłynniejszych opowieści" (Leszczyński 2007, 5). Dopiero nowe tłumaczenie Grzegorzewskiej przyswajało polskiej kulturze

[449] Nieścisłości dotyczą m.in. opisu spisku, który miał na celu doprowadzenie do egzekucji barona d'Aulnoy. Leszczyński pisze, że gdy intryga wyszła na jaw, ścięto dwóch szlachciców, w tym kochanka pani d'Aulnoy, oraz jej dwie przyjaciółki. W rzeczywistości ścięto jedynie dwóch mężczyzn, z których jeden – markiz de Courboyer – był kochankiem matki pani d'Aulnoy (o kochanku samej pani d'Aulnoy nic nie wiadomo, choć krążyły plotki, że zdradzała męża). Mylna jest także informacja, jakoby d'Aulnoy powróciła do Paryża po śmierci męża, baron d'Aulnoy dożył bowiem sędziwego wieku 80 lat i zmarł dopiero w 1700 roku, pięć lat przed swoją żoną (Roche-Mazon 1968, 143). Błędnie zapisane jest wreszcie nazwisko jej przyjaciółki pani de Ticquet („Tiguet"), straconej za próbę zamordowania męża w 1699 roku.

„same perły", czyli baśnie rzeczywiście najbardziej popularne w systemie francuskim. Przedmowa Leszczyńskiego, podobnie jak wzmianki o baśniach d'Aulnoy w jego artykule poświęconym pojęciu kanonu literatury dla dzieci (zob. Leszczyński 2006b), mówią wiele o genezie publikacji nowego przekładu. Przedsięwzięcie Grzegorzewskiej i Leszczyńskiego miało na celu przede wszystkim wypełnić to, co uznano za lukę w polskim systemie literatury dla dzieci, i przyswoić mu teksty, które w kulturze zachodnioeuropejskiej miały pozycję klasyków.

Tabela 18. Baśnie d'Aulnoy przetłumaczone przez Barbarę Grzegorzewską oraz przekład imion

Tytuł oryginalny	**Tytuł polski**	**Imię postaci w tekście źródłowym**	**Imię postaci w tekście docelowym**
L'Oiseau bleu. Conte	*Błękitny ptak*	Florine	Floryna
		Truitonne	Świnola
		Soussio	Susjo
		Charmant	Miły
		Mie Souillon	Kocmołuch
La Belle aux Cheveux d'Or	*Piękna o Złotych Włosach*	Avenant	Luby
		Cabriole	Pchełka
		Galifron	Czupidron
La Chatte blanche	*Biała Kotka*	nd.	nd.
Le Nain jaune	*Żółty Karzeł*	Toute-Belle	Przepiękna
La Biche au bois	*Leśna łania*	Désirée	Gracjana
		Giroflée	Lewkonia
		Longue Épine	Długa Tyka
		Noire	Czarna
		Guerrier	Waleczny
		Bécafigue	Dziubaryk
La Grenouille bienfaisante	*Dobra Żaba*	Moufette	Puszynka
		Moufy	Puszek

W porównaniu z wcześniejszym przekładem Stillera tłumaczenie Grzegorzewskiej jest znacznie bardziej poprawne pod względem językowym i merytorycznym. Błędy wynikające z niezrozumienia czy nieuwagi, jak w przykładzie [126], występują bardzo rzadko.

Przykład [126]
[Aulnoy 1698/2004, 789] […] elles en laissèrent d'autres à qui l'on ne voyait que les mains […][450].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 85] Tym, których nie było widać, pozostawiły tylko ręce […].

Co więcej, styl Grzegorzewskiej jest znacznie bardziej jednorodny, bez śladu eklektyzmu bardzo wyraźnego u Stillera. Tłumaczka rzadko stosuje kolokwializmy, a zdrobnieniami i wyrazami silnie nacechowanymi emocjonalnie posługuje się tylko tam, gdzie uzasadnia to tekst źródłowy:

Przykład [127]
[Aulnoy 1698/2004, 755] Il me semble qu'un petit chien adroit, joli et fidèle, me tiendrait bonne compagnie […][451].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 55] Myślę, że jakiś ładny mały piesek, zwinny i wierny, byłby dla mnie przyjemnym towarzyszem.

Przykład [128]
[Aulnoy 1698/2004, 701] […] la vindicative Noiron […][452].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 122] […] mściwa Czarnucha […].

Przykład [129]
[Aulnoy 1697/2004, 176] […] ce joli mignon […][453].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 42] […] ten piękniś […].

Stylistyczna dezynwoltura d'Aulnoy objawiająca się w humorystycznych neologizmach, związanych przede wszystkim ze zwierzęcą postacią niektórych bohaterów, zostaje nieznacznie zredukowana ze względu na większy zasób słów istniejących już w języku docelowym. „Żabie zmysły" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 148), choć niepozbawione wydźwięku komicznego, są znacznie mniej zaskakujące niż „esprits grenouilliques" (Aulnoy 1698/2004, 667), podobnie jak „wróżki i wróże" oraz „czarodzieje i czarnoksiężnice" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 155) nie stanowią słowotwórczego popisu dorównującego „fées et féos" (Aulnoy 1698/2004, 674), aczkolwiek częściowo kompensuje to rzadkość wyrazów „wróż" i – w jeszcze większym stopniu – „czarnoksiężnica". Czasami jednak redukcja słowotwórstwa wynika nie z tego,

[450] „[…] pozostawiły innych, u których widoczne były tylko ręce […]".
[451] „Zdaje mi się, że piesek zwinny, ładny i wierny byłby mi dobrym towarzyszem […]".
[452] We fragmencie tym pojawia się zgrubienie imienia negatywnej bohaterki – księżniczki Noire (Czarnej).
[453] „[…] ten śliczny pieszczoszek […]".

że w polszczyźnie istnieją już znaczeniowe odpowiedniki neologizmów d'Aulnoy, ale z tego, że gdy takich odpowiedników nie ma, tłumaczka rezygnuje z ich skonstruowania. Oryginalne „débichonner" (Aulnoy 1698/2004, 712), czyli odczarowanie z postaci łani (odłanienie?) zostaje na przykład zastąpione pospolitym „przeobrażeniem" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 133). Nie znaczy to, że nie ma w polskim przekładzie neologizmów, pojawia się bowiem chociażby „moja miaukliwa wysokość" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 59) („Ma Miaularde Majesté" – Aulnoy 1698/2004, 760).

Na wyraźne dążenie do stylistycznej jednolitości wskazuje redukcja infantylizacji, stosowanej przez d'Aulnoy w szczególności w *L'Oiseau bleu* i *La Belle aux Cheveux d'Or*. Grzegorzewska rezygnuje z powtórzeń o charakterze emocjonalnym i humorystycznym w przykładach [130]–[132] oraz z onomatopei w przykładach [133]–[134], a także modyfikuje najbardziej infantylne pouczenia w *Pięknej o Złotych Włosach* w przykładzie [135]. Bardzo rzadko wprowadza infantylizację tam, gdzie w tekście źródłowym jest ona nieobecna: wyjątkowy jest pod tym względem przykład [136], czyli przepowiednia dana przez wróżkę królowej pragnącej dziecka. Odniesienie do pozycji bohaterki („belle princesse") zastąpione tu zostaje zdrobniałym określeniem jej miejsca w rodzinie („córeczka"). Z drugiej jednak strony ten sam fragment zawiera podniesienie rejestru, archaizację i egzotyzację, jeśli chodzi o przekład imienia bohaterki, która z upragnionego dziecka staje się „wcieleniem wdzięku i gracji".

Przykład [130]
[Aulnoy 1698/2004, 191] […] Florine rougit, et devint si belle, si belle […][454].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 9] Floryna spąsowiała i stała się tak piękna […].

Przykład [131]
[Aulnoy 1698/2004, 193] Elle pleurait ensuite si amèrement, si amèrement […][455].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 11] Po czym rozpłakała się gorzko […].

Przykład [132]
[Aulnoy 1698/2004, 175] Il y avait une fois la fille d'un roi, qui était si belle qu'il n'y avait rien de si beau dans le monde, et à cause qu'elle était si belle, on la nommait la Belle aux Cheveux d'Or ; car ses cheveux étaient plus fins que de l'or, et blonds par merveille, tout frisés, qui lui tombaient jusque sur les pieds […][456].

[454] „Florine zaczerwieniła się i stała się tak piękna, tak piękna […]".
[455] „Płakała potem tak gorzko, tak gorzko […]".
[456] „Była sobie raz królewska córka, która była tak piękna, że nie ma na świecie nic równie pięknego, a dlatego, że była taka piękna, nazywano ją Piękną o Złotych Włosach;

[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 41] Była sobie kiedyś królewna piękna jak nikt na świecie. Nazywano ją Piękną o Złotych Włosach, gdyż włosy miała bardziej jedwabiste od złota, cudownie jasne, falujące i długie aż do kostek.

Przykład [133]
[Aulnoy 1698/2004, 545] […] elle entendit : « Chet, chet, hem, hem »[457].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 91] […] usłyszała jakieś chrząkanie […].

Przykład [134]
[Aulnoy 1698/2004, 764] […] aussitôt le petit chien fit *jap, jap* […][458].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 63] […] piesek natychmiast zaszczekał […].

Przykład [135]
[Aulnoy 1698/2004, 175] […] elle était fort sage, et savait bien qu'il ne faut pas que les filles reçoivent rien des garçons […][459].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 41–42] […] była bowiem bardzo rozsądna i wiedziała, że panny nie powinny od kawalerów niczego przyjmować […].

Przykład [136]
[Aulnoy 1698/2004, 688] […] une belle princesse, que vous nommerez Désirée, car l'on doit avouer qu'il y a logntemps que vous la désirez […][460].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 111] […] córeczkę, której dasz imię Gracjana, będzie bowiem wcieleniem wdzięku i gracji […].

Wytworna i egzotyczna Gracjana stanowi – oprócz Floryny i Susjo z *Błękitnego ptaka* – wyjątek na tle innych imion, przeważnie bowiem Grzegorzewska stosuje dosyć konsekwentnie strategię tłumaczenia. Charmant to Miły, Avenant – Luby, Violente – Gwałtownica, a Longue Épine – Długa Tyka. Tłumaczka proponuje swojskie (i niepozbawione wartości komicznej) odpowiedniki także w mniej oczywistych przypadkach, dzięki czemu królewna Moufette i książę Moufy stają się Puszynką i Puszkiem, dworzanin Becafigue – Dziubarykiem, a olbrzym Galifron – Czupidronem. Warto też zauważyć, że imiona egzotyczne w większości są opatrzone objaśnieniami: Gracjana jest „wcieleniem wdzięku i gracji", a Floryna „przypominała Florę",

jej włosy były bowiem delikatniejsze od złota i cudownie jasne, całe w lokach, i opadały jej aż do stóp […]".

[457] „[…] usłyszała: «Khy, khy, hem, hem»".

[458] „[…] natychmiast piesek zrobił *hau, hau* […]".

[459] „[…] była bardzo roztropna i wiedziała dobrze, że dziewczęta nie powinny niczego przyjmować od chłopców […]".

[460] „[…] piękną księżniczkę, którą nazwiesz Désirée [Upragniona], bo trzeba przyznać, że od dawna jej pragniesz […]".

czyli – jak wykłada tłumaczka w przypisie – „rzymską boginię kwiatów" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 8). Jedynym wyjątkiem jest zatem Susjo, której imię zaczerpnięte z hiszpańskiego (*sucio* – brudny) jest prawdopodobnie niejasne także dla czytelników francuskich.

Przypadkiem szczególnym jest Świnola, której imię w tekście źródłowym wyjaśnione jest podobieństwem piegowatej twarzy do cętkowanego pstrąga (*truite*); w zakończeniu baśni bohaterka ta zostaje jednak ukarana przemianą w świnię (*truie*). Grzegorzewska zachowuje odniesienie tylko do jednego ze zwierząt, informując, że „Księżniczce dano imię Świnola, bo twarz jej, nakrapiana piegami, przypominała świński pysk" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 8). Stanowi to jeden z rzadkich przypadków brutalizacji tekstu przez tłumaczkę i prowadzi do wyeksplicytowania dosyć rubasznego skojarzenia, które u d'Aulnoy do samego zakończenia obecne jest jedynie w domyśle.

Nie ulega przy tym wątpliwości, że konsekwentny udomawiający przekład antroponimów skutkuje – raz jeszcze – tekstem bardziej jednorodnym stylistycznie niż propozycja Stillera. Stanowi też ze strony Grzegorzewskiej najdalej posunięty zabieg adaptacyjny, przystosowujący baśnie d'Aulnoy do możliwości polskiego odbiorcy, w tym odbiorcy dziecięcego. Oprócz tego tłumaczka sporadycznie upraszcza skomplikowane konstrukcje retoryczne ([137] i [138]), na ogół jednak trzyma się bardzo blisko tekstu źródłowego i – co istotne – nie stroni od archaizmów i słów rzadkich ([139] i [140]).

Przykład [137]
[Aulnoy 1697/2005, 215] […] vous n'obligeriez pas une ingrate […][461].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 34] […] będę wam bardzo wdzięczna […].

Przykład [138]
[Aulnoy 1698/2005, 677] […] que n'aurait-elle pas fait, pour que le Destin d'intelligence avec elle, en eût ordonné […][462].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 157] […] nie mogła nic poradzić na takie zrządzenie losu […].

Przykład [139]
[Aulnoy 1698/2005, 550] […] elle commença de ressentir pour lui une partie de ce qu'il ressentait pour elle […][463].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 95] […] zaczęła po części odwzajemniać jego afekt […].

[461] „[…] nie zobowiążecie niewdzięcznicy […]".
[462] „[…] czegóż by nie zrobiła, by Los w zmowie z nią zarządził w ten sposób […]".
[463] „[…] zaczęła odczuwać wobec niego część z tego, co on odczuwał wobec niej […]".

Przykład [140]
[Aulnoy 1698/2005, 719] Elle montait un superbe cheval qui n'allait que par courbettes […][464].
[Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 142] Siedziała na wspaniałym koniu, który posuwał się tylko kurbetami […].

Grzegorzewska zachowuje także wiele elementów kulturowych oraz aluzji do rzeczywistości współczesnej d'Aulnoy. Szczególnie widoczne jest to w *Leśnej łani*, w której pisarka z jednej strony nawiązuje do własnej twórczości, gdy jedna z postaci wysuwa pomysł poczytania *Nowych baśni*, z drugiej zaś składa hołdy Ludwikowi XIV i Marii Adelajdzie Sabaudzkiej, młodziutkiej żonie królewskiego wnuka. W tekście polskim pojawiają się zatem zdania: „Bohaterskie czyny największego na świecie króla wypełniały niejedną tkaninę" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 113) czy „stroje tak zmyślnie uszyte, bogate i wytworne, że zdawały się zrobione na wesele królewny co najmniej tak uroczej jak ta, o której mówię" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 115). W tej samej baśni dochodzi jednak do redukcji elementów kulturowych, gdy tłumaczka pomija dwie panegiryczne wstawki wierszowane ku czci członków rodziny królewskiej.

Przytoczone powyżej pochwalne komentarze narratorki o „największym na świecie królu" i „uroczej księżniczce" w przekładzie Grzegorzewskiej nie zostają w żaden sposób objaśnione i można przypuszczać, że dla przeciętnego czytelnika – zwłaszcza czytelnika dziecięcego – byłyby nieczytelne, podobnie jak aluzje do bajek La Fontaine'a[465]. Tłumaczka podjęła natomiast próby wyjaśnienia wzmianki o *Nowych baśniach* oraz licznych aluzji do kultury antycznej. Żeby jednak zrozumieć przypis o Acheroncie (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 158), należy wiedzieć, czym był Hades, a przypis o Ifigenii (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 162) nie będzie w pełni czytelny dla kogoś, kto nie słyszał o Troi i Artemidzie.

Stopień adaptacji w przekładzie Grzegorzewskiej jest zatem bardzo umiarkowany i właściwie ogranicza się do dostosowania tekstu do domniemanych możliwości czytelnika polskiego, brak jest natomiast prób jego uproszczenia z myślą o czytelniku dziecięcym. Na młodego odbiorcę najmocniej wskazują

[464] „Dosiadała wspaniałego konia, który posuwał się tylko kurbetami […]".

[465] Przykładem takiej aluzji jest fragment *Białej Kotki*, w którym dworzanie tytułowej bohaterki oskarżeni są o „spiskowanie przeciwko jej osobie z Martafaxem i Lhermite'em, słynnymi na całą okolicę szczurami, o których wspomina La Fontaine, autor nader wiarygodny" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 65).

barwne, całostronicowe ilustracje Krystyny Michałowskiej. W przeciwieństwie do ilustracji Brunovskiego nie nawiązują one do bezpośredniego kontekstu historycznego twórczości d'Aulnoy, lecz do bardziej konwencjonalnych przedstawień baśniowej krainy, w której panuje moda średniowieczno-renesansowa.

W przekładzie nie występują również ani dydaktyzacja, ani puryfikacja: etiopska księżniczka zostaje nazwana pogardliwie Czarnuchą (zob. przykład [128] powyżej), a erotyzm zasugerowany w „caresses", których bohaterowie nie szczędzą bohaterkom w zwierzęcej postaci, zostaje nawet w polskim przekładzie wzmocniony poprzez jednoznaczne czasowniki „głaskać" i „pieścić" (Aulnoy/Grzegorzewska 2007, 136). Efektem tego jest przekład bardzo bliski tekstu oryginalnego, zorientowany na kulturę źródłową, zgodnie z zamiarem zaprezentowania polskiemu czytelnikowi tekstu klasycznego i kanonicznego. Trudno wobec tego zrozumieć, dlaczego pominięto w tłumaczeniu wierszowane morały, bez których baśnie są niekompletne.

Tak czy inaczej, wydaje się, że przy publikacji *Błękitnego ptaka i innych baśni* zaufano, iż „świat tych opowieści jest bardzo bliski dziecięcej wyobraźni i wrażliwości" (Leszczyński 2007, 6) i nie wymaga dalszej adaptacji. W ten sposób, zgodnie z zamiarem obwieszczonym w przedmowie, luka w polskim podsystemie baśniowym została zapełniona – można nawet powiedzieć, że zapełniona aż nazbyt dobrze, ponieważ podkreślając, że oto nadszedł „koniec […] literackiego czyśćca" d'Aulnoy oraz że w zbiorze przełożonym przez Grzegorzewską znalazły się wszystkie „najsłynniejsze opowieści", *Błękitnego ptaka i inne baśnie* przedstawiono jako zwieńczenie i *nec plus ultra* recepcji baśni francuskiej pisarki, mimo że niemal połowa jej utworów nadal pozostaje nieobecna w systemie polskim.

7.4.2. Adaptacje

Adaptacje baśni d'Aulnoy – wszystkie pozbawione atrybucji albo przypisane Perraultowi – pojawiły się w systemie polskim wskutek recepcji wzorców zachodnich, zaczerpniętych z systemów, w których niektóre wątki opracowane przez baśniopisarkę funkcjonowały już w ramach baśniowego kanonu. Najwcześniejszy przykład takiej recepcji miał miejsce w 1992 roku, kiedy to ukazał się przetłumaczony z włoskiego przez Rylukowską zbiór *Perrault. Najpiękniejsze baśnie, najwięksi baśniopisarze.* Obok sześciu adaptacji fabuł Perraultowskich znalazły się w nim *Królewna Różyczka* i *Biała*

Kotka. W przedmowie jako autorka tej ostatniej baśni wspomniana została wprawdzie d'Aulnoy, reszta perytekstu tworzy jednak złudzenie, że wszystkie teksty zawarte w zbiorze należy przypisać Perraultowi.

Zostają one też zaadaptowane w taki sposób, by przypominać baśnie Perraulta, przede wszystkim poprzez ich znaczne skrócenie i uzwięźlenie. Jest ono szczególnie widoczne w *Białej Kotce*, w której redukcji ulega zarówno konstrukcja fabularna „baśni w baśni" (w pierwotnym tekście d'Aulnoy odczarowana bohaterka ze szczegółami opowiada, jak doszło do jej metamorfozy), jak i liczne opisy przepychu i dworskich zabaw. W adaptacji Rylukowskiej oba te elementy zostają jedynie zasygnalizowane – opowieść kotki ogranicza się do dwuzdaniowego streszczenia, podobnie zresztą jak relacja z rozrywek, na których upływa czas kotce i bohaterowi. To, co w tekście źródłowym rozwinięto na przestrzeni kilku akapitów, w adaptacji zostaje opisane krótko: „Podano kolację złożoną z dwustu dań. Potem królewicz i Biała Kotka obserwowali wielką bitwę myszy i kotów, przegraną przez te ostatnie" (Perrault/Rylukowska 1992, 131–133). Zredukowane zostają także zabiegi infantylizujące, tak wyraźne w przypadku *La Princesse Rosette*: znika skatologiczny humor i bohaterka nie lęka się już, że zrobiła „siusiu do łóżeczka", a jej bracia noszą imiona Czarek i Korwin, których ewentualny komizm jest chyba niezamierzony i wypływa z innych źródeł niż w przypadku tautologicznych „Grand Prince" i „Petit Prince" tekstu źródłowego.

Warto tu zaznaczyć, że znaczne skrócenie opisów i fabularnych komplikacji odbywa się przy jednoczesnym zachowaniu wielu barwnych, oryginalnych, a czasem komicznych szczegółów, takich jak: bitwa myszy i kotów w zacytowanym wyżej fragmencie; zakrawająca na parodię motywacja króla, który wyznacza synom zadania nie po to, by sprawdzić, który zasługuje na tron, ale po to, by odwlec moment przekazania władzy; mądry i życzliwy chrabąszcz, który w *Królewnie Różyczce* wskazuje bohaterom drogę do królestwa pawi; czy wreszcie Wiercipiętek (u d'Aulnoy – Frétillon), czyli jednouchy zielony piesek Różyczki, który w epilogu, w uznaniu za swe zasługi, dostaje do jedzenia same bażanty i kuropatwy. Choć więc adaptacja pod względem stylu podporządkowuje się konwencji baśni dla dzieci, zwięzłej i skoncentrowanej na prostej fabule, to zarazem do pewnego stopnia odtwarza typowe dla d'Aulnoy fantastyczne, przesycone humorem imaginarium.

Nie można tego samego powiedzieć o anonimowej adaptacji *Błękitnego ptaka*, przetłumaczonej z francuskiego i opublikowanej przez Grafag w 1997 roku, a tym bardziej o atrybuowanej Perraultowi *Księżniczce Różyczce*, przełożonej z angielskiego przez Jańczyka i wydanej po raz pierwszy

w 2010 roku. Obydwa te teksty stanowią bardzo wyrazisty przykład recepcji elementów zachodnich systemów literatury dla dzieci, w których wymienione baśnie d'Aulnoy funkcjonują jako część „folkloru pisemnego", w całkowitym oderwaniu od pierwotnej autorki. Oba też stanowią maksymalnie skondensowane streszczenia, w których akcja toczy się w zawrotnym tempie. Adaptacja z 1997 roku daje mimo wszystko niejaki przedsmak imaginarium d'Aulnoy dzięki przytoczonemu wierszykowi, którym bohaterka przywołuje błękitnego ptaka, a który w kulturze francuskiej jest niemal równie idiomatyczny co w polskiej „Lustereczko, powiedz przecie" z *Królewny Śnieżki* („Ptaku Błękitny w kolorze nieba, / Leć tutaj szybko, bo cię potrzeba" – Aulnoy/Mikraszewska 1997, b.n.s.). Poza tym wydaniu towarzyszy dosyć estetyczna, choć konwencjonalna oprawa graficzna. Takich zalet pozbawiona jest adaptacja Jańczyka, opatrzona kiczowatymi ilustracjami, mdła, miejscami niekoherentna z powodu skrajnej kondensacji fabuły[466] i niespójna stylistycznie (razi np. użyte w baśniowym kontekście słowo „premier" – Perrault/Jańczyk 2010, 10).

Ostatni zaobserwowany w tym okresie przypadek adaptacji baśni d'Aulnoy miał miejsce w 2015 roku, w zbiorze *Baśnie Perraulta. 365 opowieści na dobranoc* Zarawskiej, który – jak już wspomniano – wbrew tytułowi składa się w większości z tekstów niemających nic wspólnego z twórczością Perraulta. Zawiera on m.in. siedem adaptacji baśni d'Aulnoy, przy czym pięć z nich zapośredniczonych zostało przez adaptacje Minnie Wright i Leonory Lang z „kolorowych książek z baśniami" wydawanych przez Andrew Langa na przełomie XIX i XX wieku. Po międzywojennych *Bajkach i powiastkach dla pilnych dzieci* Colonny-Walewskiej (zob. rozdział 4) jest to zatem drugi w systemie polskim przypadek recepcji baśni d'Aulnoy za pośrednictwem angielskich adaptacji z okresu wiktoriańsko-edwardiańskiego. Można powątpiewać, czy Zarawska korzystała z oryginalnych wydań antologii Langa; bardziej prawdopodobne jest, że czerpała z jakiegoś zbioru, w którym obok innych tekstów znalazły się przedruki adaptacji Wright i Lang. W każdym razie związek genealogiczny pozostaje niezaprzeczalny. Żeby go wykazać, wystarczy porównać tytuły i imiona postaci w poszczególnych baśniach, przedstawione w tabeli 19.

[466] Jako przykład posłużyć może następujący akapit: „Król, zobaczywszy narzeczoną, wpadł we wściekłość i skazał na śmierć jej braci. Ci jednak poprosili go, by dał im siedem dni na udowodnienie swojej niewinności. Stary człowiek zauważył księżniczkę z psem na brzegu i dał jej schronienie" (Perrault/Jańczyk 2010, 9).

Tabela 19. Porównanie tytułów i imion postaci w tekstach d'Aulnoy, Wright, Lang i Zarawskiej*

Baśnie d'Aulnoy	**Adaptacje Wright i Lang w serii wydawanej przez Langa**	**Adaptacje Zarawskiej**
La Grenouille bienfaisante	*The Frog and the Lion Fairy* (Leonora Lang, *The Orange Fairy Book*)	*Żabka i Lwia Wróżka*
Moufette	Mufette	Mufetka
L'Oiseau bleu	*The Blue Bird* (nazwisko adaptatorki niepewne, *The Green Fairy Book*)	*Błękitny ptak*
Florine	Fiordelisa	Florina
Truitonne	Turritella	Trutina
Soussio	Mazilla	–
Charmant	Charming	Przeuroczy
Mie Souillon	little kitchen-maid	Misulją
Le Rameau d'or	*The Golden Branch* (Minnie Wright, *The Red Fairy Book*)	*Złota gałąź*
Brun	Grumpy	Zrzęda
Torticolis	Curlicue	Zakrętas
Trognon	Cabbage-Stalk	Kapuściany Głąbek
Bénigne	Douceline	Ducelina
Trasimène	Florimond	Florimond
Sans-Pair	Peerless	Niezrównany
Brillante	Sunbeam	Słoneczny Promyk
Fée des Météores	Queen of the Comets	Królowa Komet
La Bonne Petite Souris	*The Little Good Mouse* (Minnie Wright, *The Red Fairy Book*)	*Dobra myszka*
Joliette	Delicia	Delicja
Cancaline	Cancaline	Kankalina
Le Nain jaune	*The Yellow Dwarf* (Minnie Wright, *The Blue Fairy Book*)	*Żółty Karzeł*
Toute Belle	Bellissima	Bellissima
La Belle aux Cheveux d'Or	*Pretty Goldilocks* (Minnie Wright, *The Blue Fairy Book*)	*Wierny Awenant*
Belle aux Cheveux d'Or	Goldilocks	Złotowłosa
Avenant	Charming	Awenant

Baśnie d'Aulnoy	**Adaptacje Wright i Lang w serii wydawanej przez Langa**	**Adaptacje Zarawskiej**
Cabriole	Frisk	Kabriolek
La Chatte blanche	*The White Cat* (Minnie Wright, *The Blue Fairy Book*)	*Biała Kotka*

* Baśnie w tabeli uszeregowane są według kolejności, w jakiej pojawiają się w zbiorze Zarawskiej.

W *Białej Kotce* nie występują wprawdzie imiona własne, nie można więc na tej podstawie ustalić zależności między adaptacją Zarawskiej a adaptacją Wright, ale potwierdzają ją pewne szczegóły w tekście, takie jak kryształowa lektyka, którą podróżuje bohaterka („crystal chair" u Wright; u d'Aulnoy mowa jest o kryształowej skale). Oznacza to, że jedynie *Błękitny ptak* i *Wierny Awenant* nie są oparte na adaptacjach z „kolorowych książek" Langa. Być może tekstem źródłowym były dla nich oryginalne baśnie francuskie albo angielskie przekłady zachowujące imiona postaci w pierwotnym francuskim brzmieniu. Ta druga możliwość wydaje się bardziej prawdopodobna, ponieważ Zarawska nie próbuje tych imion tłumaczyć, lecz stosuje wobec nich adaptację morfologiczną, i to nawet w przypadku takiego imienia znaczącego, jakim jest Avenant. Przyczynia się to wydatnie do egzotyzacji tekstu i prowadzi czasem do osobliwych skutków; najbardziej zaskakujące jest niewątpliwie przezwisko „Misulją" (u Grzegorzewskiej „Kocmołuch"). Jedynie „Florina" i „Trutina" zostają przez narratorkę objaśnione, przy czym pierwsze z tych imion to według niej „Roślinka", a drugie ma pochodzić od słowa używanego w „języku tamtego kraju", oznaczającego rybę o plamistej skórze. W ten sposób wyrażony wprost zostaje nieczytelny dla osoby spoza francuskiego kręgu językowego związek między imieniem negatywnej bohaterki a pstrągiem (*truite*), co jeszcze bardziej egzotyzuje tekst, sygnalizując odbiorcy, że ma do czynienia z przekładem – choć jednocześnie zataja, z jakiego języka ten przekład pochodzi. Jest to w każdym razie przypadek odosobniony, przeważnie bowiem Zarawska stosuje adaptację morfologiczną lub dosłowne tłumaczenie imion użytych w angielskiej adaptacji, nawet wtedy, gdy mogą mieć niezamierzony efekt komiczny („Delicja" po polsku bardzo mocno kojarzy się z marką ciastek) albo gdy skutkują niezgodnością rodzaju gramatycznego z płcią postaci (Słoneczny Promyk, Kapuściany Głąbek).

Opierając się na adaptacjach Wright i Lang, Zarawska w sposób nieunikniony przejmuje niektóre zastosowane w nich rozwiązania, przede

wszystkim dynamizację akcji, redukcję opisów czy amplifikację dialogów. Tego rodzaju zabiegi dostrzec można chociażby w zakończeniu *Żabki i Lwiej Wróżki*. W kolejnych adaptacjach doszło do stopniowych przekształceń. W pierwotnym tekście d'Aulnoy (*La Grenouille bienfaisante*) smok żąda, by król spełnił złożoną nieostrożnie obietnicę i oddał mu do zjedzenia swoją córkę. Po długich negocjacjach dochodzi do walki między smokiem a królewiczem, zakończonej oczywiście porażką potwora, po której jednak następuje zwrot akcji przeniesiony wprost z teatralnych widowisk: z rozciętego smoczego brzucha wychodzi piękny książę, poprzednio zaklęty w postaci bestii. Już Leonora Lang zmieniła to zakończenie, przystosowując je do schematów baśniowych i heroicznych, i niespodziewane objawienie odczarowanego księcia zastąpiła naturalistycznym opisem śmierci smoka. Zarawska z kolei jeszcze bardziej zredukowała całą sekwencję wydarzeń, rezygnując z większości negocjacji o królewnę i bardzo zwięźle relacjonując „zaciętą walkę" księcia ze smoczycą[467]. Podobne podejście można dostrzec również w poniższym fragmencie:

Przykład [141]

[Aulnoy 1698/2005, 664] Après avoir marché assez vite, ils prirent le galop, et ensuite le mors aux dents. Le chariot semblait traîné par les vents, les yeux auraient eu peine à le suivre […]. [W tym miejscu przytoczony zostaje rozpaczliwy lament królowej.] Le chariot fut renversé, elle n'eut pas la force de se jeter assez promptement à terre, son pied demeura pris entre la roue et l'essieu ; il est aisé de croire qu'il ne fallait pas moins qu'un miracle pour la sauver après un si terrible accident. Elle resta enfin étendue sur la terre au pied d'un arbre, elle n'avait ni pouls ni voix, son visage était tout couvert de sang[468].

[Lang 1906, 242–245] The horses, thus left without any control, dashed blindly against a tree, and the queen was flung out on the ground, where she lay for some minutes unconscious[469].

[Perrault/Zarawska 2015, 97] […] cuganty poniosły. Trrrach! Rydwanik trzasnął w gruby pień drzewa i królowa została wyrzucona w powietrze. Na szczęście upadła na miękki mech, ale i tak straciła przytomność.

---

[467] Trudno stwierdzić, dlaczego Zarawska zmienia płeć smoka.

[468] „Po dosyć szybkim chodzie przeszły w galop, a potem poniosły. Wydawało się, że rydwan ciągną wichry, oczy z trudem mogłyby za nim nadążyć. […] Rydwan przewrócił się, nie miała siły, by dość prędko rzucić się na ziemię, stopa uwięzła jej między kołem a osią; łatwo stwierdzić, że trzeba by było co najmniej cudu, aby ją wyratować po tak straszliwym wypadku. / Pozostała wreszcie, leżąc na ziemi u stóp drzewa, bez pulsu ani głosu, z twarzą całą we krwi".

[469] „Konie, pozbawione w ten sposób jakiejkolwiek kontroli, uderzyły na oślep o drzewo, a królowa padła na ziemię, gdzie przez kilka chwil pozostała nieprzytomna".

Oprócz radykalnego uzwięźlenia tekstu oraz koncentracji na dynamicznej akcji, w tekście Zarawskiej zwraca uwagę zastosowanie onomatopei oraz słownictwa potocznego („trzasnął") i oceniającego („na szczęście"). Są to elementy typowe dla gawędziarskiego, poufnego tonu, obecnego także w jej adaptacjach baśni Perraulta (zob. pkt 7.3.4.2.2). Ciągłe bezpośrednie zwroty do czytelnika, stosowanie nacechowanych emocjonalnie zdrobnień i zgrubień[470] oraz zestawianie kolokwializmów ze słownictwem rzadkim lub wyszukanym[471] występują w całym zbiorze, nadając wszystkim baśniom, bez względu na ich pochodzenie, styl jednorodny w swoim eklektyzmie.

Zarawska przejmuje z adaptacji angielskich także dosyć liczne puryfikacje, znikają więc wzmianki o ciążach, znacznie złagodzony zostaje opis cierpień, jakie zadaje wrogom wróżka w mysiej postaci (*La Bonne Petite Souris*), a Lwia Wróżka żąda pasztetu zrobionego nie z much, lecz z pszczelich żądeł, które wyciąga się z owadów, nie robiąc im krzywdy. Można przypuszczać, że sama Zarawska, gdyby opierała się na oryginalnych tekstach d'Aulnoy, nie zdecydowałaby się na takie rozwiązania, skoro na ogół wykazuje skłonność do burleskowych brutalizacji i kokietowania odbiorcy dosyć dosadnym humorem – jak świadczy o tym poniższy fragment, w którym królowa ratuje żabę ze szponów kruka.

Przykład [142]
[Aulnoy 1698/2005, 667] Elle se servit du premier bâton qu'elle trouva sous sa main, et fit quitter prise au corbeau […][472].
[Lang 1906, 247] […] striking the bird sharply on the claws with the fan which hung from her side […][473].
[Perrault/Zarawska 2015, 100] […] szybko chwyciła wachlarz, który miała powieszony u paska, i z całych sił zaczęła bić ptaszysko po łapach.

Lang zgodnie ze swoją tendencją do puryfikacji zamieniła kij na wachlarz, czyli broń, która bardziej przystoi damie; powtórzyła to po niej Zarawska,

[470] Np. „Tu się zapewne zdziwicie, że takie pokraczydło miało wróżkę za matkę chrzestną. Widzicie, z marnego materiału nawet najlepszy krawiec nie uszyje zgrabnego wdzianka, a z mało lotnego, brzydkiego dziewczęcia nawet najzręczniejsza wróżka nie uczyni błyskotliwej, ładnej panienki" (Perrault/Zarawska 2015, 122).

[471] Np. „Oszukałyście mnie! – zawołał z goryczą książę. – Ty i twoja podstępna mamuśka. Żegnam panie!" (Perrault/Zarawska 2015, 123); „[…] buźkę miała gładką i oczy jaśniejące jak gwiazdy" (Perrault/Zarawska 2015, 156).

[472] „Posłużyła się pierwszym kijem, jaki wpadł jej w ręce, i zmusiła kruka, by rozluźnił chwyt […]".

[473] „[…] uderzając ptaka mocno w szpony wachlarzem, który wisiał u jej boku […]".

ale z zastosowaniem kolokwialnego słownictwa, które obniża rejestr tekstu i wprowadza aspekt niewyszukanego komizmu. Jest to niewątpliwie adaptacja wprowadzona z myślą o dziecięcym czytelniku, chociaż antykonwencjonalna.

Zjawiskiem należącym do nieco innej kategorii jest zbiór *Siedem bajek o królewnach* Lecha Abłażeja, wydany w 1997 roku. Ze względu na to, jak ograniczony zakres ma w systemie polskim recepcja baśni d'Aulnoy, zasługuje on na wzmiankę, choć w zasadzie nie zawiera adaptacji utworów baśniopisarki, lecz raczej nowe opowieści inspirowane obecnymi w niej motywami czy obrazami – do tego stopnia, że nie można wykluczyć, że Abłażej w ogóle nie czytał żadnej z baśni d'Aulnoy, a jedynie widział ilustracje do nich.

Swobodę, z jaką Abłażej łączy i miesza baśniowe motywy, łatwo dostrzec na przykładzie *Królewny w białej sukni*, inspirowanej tekstem *Le Mouton*. U d'Aulnoy królewna Merveilleuse naraża się ojcu, kiedy na jego pytanie, dlaczego włożyła białą suknię, odpowiada, że w niej wygląda najlepiej. Ojciec uznaje to za dowód oziębłości uczuciowej, co jest jednym z powodów, dla których każe królewnę zabić, a jako dowód śmierci przynieść jej serce i język. Czarna służąca gotowa jest zginąć za swoją panią, ale jej poświęcenie okazuje się daremne, ponieważ zarówno jej serce, jak i język są równie czarne jak skóra. Mimo to księżniczce udaje się uciec i ostatecznie trafia do zaczarowanej krainy, w której żyją ludzie przemienieni w barany. Są to poddani królewicza ukaranego przez wróżkę, której nie chciał poślubić. Królewna zostaje przy nim, z niecierpliwością wyglądając kresu jego pokuty w zwierzęcej postaci. Parokrotnie odwiedza w tym czasie *incognito* dom rodzinny; wreszcie godzi się z ojcem i zapomina o nieszczęsnym baranie, który – przegnany przez zamkowe straże – umiera z rozpaczy.

W baśni Abłażeja król jest tak srogi i ponury, że odstrasza wszystkich kandydatów do ręki królewny Wermony. Zirytowany tym, że nie udaje mu się wydać jej za mąż, zabrania jej nosić białe suknie, ponieważ kojarzą mu się ze ślubem. Przyłapawszy bohaterkę w tym stroju, skazuje ją na wygnanie. Królewna spotyka wówczas barana, czyli królewicza Medona, przeklętego przez wróżkę za to, że nie chciał poślubić jej wojowniczej córki. Klątwę może zdjąć jedynie „człowiek koloru nocy", więc Wermona i Medon ruszają na wspólne poszukiwania. Okazuje się, że ojciec królewny przywiózł z jednej z wypraw wojennych czarnego chłopca i on właśnie przywraca baranowi – ledwo żywemu od razów zadanych przez strażników okrutnego króla – ludzki kształt.

Streszczenie obu fabuł wyraźnie ukazuje, że choć Abłażej zachowuje wiele motywów, a nawet ogólny zarys fabuły, to modyfikuje przy tym motywacje postaci, wprowadza konwencjonalne, szczęśliwe zakończenie i całkowicie

zmienia rolę, jaką odgrywa w baśni czarnoskóra postać – nie wprowadza już burleskowego epizodu – ale staje się dobroczynnym wybawcą.

Niemal cały zbiór, ilustrowany starannie przez autora (z zawodu malarza), utrzymany jest w lirycznej, a czasem nawet melancholijnej tonacji. Wyjątkiem jest jedynie baśń *Królewna o złotych włosach* (inspirowana *La Belle aux Cheveux d'Or*), która zakrawa na satyrę na niewieścią próżność.

Wyszukane imiona postaci, dosyć rozwlekły styl oraz koncentracja na wątkach miłosnych wydają się dosyć odległe od konwencji baśni dla dzieci; są to zresztą cechy, za które zbiór krytykowała Wróblewska (2003, 99–100). Mimo to zasługuje on na uwagę jako oryginalne i indywidualne przedsięwzięcie literackie, które w dodatku może być pierwszym i do tej pory jedynym przykładem recepcji niektórych wątków baśni d'Aulnoy, takich jak *Le Serpentin vert* czy *Le Mouton*.

7.4.3. Bilans recepcji baśni d'Aulnoy. Inspirujące imaginarium

Obecność baśni d'Aulnoy w polskim systemie literatury dla dzieci w ciągu ostatniego trzydziestolecia bardzo się wzmocniła, choć nadal pozostaje ograniczona i niszowa. Osiem utworów tej autorki wciąż nie znalazło żadnego oddźwięku w polskiej literaturze. Z reguły chodzi o baśnie długie, pozostające pod silnym wpływem konwencji romansowej lub pastoralnej (*La Princesse Carpillon*, *Le Pigeon et la colombe*, *La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri*), przedstawiające przemoc seksualną (*Le Prince Marcassin* i *Le Dauphin*), a przede wszystkim słabo znane również we współczesnym systemie francuskim i innych systemach zachodnioeuropejskich. Wpływ tych systemów należy uznać za kluczowy, szczególnie w przypadku anonimowych i quasi-anonimowych adaptacji tłumaczonych często z trzeciego języka.

Podczas gdy istniejące przekłady *sensu stricto* bardzo mocno akcentują pierwotny kontekst historyczny i kulturowy baśni d'Aulnoy, w przypadku adaptacji dochodzi do recepcji anonimowego i ahistorycznego kanonu, funkcjonującego częściowo na zasadzie „folkloru pisemnego". Podczas tego procesu indywidualne cechy twórczości d'Aulnoy – przede wszystkim przewrotny humor i styl, w tym żartobliwe infantylizacje – nierzadko ulegają redukcji czy nawet eliminacji, a teksty zostają dopasowane do konwencji prostej i niekontrowersyjnej baśni dla dzieci na równi z baśniami Perraulta.

Mylne atrybucje, tj. przypisywanie baśni d'Aulnoy Perraultowi, również wynikają z wpływów wzorców zachodnich. Świadczą nie tylko o niskim

poziomie wiedzy o historii baśni, ale czasem też o niewielkiej dbałości wydawców o dobór tekstu źródłowego. Przede wszystkim jednak są świadectwem wysokiego prestiżu nazwiska pisarza, a w dodatku jeszcze ten prestiż umacniają, zwiększając liczbę funkcjonujących w systemie tekstów przypisanych do marki „Perrault". Statusu takiego pozbawione jest nazwisko d'Aulnoy.

Przed całkowitą asymilacją i włączeniem baśni d'Aulnoy w konwencjonalny schemat częściowo chroni je oryginalne, feeryczne i rokokowe imaginarium, które przetrwało w niektórych adaptacjach, a także stało się źródłem inspiracji dla jednego autora polskiego. Właśnie fantastyczne obrazy wydają się tym aspektem twórczości d'Aulnoy, w przypadku którego recepcja może być najłatwiejsza. Natomiast styl, mocno zakorzeniony w kontekście historyczno-kulturowym, a także sama długość tekstów mogą zbyt mocno odbiegać od utrwalonego w polskim systemie wzorca baśni dla dzieci, by znaleźć w nim trwałe i poczesne miejsce.

7.5. Autorka jednej baśni. Recepcja *Pięknej i Bestii* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

Zestaw baśni Leprince de Beaumont obecnych w systemie polskim jest bardzo ograniczony. Wybór kilku tekstów w XIX-wiecznym przekładzie Gościmskiej pojawił się w antologii Waksmunda oraz w tomie wydanym w 2014 roku przez wydawnictwo Bellona. Oprócz tego w zbiorze *Baśnie Europy* Jana Krzysztofa Siejnickiego ukazał się *Królewicz i jego nos*, czyli napisany nieco uproszczonym językiem przekład *Le Prince Désir*. Są to jednak przypadki nieliczne i odosobnione; żadna z baśni nie może dorównać *Pięknej i Bestii*, która jako jedyny z wątków wprowadzonych do literatury dla dzieci przez Leprince de Beaumont cieszy się niesłabnącą popularnością i zajmuje mocną pozycję w baśniowym kanonie, utwierdzoną jeszcze przez film Disneya z 1991 roku (w 1993 pojawił się w Polsce na kasetach VHS, premierę kinową miał w 2002). Niewykluczone zresztą, że to właśnie ekranizacja przyczyniła się do ustabilizowania konwencji nazewniczej tej baśni: inaczej niż w pierwszej połowie XX wieku, obecnie wątek ten funkcjonuje wyłącznie pod tytułem *Piękna i Bestia*[474].

[474] Wpływ filmu Disneya na ustabilizowanie konwencji nazewniczej może potwierdzać tytuł *Ślicznotka i Bestia*, który pojawia się jeszcze w tłumaczonym z angielskiego anonimowym

W latach 1990–2018 na rynku polskim ukazało się osiemnaście wydań tej baśni przypisanych Leprince de Beaumont (zob. Aneks 4, 5. Chronologia przekładów i adaptacji baśni Leprince de Beaumont), przy czym dwa z nich – tłumaczenie *Pięknej i Bestii* Barbary Grzegorzewskiej w „Literaturze na Świecie" oraz przedruk przekładów Dębickiego i Gościmskiej w antologii pod redakcją Waksmunda – przeznaczone były dla czytelników dorosłych. Leprince de Beaumont pozostała postacią słabo znaną w polskim systemie literackim, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę, że wydań *Pięknej i Bestii* pod nazwiskiem Perraulta było niewiele mniej, bo szesnaście (zob. tabela 16), a wydań anonimowych prawdopodobnie dużo więcej.

Leprince de Beaumont jest więc autorką jednej baśni, i to stosunkowo rzadko kojarzonej z jej nazwiskiem. Nie może się równać z popularnością Perraulta, ustępuje nawet d'Aulnoy, której tożsamość i indywidualizm są silnie zaznaczane w przekładach jej baśni. Nazwisko Leprince de Beaumont jest tak mało rozpoznawalne, że w pięciu wydaniach odmienione zostało tak, jak gdyby chodziło o mężczyznę („według Leprince'a de Beaumonta"); trudno o wyrazistszy dowód na to, że nawet dla wydawców pozostaje pustym dźwiękiem.

W systemie polskim dominują swobodne adaptacje, choć oprócz nich funkcjonują również przekłady *sensu stricto*. Jak wspomniano, parokrotnie przedrukowano stare przekłady Dębickiego i Gościmskiej, i to nie tylko z myślą o dorosłych czytelnikach-specjalistach. Ponadto pojawiły się dwa tłumaczenia *Pięknej i Bestii*: wymienionej już Barbary Grzegorzewskiej oraz Natalii Jaskuły, tłumaczki, która przekładała z francuskiego m.in. utwory Jules'a Verne'a, Antoine'a de Saint-Exupéry oraz Jeana-Marie Gustave'a Le Clézio.

Przekład Grzegorzewskiej pojawił się w bardziej prestiżowych kontekstach, podkreślających status baśni Leprince de Beaumont jako części europejskiego dziedzictwa literackiego, którego odbiorcą są nie tylko dzieci: w 2000 roku wydrukowało go czasopismo „Literatura na Świecie", a w 2006 roku Leszczyński włączył go do kilkakrotnie już wzmiankowanej antologii *Baśnie z całego świata*, której celem było zaprezentowanie europejskiego kanonu baśniowego. Tłumaczenie Jaskuły ukazało się natomiast w ramach nie tak ambitnego przedsięwzięcia wydawniczego, skierowanego do mniej wyrafinowanych czytelników, jak każą przypuszczać ilustracje zdradzające wpływ

---

zbiorze *Królewna Śnieżka i inne bajki* z 1991 roku. Bardzo podobny tekst, z drobnymi zmianami i skrótami, atrybuowany Perraultowi oraz wymieniający nazwisko adaptatora (Zbigniew Wójcik), przedrukowano w 2002 roku w zbiorze *Baśnie klasyczne i legendy polskie* już pod tytułem *Piękna i Bestia*. Tytuł ten pojawia się we wszystkich innych realizacjach tego wątku po 1991 roku, jakie udało się odnaleźć podczas przygotowywania niniejszej książki.

konwencji disneyowskiej (a nawet wyraźne podobieństwo – przynajmniej jeśli chodzi o kolorystykę – do wizerunków postaci z filmu z 1991 roku). Zarazem jednak na okładce poczesne miejsce zajmuje pełne imię i nazwisko autorki, a pod spodem zamieszczono hasło „Pełne wydanie bez skrótów", akcentujące kompletność i autentyczność tekstu.

Jeśli pominąć niezrozumienie przez Jaskułę konwencjonalnego wykrzyknienia „Oh dame!"[475], obydwa tłumaczenia są poprawne i utrzymane w dosyć wyszukanym stylu. Za jedyne ustępstwo na rzecz domniemanych możliwości percepcyjnych młodego czytelnika uznać można dzielenie akapitów, tak by były krótsze, co szczególnie widoczne jest w przekładzie Jaskuły. Co ciekawe, to właśnie Jaskuła – mimo dosyć infantylnej oprawy wydania – zdradza skłonność do archaizowania tekstu, wyrazów rzadkich i związków frazeologicznych, podczas gdy Grzegorzewska stosuje zwykle słownictwo bardziej neutralne. Nieliczne słowa, które mogłyby stanowić wyzwanie dla młodych odbiorców („klawesyn", „pergola", „polor"), zostały w antologii z 2006 roku objaśnione w przypisach. Taki wzgląd na dostosowanie tekstu do domniemanych możliwości czytelnika wydaje się słabo obecny w przekładzie Jaskuły. Jednym z nielicznych wyjątków jest być może przykład [147], w którym tłumaczka dokonuje lekkiej amplifikacji i przytacza różne sensy francuskiego słowa „bête", oznaczającego zarówno zwierzę, jak i kogoś głupiego. Grzegorzewska zadowala się w tym miejscu dosłownym tłumaczeniem.

Przykład [143]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1017] Les deux aînées avaient beaucoup d'orgueil […][476].
[Leprince de Beaumont/Grzegorzewska 2000/2006, 50] Dwie starsze ciągle się wywyższały […].
[Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 3] Starsze siostry chodziły dumne jak pawie […].

Przykład [144]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1020] Le marchand remercia Dieu du secours qu'il lui envoyait […][477].
[Leprince de Beaumont/Grzegorzewska 2000/2006, 52] Podziękował Bogu za okazaną pomoc […].

---

[475] Podobnie jak Dębicki, Jaskuła przekłada go jako bezpośredni zwrot do rozmówczyni: „Ach, pani […]" (Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 18).

[476] „Dwie starsze były bardzo dumne […]".

[477] „Kupiec podziękował Bogu za pomoc, którą mu zesłał […]".

[Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 8] Podziękowawszy Bogu, iż zechciał go wybawić z opresji […].

Przykład [145]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1022] Il ne périra point[478].
[Leprince de Beaumont/Grzegorzewska 2000/2006, 54] On wcale nie umrze.
[Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 13] Ojcu włos z głowy nie spadnie.

Przykład [146]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1026] […] je vous aime mieux avec votre figure, que ceux qui, avec la figure d'homme, cachent un cœur faux, corrompu, ingrat[479].
[Leprince de Beaumont/Grzegorzewska 2000/2006, 56] […] bardziej wolę ciebie z twoim strasznym obliczem od tych, którzy, choć wyglądają jak ludzie, serca mają fałszywe, zepsute i niewdzięczne.
[Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 19] Wolę twoją brzydotę niż ludzi, za których pięknym licem kryje się serce zepsute, niewdzięczne, fałszywe!

Przykład [147]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1025] […] outre que je suis laid, je n'ai point d'esprit : je sais bien que je ne suis qu'une bête[480].
[Leprince de Beaumont/Grzegorzewska 2000/2006, 56] Nie dość, że jestem brzydki, ale też brak mi rozumu. Wiem, że jestem tylko bestią.
[Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 18] […] prócz urody brakuje mi też polotu. Dobrze wiem, iż jestem tylko brzydką i głupią bestią.

Obie tłumaczki dokonują niezbyt daleko posuniętej adaptacji kulturowej. Zachowują rozróżnienie między mieszczaństwem, do którego należy rodzina Pięknej, i szlachtą, w którą chciałyby się wżenić jej siostry. Starają się także za pomocą różnych częściowych ekwiwalentów oddać wieloznaczny francuski termin *esprit* (Grzegorzewska mówi o „rozumie", „dowcipie", „polorze", Jaskuła – o „polocie", „bystrości" i „błyskotliwym umyśle"). Obie też próbują przybliżyć współczesnemu polskiemu czytelnikowi horyzont moralny tekstu źródłowego, stosując amplifikowane tłumaczenie *vertu* (u Grzegorzewskiej – „cnota i prawość", u Jaskuły – „cnota i dobro"). Jaskuła redukuje jednak odniesienia do historycznych podziałów stanowych, zgodnie z którymi praca była domeną służących i chłopów:

[478] „On nie umrze".

[479] „[…] wolę ciebie z twoją twarzą niż tych, którzy mają twarz ludzką, a ukrywają serce fałszywe, zepsute, niewdzięczne".

[480] „[…] oprócz tego, że jestem brzydki, brak mi też błyskotliwości: wiem dobrze, że jestem tylko bestią/głupcem".

Przykład [148]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1018] […] en travaillant comme des paysans, ils y pourraient vivre[481].
[Leprince de Beaumont/Grzegorzewska 2000/2006, 50] […] zarabiać na życie, pracując jak wieśniacy […].
[Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 6] […] utrzymując się z pracy na roli […].

Przykład [149]
[Leprince de Beaumont 1756/2008, 1018] […] elle n'était pas accoutumée à travailler comme une servante […][482].
[Leprince de Beaumont/Grzegorzewska 2000/2006, 51] […] nie była bowiem przyzwyczajona pracować jak służąca […].
[Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 6] […] nie nawykła bowiem do ciężkiej, fizycznej pracy […].

U Jaskuły bohater nie wypija również na śniadanie czekolady, tylko zjada bliżej nieokreślone „słodkości" (Leprince de Beaumont/Jaskuła 2017, 9–10); w ten sposób tekst zostaje dostosowany do nawyków i stereotypowych przekonań współczesnego polskiego czytelnika, któremu gorąca czekolada nie kojarzy się z porannym posiłkiem, choć była nim w XVIII-wiecznej Francji.

Drobne różnice strategii obranych przez tłumaczki nie zmieniają faktu, że w obydwu przekładach dostrzec można próbę zachowania równowagi między kulturą źródłową i docelową oraz zaprezentowania polskim czytelnikom tekstu rzeczywiście bliskiego XVIII-wiecznej baśni Leprince de Beaumont. Oznacza to, że przynajmniej niektórzy polscy odbiorcy mają szansę zetknąć się z przedstawionym w niej systemem wartości.

Spodziewać się jednak można, że jest to grupa niewielka, zważywszy na popularność wersji Disneya oraz liczbę realizacji wątku funkcjonujących na zasadzie „folkloru pisemnego". Sygnowanie adaptacji nazwiskiem Leprince de Beaumont sugerowałoby wprawdzie, że wydawcy pragną powołać się na prestiż „autentycznego", „oryginalnego" tekstu, jednak rozbieżności między podpisanymi tak tekstami a baśnią francuskiej pisarki często nie są wcale mniejsze niż w przypadku tych adaptacji *Pięknej i Bestii*, które są publikowane anonimowo albo przypisywane Perraultowi.

Pod tym względem ciekawa jest tłumaczona z angielskiego adaptacja Katarzyny Dmowskiej, w spisie treści i na stronie tytułowej przypisana Gabrielle de Villeneuve, a według noty na końcu książki łącząca wersję tej

[481] „[…] pracując jak chłopi, mogliby tam żyć".
[482] „[…] nie była przyzwyczajona pracować jak służąca".

pisarki z 1740 roku i późniejszy o szesnaście lat utwór Leprince de Beaumont. Rzeczywiście adaptacja zapożycza motywy wykorzystane przez obie te autorki: przebywając w zamku Bestii, główna bohaterka śni o pięknym księciu i znajduje jego portret, tak jak się to dzieje w baśni de Villeneuve; ale tak jak u Leprince de Beaumont, ma ona tylko dwie złe siostry, które w zakończeniu zostają ukarane przemianą w kamień. Francuski kontekst kulturowy baśni zostaje podkreślony przez nadanie bohaterom imion Pierre, Marie i Sophie (choć nie występują one w żadnym z tekstów XVIII-wiecznych). Jednocześnie adaptacja dosyć daleko odbiega od obu tekstów francuskich, wyraźnie redukując poziom skomplikowania fabuły (np. kupiec nie traci majątku na początku baśni) oraz dialogi między Piękną a Bestią, w których potwora cechuje znacznie mniejsza skłonność do użalania się nad sobą – bohater nie podkreśla cierpiętniczo swojej brzydoty ani nie zapowiada, że umrze, jeśli Piękna nie wróci do niego w wyznaczonym czasie, tak jak ma to miejsce w baśniach de Villeneuve i Leprince de Beaumont. Taka modyfikacja charakteru Bestii występuje także w innych adaptacjach.

Dosyć często pojawia się również inne przesunięcie, zmieniające zarówno charakterystykę tej postaci, jak i jeden z aspektów pierwotnego morału baśni Leprince de Beaumont. Adaptacje nie podkreślają mianowicie głupoty potwora; wręcz przeciwnie, przedstawiają go jako inteligentnego towarzysza rozmów i spacerów. Przypadkiem skrajnym jest adaptacja Stadtmüller, w której Bestia jest wytrawnym czytelnikiem i szachistą, a oprócz tego potrafi jeszcze pięknie grać na skrzypcach. Tym samym znika obecna u Leprince de Beaumont dewaloryzacja *esprit* jako wartości pozornej, niemogącej się mierzyć z *vertu*; we współczesnych adaptacjach inteligencja stanowi wartość równą niemal dobroci i wraz z nią przeciwstawioną wyglądowi zewnętrznemu. Przesłanie to może wybrzmieć bez przeszkód, ponieważ adaptacje z reguły pomijają epizod opowiadający o nieszczęśliwych małżeństwach starszych sióstr, z których jedna wychodzi za próżnego pięknisia, a druga za człowieka błyskotliwego, ale złośliwego i przykrego. Nawet gdy epizod ten zostaje zachowany, ulega modyfikacji: w tekście Magdaleny Chrobak, będącym przekładem z włoskiej adaptacji Giady Francii, grzechem jednego ze szwagrów Pięknej jest rozrzutność, a drugiego – skąpstwo. Dydaktyczna intencja Leprince de Beaumont nie ulega bynajmniej zredukowaniu, lecz modyfikacji i zawężeniu, gdyż adaptacje koncentrują się na prymacie wartości duchowych i umysłowych nad wyglądem oraz, przede wszystkim, na transformującej mocy miłości.

Równie często dochodzi do zmiany motywacji wyjazdu Pięknej, która pragnie odwiedzić ojca już nie dlatego, że po prostu za nim tęskni (tak jest u Leprince de Beaumont i w bardzo nielicznych adaptacjach), ale dlatego, że ojciec jest chory i potrzebuje jej opieki. Tego rodzaju przesunięcie podkreśla ofiarność bohaterki i jej przywiązanie do Bestii, nad którym góruje tylko skłaniająca do poświęceń miłość do ojca, a nie zwykła tęsknota za domem.

Pogłębienie wątku romansowego w adaptacjach *Pięknej i Bestii* stanowi rzadkość; znacznie częściej teksty streszczają fabułę, nie rozwodząc się nad przeżyciami wewnętrznymi bohaterki. Pod tym względem wyjątkowy jest wspomniany już tekst Chrobak, w którym romansowy aspekt historii ulega znacznej amplifikacji. Znajdziemy tam szczegółowe opisy rosnącej zażyłości i czułości między bohaterami, a nawet fizycznych uroków postaci Bestii (Piękna „wiedziała, że jego ogromne łapy głaszcze się równie przyjemnie jak płatki róży, że kiedy na nią spogląda, jego lwie oczy wypełnia serdeczność i miłość, a długie kły, które niegdyś tak ją przerażały, obnaża tylko w szczerym uśmiechu" – Leprince de Beaumont/Chrobak 2015, b.n.s.).

Adaptacja Chrobak jest wyjątkowa również dlatego, że należy do nurtu „odświeżenia klasyki przez ilustracje", wspomnianego już przy okazji adaptacji baśni Perraulta (zob. pkt 7.3.4.2.4). W wydaniach Olesiejuka z lat 2015–2016 to nie tekst (mimo że niepozbawiony wartości literackiej) gra pierwsze skrzypce, lecz ilustracje Franceski Rossi – barwne i pogodne – oraz Manueli Adreani – bardziej mroczne i niedosłowne. To one dominują nad tekstem i wyznaczają rytm opowieści; co więcej, to nazwiska ilustratorek znajdują się na okładce i stronie tytułowej, o nich też mówią zamieszczone na końcu noty biograficzne.

Do „odświeżenia" znanej fabuły dochodzi również w adaptacji tłumaczonej z angielskiego przez Monikę Wilk. Tym razem dokonuje się ona w samym tekście, w którym dochodzi do radykalnego uwspółcześnienia realiów. Ojciec nie jest już kupcem, ale przedsiębiorcą, który musi wyjechać służbowo, jego starsze córki oglądają telewizję i kolorowe magazyny, marząc o ślubie z piłkarzem, a Bella interesuje się lotami w kosmos i chętnie dzieli się z Bestią wiedzą na ten temat. Kontrast między baśniową fabułą a współczesnymi realiami, podkreślany jeszcze przez metafikcjonalne komentarze (potwór jest „straszniejszy niż na filmie", fajerwerki po odczarowaniu księcia strzelają, „jak to się dzieje tylko na filmach"), ma efekt komiczny i zbliża tekst do polemicznych renarracji, choć ogólny schemat fabularny pozostaje nienaruszony. Stylistycznym dysonansem w tym nowoczesnym sztafażu jest

jedynie „łono" Pięknej, na którym opiera głowę konająca Bestia (Leprince de Beaumont/Wilk 2010, 265).

Nie można wreszcie pominąć niemałego wpływu, jaki na adaptacje *Pięknej i Bestii* wywarł wielokrotnie wspomniany film Disneya. Najchętniej przejmowana jest z niego motywacja przemiany księcia w potwora: u Chrobak i Stadtmüller, a także np. u Michałowskiej (w adaptacji sygnowanej nazwiskiem Perraulta) metamorfoza dochodzi do skutku z powodu okrucieństwa bohatera, który nie chce udzielić noclegu wróżce albo czarodziejowi w żebraczym przebraniu. Podobną, disneyowską proweniencję ma zapewne również bal, który na cześć Pięknej urządza Bestia w adaptacji Chrobak, a także cały incipit adaptacji Stadtmüller (Piękna jest jedyną córką kupca Błażeja, który w drodze na targ traci konia z powodu burzy – cały ten ciąg zdarzeń znacznie bliższy jest filmowi Disneya niż baśni Leprince de Beaumont). Dowodzi to, że kinowa adaptacja stała się już na dobre i na złe częścią tradycji i to ona, a nie tekst XVIII-wiecznej pisarki, której nazwisko widnieje na okładce, stanowi często punkt odniesienia dla adaptatorów i czytelników.

Omówione tu przykłady wskazują, że – tak jak miało to miejsce w pierwszej połowie XX wieku – *Piękna i Bestia* funkcjonuje w systemie polskim podobnie do baśni Perraulta, któremu jest zresztą często mylnie przypisywana. Oprócz przekładów *sensu stricto* wydawane są adaptacje, często z trzeciego języka (zwykle włoskiego lub angielskiego), czasem w nurcie „odświeżenia przez ilustracje". Leprince de Beaumont jako autorka jest jednak znacznie słabiej obecna w polskim systemie niż Perrault, a jej nazwisko pozbawione jest rozgłosu i prestiżu. Być może w przyszłości ulegnie to zmianie – wydaje się, że w ostatnich latach wzrosła częstotliwość publikacji sygnowanych nazwiskiem baśniopisarki, wskazujących na pierwotny kontekst jej utworów i zaznaczających ich odrębność od baśni Perraultowskich.

7.6. Podsumowanie

W latach 1990–2018 recepcja *contes de fées* była intensywniejsza i bardziej zróżnicowana niż kiedykolwiek wcześniej. Cała piątka omawianych w książce baśniopisarzy była w tym czasie obecna w polskim systemie, choć w bardzo nierównym zakresie. Recepcja Lhéritier i Fénelona ograniczyła się do bardzo nielicznych wznowień istniejących już przekładów, czasem przeznaczonych nie tyle dla dzieci, co raczej dla dorosłych zainteresowanych historią

literatury dla dzieci. Nieliczne przedruki nie zdołały ani wydobyć z zapomnienia dydaktycznych baśni Fénelona, ani rzucić światła na gawędziarską *Sprytną księżniczkę* Lhéritier.

Pozostała trójka autorów znalazła znacznie większy oddźwięk w polskim systemie, zarówno na polu przekładów *sensu stricto*, jak i w rozległej i zróżnicowanej sferze adaptacji. W tej pierwszej dziedzinie kluczową postacią jest niewątpliwie Barbara Grzegorzewska, której zasługi jako tłumaczki Perraulta, d'Aulnoy i Leprince de Beaumont są nie do przecenienia. Jej przekłady spośród wszystkich funkcjonujących obecnie w polskim systemie są w największym stopniu zorientowane na kulturę źródłową – choć nie sposób uniknąć podejrzenia, że właśnie z tego wynika ich stosunkowo niewielka popularność. Przyćmiewa je – szczególnie w przypadku baśni Perraulta i Leprince de Beaumont – mnogość adaptacji, często dostosowanych do przekonań o tym, jaka powinna być baśń dla dzieci i jakie funkcje powinna spełniać (czego owocem nierzadko są puryfikacja i dydaktyzacja), a także do schematów fabularnych utrwalonych przez rodzimą tradycję lub produkcje disneyowskie. *Contes de fées* częściej adaptują się do wzorców istniejących w systemie docelowym niż wprowadzają doń wzorce nowe.

Baśnie Perraulta, d'Aulnoy i Leprince de Beaumont funkcjonują zatem w ramach „folkloru pisemnego" oraz lokalnego i globalnego systemu baśni dla dzieci, a adaptacje zacierają różnice stylu i przesłania między nimi. Jednocześnie jednak każde z tych trojga autorów ma nieco inną pozycję.

Nazwisko Perraulta cieszy się dużym (choć z tego samego powodu również często kwestionowanym) prestiżem dzięki skojarzeniu z tradycją oraz obecności w kanonie lektur szkolnych, ale szacunek dla autora nie idzie w parze z czcią dla jego tekstów. Przeciwnie, najczęściej dochodzi do swoistej mistyfikacji, w której prestiżowe nazwisko legitymizuje współczesne teksty o różnej jakości literackiej. Zarówno trwanie, jak i kwestionowanie tradycji wydaje się wymagać jej bezustannej transformacji i dostosowywania do nowych wzorców, przekonań i założeń; nie trzeba przy tym dodawać, że chodzi przede wszystkim o wzorce, przekonania i założenia dorosłych pośredników lektury.

D'Aulnoy pozbawiona jest mocnej pozycji Perraulta, ale może też z tego względu jej nazwisko używane jest jedynie w odniesieniu do przekładów *sensu stricto*, które wraz z perytekstami mają wręcz tendencję do eksponowania indywidualizmu autorki i pierwotnego kontekstu jej utworów. Adaptacje jej baśni, eliminujące charakterystyczny styl, choć nieraz zachowujące bogate, rokokowe imaginarium, funkcjonują natomiast anonimowo

albo przypisywane są Perraultowi. Nazwisko baśniopisarki jest więc wprawdzie mniej znane, ale też nie służy mistyfikacji jak nazwisko Perraulta.

W sytuacji pośredniej i, mogłoby się wydawać, najgorszej jest Leprince de Beaumont – jej nazwisko jest słabo znane, nie cieszy się szczególnym prestiżem ani nie kojarzy z ekscentryczną postacią autorki, ale jednocześnie służy mistyfikacji w przypadku opatrzonych nim adaptacji *Pięknej i Bestii*.

Współistnienie licznych adaptacji oraz przekładów *sensu stricto* – a w przypadku baśni Perraulta i Leprince de Beaumont nawet przekładów wielokrotnych – pogłębia niepewny status baśni jako tekstów literackich, co z kolei sprzyja kolejnym adaptacjom. Oprócz tego nasuwa się jeszcze jeden wniosek, związany z rysującym się w ramach polskiego systemu literatury dla dzieci i podsystemu baśniowego podziałem między centrum a peryferiami. Dominujące centrum jest jednolite, operuje utrwalonymi schematami i stereotypami na temat baśni dla dzieci: ahistorycznej, prostej, optymistycznej, bezpiecznej, wolnej od grozy i przemocy, dydaktycznej lub przynajmniej niebudzącej wątpliwości natury moralnej. Właśnie tutaj w dużej mierze funkcjonują odpowiednio dostosowane baśnie Perraulta. Wydaje się, że wyjście poza istniejące wzorce przy jednoczesnym pozostaniu w centrum systemu możliwe jest wyłącznie w sferze oprawy graficznej, a nie samego tekstu – stąd popularność nurtu „odświeżenia przez ilustracje", które oceniane są jako oryginalne, świeże, lecz w gruncie rzeczy zazwyczaj niebudzące kontrowersji. Natomiast teksty niepasujące do istniejącego modelu – w tym również przekłady zorientowane na kulturę źródłową – mogą funkcjonować jedynie na peryferiach, które dopuszczają większe zróżnicowanie.

Zakończenie. Podsumowanie i wnioski

Francuska baśń literacka wędrowała w Polsce długimi, krętymi ścieżkami, nieraz zapuszczając się na bezdroża lub grzęznąc w ślepych uliczkach. Wielokrotnie zmieniała postać i głos, towarzysząc polskiej literaturze dla dzieci od jej zarania, choć dopiero stosunkowo niedawno nadano jej status ponadczasowego – a więc ahistorycznego – klasyka.

W XVII i XVIII stuleciu *contes de fées* przekładano na polski jako teksty dla dorosłych, nie były to jednak częste przypadki. Jak można podejrzewać, częściowo wynikało to z dosyć surowych sądów estetycznych i etycznych polskiego oświecenia – podejrzliwego wobec barokowych utworów z elementami fantastycznymi i bez oczywistego przesłania dydaktycznego – częściowo zaś z faktu, że czytelnicy (i, zapewne częściej, czytelniczki) zainteresowani rokokową stylistyką, salonową retoryką, romansową konwencją oraz, *last but not least*, upodobaniem do infantylizacji znali najpewniej język francuski i zapoznawali się z *contes de fées* w oryginale. Oficjalnie większym uznaniem cieszyły się wyraziście dydaktyczne utwory Fénelona i Leprince de Beaumont, chętnie tłumaczone, a czasem nawet zalecane w kontekstach edukacyjnych. W przekładach preferowano raczej egzotyzację lub odniesienia do kultury klasycznej, nie wykorzystywano natomiast takich potencjalnych wzorców jak polska ludowa bajka magiczna albo barokowe romanse z baśniowymi wątkami. Jeśli przywoływano te konteksty, to tylko po to, aby się od nich stanowczo odciąć. Co więcej, baśnie Fénelona – choć pierwotnie pisane dla dziecka – w Polsce kierowane były do dorosłych, a ich dosyć liczne przekłady świadczą o wysokim prestiżu autora *Telemaka*, choć jednocześnie sugerują, że kolejne tłumaczenia zyskiwały niewielką popularność. W przeciwieństwie do nich baśnie Leprince de Beaumont w przekładzie Eustachego Dębickiego (i być może również innego, nieznanego tłumacza)

funkcjonowały jednoznacznie w obrębie raczkującego systemu literatury dla dzieci, zarówno w pierwotnej wychowawczej ramie *Magazynu dziecinnego*, jak i w oderwaniu od niej – kilka baśni przedrukował bowiem Daniel Vogel w podręczniku do nauki języka polskiego. Wśród nich była *Przypowieść o Pulcheryi i Bestyi*, której oddziaływanie wykroczyło poza system literatury dla dzieci. To za jej pośrednictwem w polskiej tradycji ludowej bajki magicznej znalazł się wątek „Pięknej i Bestii", którego istnienie kilkadziesiąt lat później odnotował m.in. Roman Zmorski. Był to jeden z pierwszych przykładów sukcesu wątku baśniowego odniesionego za cenę oddzielenia od pierwotnego kontekstu, autora, a czasem nawet przesłania.

Wiek XIX oznaczał dalszy rozwój systemu literatury dla dzieci, który wciąż kształtowany był w głównej mierze przez restrykcyjne poglądy oświeceniowe i przez długi czas odrzucał baśń. Fascynacja kulturą ludową i ludową bajką magiczną oraz romantyczne baśniopisarstwo reprezentowane przez licznych polskich autorów od końca lat trzydziestych były fenomenem kultury ogólnej, „dorosłej", a dziecko i dzieciństwo miały dla nich znaczenie jako mit idyllicznej przeszłości, a nie obraz teraźniejszego, rzeczywistego odbiorcy. *Contes de fées* nie odegrały żadnej roli w tym romantycznym nurcie, którego produkty uważano za „wierne" przełożenie ludowej bajki magicznej i kontynuację „odwiecznej" tradycji. Źródeł polskiej baśni romantycznej należy szukać raczej w odrzuceniu oświeceniowej kultury klasycznej i ideach narodowowyzwoleńczych. Skoro za istotny aspekt baśni uważano ich „polskość" i „ludowość", a romantyczni autorzy lubowali się nieraz w atmosferze gotyckiej grozy, trudno się dziwić, że baśnie francuskie były w tym okresie praktycznie nieobecne w polskim systemie literackim.

Od połowy stulecia gatunek baśni coraz częściej kojarzono jednak z rzeczywistym odbiorcą dziecięcym. Recepcja wielu wątków perraultowskich dokonała się wbrew podejrzliwości krytyków mniej więcej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, poprzez wzgardzone peryferia systemu literackiego, za pośrednictwem i pod wpływem oficyn niemieckich. Co prawda tanie książeczki o miernej jakości edytorskiej często budziły niechęć lub co najmniej nieufność recenzentów, ale to właśnie one dogłębnie przekształciły polski system literatury dla dzieci, wprowadzając do niego na zasadzie „folkloru pisemnego" wiele baśniowych wątków. Wzrost popularności elementów fantastycznych w tekstach kierowanych do młodych czytelników sprawił, że pojawiły się także nowe przekłady baśni Fénelona (Stanisława Rzewuskiego) i Leprince de Beaumont (Karoliny Gościmskiej), pozostały one jednak przedsięwzięciami jednorazowymi. Ich precyzyjny,

lecz dosyć abstrakcyjny dydaktyzm nie mieścił się już w ówczesnych wzorcach literatury dla dzieci – ani w restrykcyjnym modelu książki pruderyjnej i pouczającej, ani w kształtującym się dopiero modelu książki ludycznej. Jedynym wątkiem, który wyszedł cało z tej zmiany paradygmatu, była *Piękna i Bestia*, obecna już w polskiej tradycji ustnej, a wkrótce również w książkach dla najmłodszych.

Niewykluczone, że triumf baśniowych wątków był możliwy wyłącznie na zasadzie „folkloru pisemnego", poza ścisłą kontrolą krytyków i pedagogów. Aż do drugiej wojny światowej funkcjonowały one na zasadzie wędrownych motywów, przejmowanych z adaptacji obcojęzycznych, np. angielskich, albo opracowywanych przez polskich autorów. Łącząc się nieraz z motywami znanymi z polskich baśni XIX-wiecznych, stawały się trwałą częścią polskiej kultury, postrzeganą jako jej rodzimy element. Rozmaita była forma baśniowych tekstów – od bardziej wyrafinowanych literacko (a także mocno zakorzenionych w polskiej kulturze) utworów Antoniego Gawińskiego czy Janiny Porazińskiej, aż po schematyczne i ubogie językowo realizacje Janiny Colonny-Walewskiej, dodatkowo jeszcze silnie puryfikowane i infantylizowane, albo wierszowanki W. Orskiego, epatujące nieraz brukowym horrorem. Przekłady *sensu stricto*, opatrzone atrybucją i oparte bezpośrednio na tekstach francuskich, w zasadzie nie istniały. Za jedyny wyjątek należy uznać przekłady baśni Perraulta autorstwa Haliny Bokserówny, ale funkcjonowały one dokładnie tak samo jak inne tanie wydawnictwa broszurowe. Przypominały je zresztą także treścią, skróconą i uproszczoną w porównaniu z tekstem źródłowym.

Ten typ recepcji załamał się po drugiej wojnie światowej wskutek nacjonalizacji systemu wydawniczego. Miejsce baśni w systemie literatury dla dzieci uległo jednak wzmocnieniu. Gatunek wyszedł obronną ręką z ideologicznych sporów drugiej połowy lat czterdziestych. Jednocześnie formował się model baśni akcentującej swoje (w rzeczywistości dosyć odległe) ludowe pochodzenie, a przy tym wykazującej się wysoką wartością literacką i niebudzącym zastrzeżeń przesłaniem moralnym. Wątki perraultowskie nadal funkcjonowały jako anonimowe fabuły zakorzenione w kulturze polskiej i inspirujące takich twórców jak Ewa Szelburg-Zarembina, która dokonała ich socrealistycznej renarracji, albo Jan Brzechwa, który z kolei miał swój udział we wzbogaceniu modelu polskiej baśni dla dzieci o element humoru i optymizmu niezmąconego jakąkolwiek sugestią grozy.

Na tym tle wyróżnia się przekład Hanny Januszewskiej z 1961 roku – pierwszy zbiór z polskim tłumaczeniem baśni Perraulta, podkreślający (choć

w sposób nie zawsze poprawny faktograficznie) ich pierwotny kontekst historyczny i kulturowy. Januszewska podjęła się karkołomnego zadania przypisania znanych powszechnie baśniowych wątków konkretnemu autorowi. Ponadto zastosowała dosyć paradoksalną strategię, którą można by określić jako „egzotyzujące udomowienie": poprzez liczne archaizmy i nawiązania kulturowe próbowała przenieść dawne baśnie francuskie w świat kultury staropolskiej. Eksperyment ten nie znalazł uznania wśród odbiorców, w przeciwieństwie do silnie udomowionej i puryfikowanej adaptacji z 1971 roku, realizującej model baśni optymistycznej, ciepłej, pogodnej i beztroskiej. Choć nie mogła się równać z popularnością baśni Andersena czy braci Grimm, adaptacja ta miała wiele wznowień i wpłynęła na późniejsze postrzeganie twórczości Perraulta, z którym na trwałe skojarzono styl Januszewskiej.

Pod koniec lat osiemdziesiątych, równolegle do rozwijających się badań nad literaturą dla dzieci i jej historią, pojawiła się myśl o uzupełnianiu polskiego systemu literackiego, tak by stał się porównywalny z systemami zachodnioeuropejskimi. Oznaczało to przekład dzieł kanonicznych na Zachodzie, a nieznanych dotąd w Polsce. Właśnie w ten nurt wpisywał się przekład baśni d'Aulnoy autorstwa Roberta Stillera, dokonany z wielką swadą, choć znajomość języka francuskiego tłumacza nie dorównywała jego literackiej kreatywności. Przekład wzbudził uznanie krytyków, w czym niemałą rolę odegrała jakość edytorska i oprawa graficzna publikacji, ale same baśnie były zbyt odległe od utrwalonego już wzorca baśni dla dzieci, by mogły zyskać szerszy rozgłos, szczególnie wśród młodych czytelników i niespecjalistycznych dorosłych pośredników lektury. Podobny był zresztą los kolejnego, poprawniejszego przekładu baśni d'Aulnoy autorstwa Barbary Grzegorzewskiej w 2007 roku, które również powstało jako próba uzupełnienia polskiego systemu o utwory kanoniczne.

Po 1990 roku dał się zaobserwować także nieco inny wpływ systemów zachodnich, związany z globalizacją. Wyjątkowo licznie pojawiły się publikacje na licencjach zagranicznych, tłumaczone z adaptacji włoskich, angielskich lub hiszpańskich, czasem anonimowe. Popularne wątki baśniowe wiązano z Perraultem zarówno pod wpływem adaptacji Januszewskiej, jak i wskutek przejmowania wzorców z zachodnich systemów literackich; swój udział miała w tym również instytucjonalizacja „baśni Perraulta" jako szkolnych lektur. Za atrybucją tekstu baśniopisarzowi rzadko szedł jednak wzgląd na jego rzeczywistą twórczość czy też historyczny i kulturowy kontekst jej powstania. Nazwisko służyło do mistyfikującej legitymizacji współczesnych tekstów, zgodnych z dominującym modelem optymistycznej, bezpiecznej

i dydaktycznej baśni dla dzieci. Jego funkcja była jednak wtórna: marka „Perrault" umacniała jedynie wątki, które niezależnie od niej cieszyły się popularnością w systemie polskim, takie jak *Piękna i Bestia* lub *Jaś i Małgosia*. Baśń mało znana nie mogła liczyć na wzrost zainteresowania przez sam fakt błędnego przypisania jej Perraultowi – jak dowodzi tego przypadek *Sprytnej księżniczki* Lhéritier, która po 1993 roku nie ukazała się już ani razu.

Zarazem jednak zaznaczyć należy, że na przełomie XX i XXI wieku polski system literatury dla dzieci stał się na tyle rozległy i różnorodny, że na jego peryferiach po raz pierwszy w historii wspólnie zaistniały przekłady *sensu stricto* i adaptacje utworów Perraulta, d'Aulnoy, Leprince de Beaumont, a nawet – choć w szczątkowej postaci – przekłady baśni Fénelona i Lhéritier. Mimo to poziom wiedzy odbiorców (zarówno dzieci, jak i dorosłych pośredników lektury) na temat historii, cech gatunkowych i sposobów recepcji baśni pozostał niski.

W świetle powyższych ustaleń można sformułować kilka wniosków dotyczących dawnego i obecnego miejsca baśni w ogóle w polskim systemie literatury dla dzieci.

Po pierwsze, relacja między gatunkiem baśni a dzieckiem była historycznie zmienna, co nie pozostawało bez wpływu na kształt baśniowych tekstów funkcjonujących w danym okresie w systemie literackim. Jeśli pominąć epizod u samego zarania polskiej literatury dla dzieci (*Magazyn dziecinny* Leprince de Beaumont), baśń weszła do tego systemu dopiero w drugiej połowie XIX wieku, a oficjalnej i powszechnej (choć bynajmniej nie bezwarunkowej) akceptacji doczekała się dopiero w wieku XX. Powiązanie baśni z odbiorcą dziecięcym ma jednak znacznie starszy rodowód – poprzez analogię z bajką ustną gatunek ten kojarzyli z dzieckiem i XVII-wieczni literaci francuscy, i XVIII-wieczni polscy krytycy oświeceniowi, i XIX-wieczni baśniopisarze romantyczni. Różnili się radykalnie nastawieniem, demonstrując ludyczne upodobanie, pogardę i oburzenie albo patetyczną nostalgię, wszyscy jednak patrzyli na bajkę i baśń z perspektywy ludzi dorosłych, będących zarazem poza dzieciństwem i po dzieciństwie. Baśń była dla nich powrotem do dzieciństwa, utożsamianym z powrotem do przeszłości (traktowanej z przymrużeniem oka i ambiwalencją przez francuskich literatów XVII-wiecznych, krytykowanej surowo przez intelektualistów oświeceniowych, a wartościowanej pozytywnie przez romantyków). Między koncepcjami „baśni dla dzieci" a „baśni jako dawnej opowieści" istnieje bardzo silne powiązanie, żywe również w czasach późniejszych i funkcjonujące po dziś dzień. W każdej epoce dostrzec można retrospektywne konstruowanie prehistorii baśni i osadzanie jej w wyobrażonej przeszłości; co więcej, jakość

baśni często uzależniano właśnie od jej starości, „autentyczności", rzekomej wierności „dawnym" wzorcom, istniejącym jako pewne subiektywne (lub intersubiektywne) wyobrażenia, takim np. jak fetysz odwiecznej tradycji ludowej albo model tradycyjnej baśni bez przemocy.

Po drugie, wydaje się, że bardzo często wspomnienie z własnego dzieciństwa utożsamione zostaje z wiedzą na temat całej historii gatunku: baśń zapamiętana z indywidualnego doświadczenia nie jest traktowana jako wytwór konkretnych okoliczności, ale ahistoryczny pomnik, który nie uległ zmianie, odkąd wykuto go „u zarania dziejów". Innymi słowy, istnieje przekonanie, że baśń zawsze wyglądała i funkcjonowała tak samo, jak w dzieciństwie danej osoby. Powoduje to, że pewne zjawiska związane z baśniami dla dzieci postrzegane są jako znacznie starsze, niż w rzeczywistości są. To, że baśniowa tradycja była i jest modyfikowana, pozostaje poza świadomością przeciętnych odbiorców. Są oni skłonni automatycznie zakładać, że mają do czynienia z tekstem autentycznym, zgodnym z tradycją – przy czym „tradycja" oznacza często ich własne wspomnienia. Zjawisko to jest szczególnie widoczne współcześnie, gdy stosowanie nazwisk Perraulta i, rzadziej, Leprince de Beaumont, ma na celu legitymizację współczesnego tekstu przez powiązanie go nie tyle nawet z konkretnym autorem, co z mitem ahistorycznej starożytności. Adaptatorzy są bardziej niż kiedykolwiek niewidzialni: zapis małym drukiem w metryce wydawniczej to często jedyne ustępstwo, jakie iluzja dawności i „autentyczności" czyni na rzecz współczesnej koncepcji praw autorskich. Co więcej, iluzję tę pogłębia coraz silniejszy obecnie nurt buntu przeciwko tradycji: również krytyka baśni jest często ahistoryczna, stanowiąc lustrzane odbicie przywiązania do mitu fetyszyzowanej ahistorycznej przeszłości.

Po trzecie, z dotychczasowych rozważań wypływa spostrzeżenie o ogromnym udziale dorosłych w systemie literatury dla dzieci i podsystemie baśni dla dzieci. Ta niebudząca kontrowersji konstatacja stanowiła jedno z założeń wstępnych tej książki, warto jednak ją tu powtórzyć, podkreślając, że to właśnie dorośli adaptują, dydaktyzują i puryfikują baśnie dla dzieci, oni je wybierają i oceniają. Oni także żywią opisane powyżej przekonanie o dawności baśni, a przekazując baśnie dzieciom, sprzyjają powielaniu tego mitu, sprawiając, że kolejne pokolenia także utożsamiać będą ten gatunek z dawnością w wymiarze indywidualnym (dzieciństwo) i dziejowym (ahistoryczna, zmitologizowana „odwieczność" baśniowej tradycji).

Po tych ogólnych uwagach należy sformułować wnioski dotyczące konkretnie historii recepcji XVII- i XVIII-wiecznych baśni literackich w polskiej literaturze dla dzieci oraz ich zmiennej pozycji w ramach tego systemu.

Po pierwsze, recepcja ta miała w dużej mierze charakter nieciągły i w niektórych okresach przygasała albo zanikała całkowicie (jak np. w XIX wieku), a większość przekładów funkcjonowała w bardzo ograniczonych ramach czasowych. Najbardziej żywotne okazało się tłumaczenie baśni Leprince de Beaumont w *Magazynie dziecinnym* przez Dębickiego, a w późniejszym okresie – przekład i adaptacja Januszewskiej, które były wielokrotnie wznawiane w XX i XXI wieku oraz wywarły bezpośredni wpływ na kolejne adaptacje.

Po drugie, co najmniej od połowy XIX wieku recepcja francuskiej baśni literackiej nie była kwestią prostego transferu między dwoma systemami – francuskim i polskim – lecz jednym z elementów sieci obejmującej wiele różnych systemów: niemiecki, angielski, włoski itp. Sytuacja ta sprzyjała i nadal sprzyja równoległemu funkcjonowaniu wielu różnych realizacji poszczególnych wątków baśniowych oraz przyczynia się do zatarcia granicy między literaturą a „folklorem pisemnym".

Po trzecie, w XVIII wieku *contes de fées* stanowiły w polskim systemie literackim repertuar pierwotny, wprowadzający doń nowe wzorce. Dotyczyło to szczególnie *Magazynu dziecinnego* Leprince de Beaumont, który był jedną z pierwszych dostępnych w języku polskim książek jednoznacznie definiowanych jako przeznaczone dla dzieci. W pewnym sensie repertuar pierwotny stanowiły także XIX-wieczne tanie druki funkcjonujące na peryferiach systemu, które na zasadach „folkloru pisemnego" wprowadziły do kultury polskiej baśniowe wątki i motywy poprzednio prawdopodobnie nieznane.

Po czwarte, wprowadzenie tych wątków i motywów oraz osiągnięcie przez nie popularności w systemie docelowym niemal zawsze wiązało się z oderwaniem ich od pierwotnego autora, tekstu i kontekstu. Sukces oznaczał najczęściej anonimizację i silnie udomowienie baśni, której ponadczasowość wydaje się zależeć przede wszystkim od tego, jak łatwo dany wątek dostosowuje się do nowego kontekstu.

Po piąte, podejmowane w XX i XXI wieku próby przekładów *sensu stricto*, a więc niejako „powrotu" do pierwotnego autora, tekstu i kontekstu, okazywały się trudno przyswajalne w obrębie polskiego systemu literatury dla dzieci. Wątki wprowadzone i upowszechnione na zasadzie „folkloru pisemnego" okrzepły w swojej anonimowości, a także w swoim tradycyjnym kształcie fabularnym, nieraz różniącym się od dawnych tekstów literackich (przykłady najbardziej oczywiste to zakończenie *Czerwonego Kapturka* albo pocałunek księcia i brak drugiego aktu opowieści w *Śpiącej królewnie*). Utrwalił się także wzorzec baśni dla dzieci jako opowieści prostej, niekontrowersyjnej i – mimo postulatów psychoanalityków i krytyków literackich – otwarcie

dydaktycznej. Co najmniej od połowy XX wieku – a w przypadku obiegu popularnego jeszcze dłużej – większość baśni, w tym również przekładów i adaptacji baśni francuskich, stanowi repertuar wtórny, powielający modele systemu docelowego. Odejście od ustalonych wzorców, m.in. przez zaznaczenie obcości i zakorzenienia baśni w innej kulturze, przyjmowane jest często z niezrozumieniem albo niechęcią. Świadczą o tym: trzydziestoletnie zapomnienie przekładu Januszewskiej z 1961 roku, niska popularność baśni d'Aulnoy, zniknięcie z polskiej recepcji *Sprytnej księżniczki* Lhéritier, zdecydowana dominacja adaptacji nad przekładami baśni Perraulta i gwałtowny sprzeciw, jaki wzbudził anonimowy przekład jego utworów z 2002 roku. Tłumaczenia *sensu stricto* mogą zyskiwać uznanie specjalistów zajmujących się literaturą dla dzieci i jej historią, ale dla przeciętnego odbiorcy kontakt z nimi może okazać się bardziej szokujący niż współczesne polemiczne renarracje i baśnie postmodernistyczne.

Rodzi się pytanie, jak potoczą się dalsze losy francuskich baśni literackich w polskim systemie literatury dla dzieci. Z jednej strony zaobserwować można znużenie zachowawczością modeli funkcjonujących w popularnym obiegu baśniowym, które skutkuje coraz wyrazistszymi kontestacjami. Można jednak powątpiewać, czy dydaktyzowane i puryfikowane adaptacje zanikną albo przetrwają jedynie w obiegu „supermarketowym". Przywiązanie do tradycji wydaje się zbyt silne, szczególnie że wspiera je w tym instytucjonalna pozycja baśni Perraulta jako lektury szkolnej. Można jednak przypuszczać, że dorośli pośrednicy lektury z pretensjami do uczestnictwa w kulturze elitarnej będą być może częściej wybierali polemiczne renarracje. Mogą również sięgnąć po przekłady *sensu stricto*, powodowani dążeniem do innego rodzaju „autentyczności" niż ta sygnalizowana zwykle w swobodnych adaptacjach sygnowanych nazwiskiem baśniopisarza.

Zainteresowanie tego rodzaju „autentycznością", odnoszącą się do pierwotnego tekstu i historycznego kontekstu baśni, można zaobserwować na pewno w obrębie literatury dla dorosłych, szczególnie zaś wśród specjalistów. Najnowsze przykłady tego trendu to wydany w 2020 roku zbiór *Wróżki w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w.* w przekładzie Aleksandra Wita Labudy czy *Baśnie wybrane braci Grimm* z 2021 roku, przełożone przez Elizę Pieciul-Karmińską na podstawie wydania *Kinder- und Hausmärchen* z 1819 roku[483]. Można się jednak zastanawiać,

[483] W przygotowaniu jest również publikacja *Pięknej i Bestii* Gabrielle-Suzanne de Villeneuve w przekładzie autorki niniejszej rozprawy.

czy tendencja ta wpłynie znacząco na polski podsystem baśni dla dzieci, szczególnie że za jedną z funkcji literatury dla dzieci niezmiennie uważana jest socjalizacja odbiorców, co oznacza przede wszystkim przystosowanie do kultury istniejącej „tu i teraz". Powrót do pierwotnych tekstów i kontekstów oznaczałby natomiast przybliżenie kultury obcej nie tylko geograficznie, ale i historycznie. Wykonalność takiego zadania może budzić sceptycyzm dorosłych pośredników lektury, powątpiewających w to, czy „dorosłe" morały Perraulta albo rokokowa stylistyka baśni d'Aulnoy są interesujące lub choćby zrozumiałe dla współczesnych dzieci.

Wydaje się, że właśnie w tym należy upatrywać kierunek do dalszych badań. Dotychczasowe prace na temat odbioru baśni przez dzieci (np. Klimek 2017; Wasilewska 2012) miały zazwyczaj charakter metodyczny i większą wagę przywiązywały do tego, w jaki sposób powinno się czytać baśnie z dziećmi, niż do tego, jakie teksty właściwie są czytane i jakie są reakcje dzieci na różne realizacje tego samego wątku baśniowego. Zbadanie tego zagadnienia byłoby spojrzeniem odwrotnym od tego zaprezentowanego w niniejszej książce, wymagałoby bowiem przyjęcia perspektywy „literatury dziecięcej", a nie „literatury dla dzieci" i – co oczywiste – całkowicie odmiennej metodologii.

Aneksy

Aneks 1. Tabele

Tabela A. Pierwsze wydania baśni Marie-Catherine d'Aulnoy

Rok pierwszego wydania	Tytuł tomu	Peryteksty	Tytuł utworu[1]	Typ baśni wg katalogu Delarue–Tenèze	Możliwe źródła literackie
1690	*Histoire d'Hypolite, comte de Duglas*	baśń włączona jest w treść powieści	[*L'Île de la Félicité*] *Insuła Fortuny*	470B „Kraina, w której się nie umiera"	Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*
1697	*Les Contes des fées*, t. 1	dedykacja dla Elżbiety Szarlotty Bawarskiej z Palatynatu, księżnej orleańskiej (Madame)	*Gracieuse et Percinet. Conte* [Pełna Wdzięku i Percinet]	425 „Poszukiwanie zaginionego męża"	
			La Belle aux cheveux d'or. Conte *Piękna o Złotych Włosach*	531 „Piękna o złotych włosach"	Giovanfrancesco Straparola, *Livoretto*
			L'Oiseau bleu. Conte *Błękitny ptak*	432 „Błękitny ptak"	Marie de France, *Yonec*
			Le Prince Lutin. Conte *Książę Chochlik*		
	Les Contes des fées, t. 2		*Le Rameau d'or. Conte* *Złota gałąź*		
			L'Oranger et l'abeille. Conte [Drzewko pomarańczowe i pszczoła]	313 „Córka diabła"	

[1] W przypadku baśni, które miały przekłady polskie, podano tytuł pierwszego tłumaczenia. W pozostałych przypadkach w nawiasach kwadratowych podano propozycję przekładu filologicznego autorki pracy.

1697 cd.			*La Princesse Printanière. Conte* [Księżniczka Wiośniana]		
			La Princesse Rosette. Conte *Księżniczka Różyczka*	403 „Podmieniona narzeczona”	
			La Bonne Petite Souris. Conte *Poczciwa myszka*		
	Les Contes des fées, t. 3	prolog narracyjny *Saint-Cloud. Conte*; opowieść ramowa: „nowela hiszpańska” *Don Gabriel Ponce de Leon*	*Le Mouton. Conte* [Baran]	425 „Poszukiwanie zaginionego męża” 725 „Sen”	
			Finette-Cendron. Conte *Bystrzynka Popiołek*	327 „Paluszek / Dzieci porzucone w lesie” 510A „Kopciuszek”	
			Fortunée. Conte *Fortunatka*		
1698	*Les Contes des fées*, t. 4	opowieść ramowa: „nowela hiszpańska” *Don Fernand de Tolède*	*Babiole. Conte* *Szympulka*		
			Le Nain Jaune. Conte *Żółty Karzeł*		
			Serpentin vert. Conte [Zielony wężyk]	425 „Poszukiwanie zaginionego męża”	Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*
	Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. 1		*La Princesse Carpillon. Conte* [Księżniczka Karpik]		
			La Grenouille bienfaisante. Conte *Dobra żaba*		
			La Biche au bois. Conte *Leśna łania*	403 „Podmieniona narzeczona”	

Rok pierwszego wydania	Tytuł tomu	Peryteksty	Tytuł utworu	Typ baśni wg katalogu Delarue–Tenèze	Możliwe źródła literackie
1698 cd.	*Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, t. 2	wierszowany list dedykacyjny dla Elżbiety Szarlotty Bawarskiej z Palatynatu, księżnej orleańskiej (Madame) opowieść ramowa: *Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois*	*La Chatte blanche. Conte* *Biała kotka*	310 „Pietruszynka” 402 „Biała kotka”	Giambattista Basile, *Petrosinella*
			Belle-Belle ou Le Chevalier Fortunée. Conte [Przepiękna albo kawaler Szczęsny]	513 „Statek, który pływa po ziemi jak po morzu” (ATU 513: „Niezwykli pomocnicy”) (ATU 514: „Przemiana płci”)[2]	Giovanfrancesco Straparola, *Costanza-Costanzo*
	Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. 3	opowieść ramowa: *Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois*	*Le Pigeon et la colombe. Conte* [Gołąb i gołębica]	327C „Dziecko w worku”	*Conte de Floire et de Blanchefleur*
			La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri. Conte [Księżniczka Piękna Gwiazda i książę Ukochany]	707 „Ptak prawdy”	Giovanfrancesco Straparola, *Ancilotto*
	Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. 4	opowieść ramowa: *Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois*	*Le Prince Marcassin. Conte* [Książę Warchlak]	433 „Książę w wężowej postaci”	Giovanfrancesco Straparola, *Il Re Porco*
			Le Dauphin. Conte [Delfin]	675 „Leń”	Giovanfrancesco Straparola, *Pietro pazzo* Giambattista Basile, *Peruonto*

[2] Nazwa typu 513 we francuskim katalogu dotyczy elementu niepojawiającego się w baśni d’Aulnoy, a typ 514 w ogóle nie występuje w katalogu francuskim, dlatego przytoczono tu typy zdefiniowane w międzynarodowym indeksie Aarnego–Thompsona–Uthera.

Tabela B. Pierwsze wydania baśni i utworów pokrewnych Charles'a Perraulta

Rok wydania	Tytuł tomu	Peryteksty	Tytuł utworu[1]	Typ według katalogu Delarue–Tenèze	Możliwe źródła literackie
1691	*Recueil de plusieurs pièces d'éloquence et de poésie présentées à l'Académie française pour les prix de 1691*		*La Marquise de Salusses ou la patience de Grisélidis. Nouvelle* [Markiza de Salusses albo cierpliwość Gryzeldy]	887 „Gryzelda"	Giovanni Boccaccio, *Decamerone* druki straganowe
1693	„Le Mercure Galant", listopad 1693 (czasopismo)		*Les Souhaits ridicules. Conte* [Niemądre życzenia]	750A „Trzy życzenia"	*Jean de La Fontaine, Jupiter et le métayer*
1694	*Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'Âne et celui des Souhaits ridicules* [*Contes en vers*]	– od trzeciego wydania (1694) przedmowa podejmująca refleksję historycznoliteracką; – dedykacje dla panny ** (Lhéritier?), markizy de L … (Lambert?) i panny de la C… (Philis de La Charce?)	*Grisélidis. Nouvelle* [Gryzelda]	887 „Gryzelda"	Giovanni Boccaccio, *Decamerone* druki straganowe
			Peau d'Âne. Conte [Ośla Skóra]	510B „Ośla Skórka"	Giovanfrancesco Straparola, *Tebaldo e Doralice* Giambattista Basile, *L'orsa*
			Les Souhaits ridicules. Conte [Niemądre życzenia]	750A „Trzy życzenia"	Jean de La Fontaine, *Jupiter et le métayer*
1696	„Le Mercure Galant", luty 1696 (czasopismo)	kilkuzdaniowe wprowadzenie redaktora czasopisma	*La Belle au bois dormant. Conte O pięknej, co w lesie spała, czyli śpiąca królewna*	410 „Śpiąca królewna"	*Perceforest* Giambattista Basile, *Sole, Luna e Talia*

[1] Tytuły polskie wg tłumaczenia Barbary Grzegorzewskiej (2010). W przypadku utworów nieprzełożonych przez Grzegorzewską w nawiasach kwadratowych podano propozycję przekładu filologicznego autorki pracy.

Rok wydania	Tytuł tomu	Peryteksty	Tytuł utworu	Typ według katalogu Delarue–Tenèze	Możliwe źródła literackie
1697	*Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*	dedykacja dla Elżbiety Karoliny Orleańskiej (Mademoiselle), podpisana „P. Darmancour" (pięć pierwszych baśni znalazło się już w iluminowanym rękopisie datowanym na 1695 r.)	*La Belle au bois dormant. Conte* *O pięknej, co w lesie spała, czyli śpiąca królewna*	410 „Śpiąca królewna"	Giambattista Basile, *Sole, Luna e Talia*
			Le Petit Chaperon rouge. Conte *Czerwony Kapturek*	333 „Czerwony Kapturek"	
			La Barbe bleue *Sinobrody*	312A „Sinobrody"	
			Le Maître Chat, ou le Chat botté. Conte *Imćpan Kot, czyli kot w butach*	545 „Kot w butach"	Giovanfrancesco Straparola, *Costantino fortunato* Giambattista Basile, *Cagliuso*
			Les Fées. Conte *Wróżki*	480 „Wróżki"	Giambattista Basile, *Le tre fate* Giambattista Basile, *Le doie pizzelle*
			Cendrillon, ou le Petit Pantoufle en verre. Conte *Kopciuszek albo szklany pantofelek*	510A „Kopciuszek"	Giambattista Basile, *La gatta Cenerentola*
			Riquet à la houppe. Conte *Firek z czubkiem*	500 „Imię pomocnika"? 425? „Poszukiwanie zaginionego męża"?[2]	
			Le Petit Poucet. Conte *Paluszek*	327 „Paluszek / Dzieci porzucone w lesie"	

[2] *Riquet à la houppe* wykazuje podobieństwo jedynie pewnych motywów z wymienionymi tu typami bajek ludowych: dar rozumu, który tytułowy bohater daje księżniczce w zamian za obietnicę do spełnienia w dalszej przyszłości, zbliża utwór Perraulta do wątku T 500 (zrealizowanego w sposób niebudzący większych wątpliwości przez Lhéritier w *Ricdin-Ricdon* – warto zwrócić uwagę na podobieństwo fonetyczne imion bohaterów), natomiast koncept piękności, która ma poślubić szpetnego wybranka, nasuwa skojarzenia z wątkiem T 425, a szczególnie z wykształconym później podtypem T 425C „Piękna i Bestia".

Tabela C. Pierwsze wydania baśni i utworów pokrewnych Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon

Rok wydania	Tytuł tomu	Peryteksty	Tytuł utworu[1]	Typ baśni według katalogu Delarue–Tenèze	Możliwe źródła literackie
1695	*Œuvres meslées*	– quasi-esej *Lettre à Madame D. G**** podejmujący refleksję historycznoliteracką na temat baśni – dedykacje poszczególnych baśni dla panny Perrault, księżnej d'Épernon i hrabiny de Murat	*Marmoisan ou L'Innocente Tromperie. Nouvelle héroïque et satirique* [Marmoisan albo niewinne oszustwo. Nowela heroiczna i satyryczna]		Giambattista Basile, *La Foresta di agli*
			Les Enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur. Nouvelle *Czary wymowy albo efekta łagodności*	480 „Wróżki"	Giambattista Basile, *Le tre fate* Giambattista Basile, *Le doie pizzelle*
			L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette. Nouvelle *Sprytna księżniczka albo przygody Filutki*		Giambattista Basile, *Sapia Licardia*
1705	*La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglois*	– przedmowa historycznoliteracka – opowieść ramowa o Ryszardzie Lwie Serce	*Ricdin-Ricdon*	500 „Imię pomocnika"	Giambattista Basile, *Le sette cotenelle*[2]
			La Robe de Sincérité [Szata uczciwości]		

[485]

[1] W przypadku baśni, które miały przekłady polskie, podano tytuł pierwszego tłumaczenia. W pozostałych przypadkach w nawiasach kwadratowych podano propozycję przekładu filologicznego autorki pracy.

[2] Na baśń Basilego jako możliwe źródło tekstu Lhéritier wskazuje Trinquet (2012, 106), należy jednak zauważyć, że *Le sette cottenelle* realizują inny, choć pokrewny wątek ATU 501 „Trzy prządki".

Tabela D. Pierwsze wydania baśni François Fénelona

Rok wydania	Tytuł tomu	Tytuł utworu[1]
1718	*Dialogues des morts anciens et modernes, avec quelques fables, composés pour l'éducation d'un prince*, t. 2	*Histoire de Rosimond et de Braminte* [Historia o Rosimondzie i Bramincie]
		Histoire de Florise [Historia o Florise]
		Histoire du Roi Alfaroute et de Clariphile [Historia o królu Alfaroucie i Clariphile]
		Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne [Historia o starej królowej i młodej wieśniaczce]
1820	*Œuvres de Fénelon, archevêque de Cambrai, publiées d'après les manuscrits originaux*	*Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante* [Historia o królowej Gisèle i wróżce Corysante]
		Histoire d'une jeune princesse [Historia o młodej księżniczce]

[1] Jako tytuły polskie podano propozycje przekładu filologicznego autorki pracy.

Tabela E. Pierwsze wydania baśni Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

Rok wydania	Tytuł tomu	Tytuł baśni[1]	Typ baśni według klasyfikacji ATU	Możliwe źródła literackie
1756	*Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction*, t. 1	*Le Prince Chéri. Conte* [Książę Ukochany]		
		La Belle et la Bête. Conte [Piękna i Bestia]	425C „Piękna i Bestia"	Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *La Belle et la Bête. Conte*
		Conte du prince Fatal et du prince Fortuné [Baśń o księciu Nieszczęsnym i księciu Szczęsnym]		François Fénelon, *Histoire de Rosimond et de Braminte*
		Conte du prince Charmant [Baśń o księciu Czarującym]		
		Fable de la veuve et de ses deux filles [Bajka o wdowie i jej dwóch córkach]		François Fénelon, *Histoire de Florise*
	Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction, t. 2	[*Le prince Désir*] [Książę Upragniony]		Jacques Cazotte, *La Patte du chat. Conte zinzinois*
		[*Aurore et Aimée*] [Aurora i Ukochana]		
		Conte des trois souhaits [Powiastka o trzech życzeniach]	750 „Trzy życzenia"	Charles Perrault, *Les Souhaits ridicules. Conte*
		Conte du pêcheur et du voyageur [Powiastka o rybaku i podróżnym]	555 „Rybak i jego żona"	

[1] Jako tytuły polskie podano propozycje przekładu filologicznego autorki pracy.

Rok wydania	Tytuł tomu	Tytuł baśni	Typ baśni według klasyfikacji ATU	Możliwe źródła literackie
1756 cd.	*Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction*, t. 3	[*Joliette*] [Ślicznotka]		
		[*Le Prince Titi*] [Książę Titi]		Thémiseul de Saint-Hyacinthe, *Histoire du prince Titi*
	Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction, t. 4	[*Le Prince Spirituel*] [Książę Błyskotliwy]		Charles Perrault, *Riquet à la houppe. Conte* Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, *La Belle et la Bête. Conte*
		[*Bellotte et Laideronnette*] [Pięknotka i Brzydulka]		Charles Perrault, *Riquet à la houppe. Conte* Marie-Catherine d'Aulnoy, *Serpentin vert. Conte*

Tabela F. Tłumacze i adaptatorzy baśni i utworów pokrewnych przypisywanych Perraultowi wydanych w latach 1990–2018 (z uwzględnieniem wybranych adaptatorów i tłumaczy anonimowych)[1]

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
lp.	**Imię i nazwisko**	**Liczba przekładów/adaptacji poszczególnych baśni przypisanych Perraultowi**	**Data pierwszego wydania**	**Data ostatniego wydania (jeśli było więcej niż jedno)**	**Wydawnictwa, w których ukazywały się przekłady/adaptacje**	**Liczba wydań po 1990 (tomy)**	**Liczba wydań po 1990 (teksty baśni)**
1	*Hanna Januszewska – przekład*	*11*	*1961*	*2018*	*Czytelnik, Delta, Wyd. Elżbieta Jarmołkiewicz, Promocja, Siedmioróg, Wyd. Wacław Bagiński, WK, Nowa Era, Bellona*	*14*[2]	*92*
2	Hanna Januszewska – adaptacja	8	1968	2011	Nasza Księgarnia, Editions Spotkania, Wyd. Iwanowski, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Siedmioróg, Świat Książki	20	89
3	Halina Kozioł = Halszka Kozioł	8	1998	2007	Zielona Sowa, wydawcy prasy regionalnej	12	87
4	Adam Bernard = Jarosław Sokół[3]	6	1994	2015	Podsiedlik-Raniowski i S-ka / Publicat / Papilon, Polskapresse	14	69

[1] Szarym tłem i kursywą oznaczono w tabeli dane odnoszące się do przekładów baśni Perraulta *sensu stricto*. Dane posortowano po liczbie wydań poszczególnych tekstów baśniowych (kolumna 8). W kolumnach (3) i (4) uwzględnia się daty wydania któregokolwiek z tekstów danego tłumacza/adaptatora.

[2] W trzech przypadkach bez podania nazwiska tłumaczki.

[3] Te same teksty były wydawane pod dwoma różnymi nazwiskami. Były także wydawane quasi-anonimowo – bez nazwiska Perraulta.

lp.	Imię i nazwisko	Liczba przekładów/adaptacji poszczególnych baśni przypisanych Perraultowi	Data pierwszego wydania	Data ostatniego wydania (jeśli było więcej niż jedno)	Wydawnictwa, w których ukazywały się przekłady/adaptacje	Liczba wydań po 1990 (tomy)	Liczba wydań po 1990 (teksty baśni)
5	Agnieszka Nożyńska = Agnieszka Nożyńska-Demianiuk[4]	10	2012	2017	Ibis, Martel	9	55
6	Aleksandra Michałowska[5]	14	2007	2016	Siedmioróg	15	49
7	Łukasz Jańczyk[6]	11	2010	2017	P.H.W. Fenix	6	44
8	Patrycja Jabłońska	8	2011	2017	Greg	7	37
9	Patrycja Zarawska	31[7]	2015	–	Olesiejuk	1	31
10	Agnieszka Sobich	8	2010	2011	Zielona Sowa	5	25
11	anonimowy adaptator dla wydawnictwa Liwona	5	2004	2015	Liwona	18	24
12	Milena Kusztelska	7	2006	2015	Oficyna Wydawnicza G&P	4	28
13	Pamela Lange[8]	9	2016	–	Olesiejuk	2	18

[490]

[4] Dwie lub trzy wersje adaptacji niektórych baśni.

[5] Trzy wersje adaptacji niektórych baśni.

[6] Na podstawie adaptacji angielskiej. Teksty tego adaptatora były wydawane również quasi-anonimowo (bez nazwiska Perraulta) i całkowicie anonimowo (bez nazwiska Perraulta i adaptatora).

[7] Tak wysoka liczba wynika z mylnego przypisania Perraultowi wielu baśni, których nie napisał.

[8] Na podstawie adaptacji Valerii Manferto de Fabianis.

14	Marzena Kwietniewska- -Talarczyk[9]	14	2013	2015	Zielona Sowa	7	17
15	*Barbara Grzegorzewska*[10]	*8*	*2010*	*2013*	*Martel, GW Foksal*	*2*	*16*
16	Marta Chamów[11]	5	1999	2012	Bellona	3	15
17	Anna Słaboszewska i Anna Wrzosek	6	2006	2014	SBM	2	12
18	Ewa Stadtmüller	4	2001	2011	Skrzat	6	12
19	Agata Byra[12]	11	2018	–	Zielona Sowa	1	11
20	Marta Jakubiuk[13]	5	2007	2011	Olesiejuk	3	11
21	Katarzyna Najman[14]	11	2006–2011 (2012?[15])	–	Polskapresse, Siedmioróg, Martel	3	11
22	Anna Sójka[16]	4	1998	2004	Podsiedlik-Raniowski i S-ka	3	10
23	Agnieszka Rylukowska[17]	8	1992	2006	BGW	2	9

[9] Dwie wersje adaptacji niektórych baśni. Niektóre teksty tej adaptatorki były wydawane również bez nazwiska Perraulta.

[10] Wybrane baśnie przełożone przez Grzegorzewską ukazały się również bez nazwiska Perraulta w trzech zbiorach z 2015 r.

[11] Być może na podstawie adaptacji hiszpańskiej.

[12] Na podstawie adaptacji Stefanii Leonardi Hartley.

[13] Na podstawie adaptacji angielskiej.

[14] Dwie wersje adaptacji niektórych baśni.

[15] Niepewne autorstwo adaptacji: kilka adaptatorek wymienionych w metryce wydawniczej bez szczegółowej informacji, czyjego autorstwa są poszczególne teksty.

[16] Teksty tej adaptatorki były także wydawane quasi-anonimowo (bez nazwiska Perraulta).

[17] Na podstawie adaptacji Rossany Guarnieri.

lp.	Imię i nazwisko	Liczba przekładów/adaptacji poszczególnych baśni przypisanych Perraultowi	Data pierwszego wydania	Data ostatniego wydania (jeśli było więcej niż jedno)	Wydawnictwa, w których ukazywały się przekłady/adaptacje	Liczba wydań po 1990 (tomy)	Liczba wydań po 1990 (teksty baśni)
24	Jolanta Sztuczyńska	8	2015	–	Nasza Księgarnia	1	8
25	Katarzyna Kieś-Kokocińska, Maria Zagnińska	7	2018	–	Greg	1	7
26	Anna Matusik = Anna Matusik-Dyjak[18]	5	2013	2017	Olesiejuk	6	6
27	Anna Gabryszewska-Konieczny[19]	5	2005	2011	Arkady, Jedność	3	6
28	Irena Kołodziej	6	2004	–	Amber	2	6
29	Michał Goreń[20]	6	2018	–	Olesiejuk	1	6
30	Małgorzata Andrzejewska[21]	5	1998	–	Muza	5	5
31	Liliana Fabisińska	5	2007	–	Wilga	1	5
32	Agnieszka Frączek	4	2005	2006	Wilga	2	5
33	Barbara Jaroszuk[22]	5	2008	–	Axel Springer Polska	5	5

[18] Dwie wersje adaptacji niektórych baśni.
[19] Różne wersje tych samych baśni dla dwóch wydawnictw. Obydwie wersje prawdopodobnie na podstawie adaptacji włoskich.
[20] Na podstawie adaptacji Raffaelli.
[21] Na podstawie adaptacji Franki Dieny.
[22] Na podstawie adaptacji hiszpańskiej.

34	Lidia Sujczyńska[23]	5	1993	–	Wyd. Paweł Skokowski	1	5
35	Aleksandra Urban-Podolan[24]	5	2011	–	Wyd. Elżbieta Jarmołkiewicz	1	5
36	Monika Wilk[25]	5	2010	–	Jedność	1	5
37	Danuta Wróbel[26]	2	1998	2004	Podsiedlik-Raniowski i S-ka	3	5
38	Edyta Wygonik	4	2001–2009	–	Zielona Sowa	5	5
39	Katarzyna Zawadzka[27]	5	2002	–	Wilga	1	5
40	Iwona Czarkowska, Anna Willman	4	2015	–	Damidos / Dragon	1	4
41	Katarzyna Dmowska[28]	4	2010–2018	–	Olesiejuk	4	4
42	Anna Dorożalska[29]	4	1998	–	Podsiedlik-Raniowski i S-ka	1	4
43	Wiesław Drabik	4	2008–2010	–	Siedmioróg	4	4
44	Tamara Michałowska	4	2013	–	Siedmioróg	1	4
45	Jarosław Mikołajewski	4	2005–2006	–	Agora	4	4
46	Agnieszka Gutry	3	2001	–	Mea	1	3
47	Jacek Gutry	3	2002	–	Mea	1	3
48	Grzegorz Kasdepke	3	2005	–	Agora	3	3

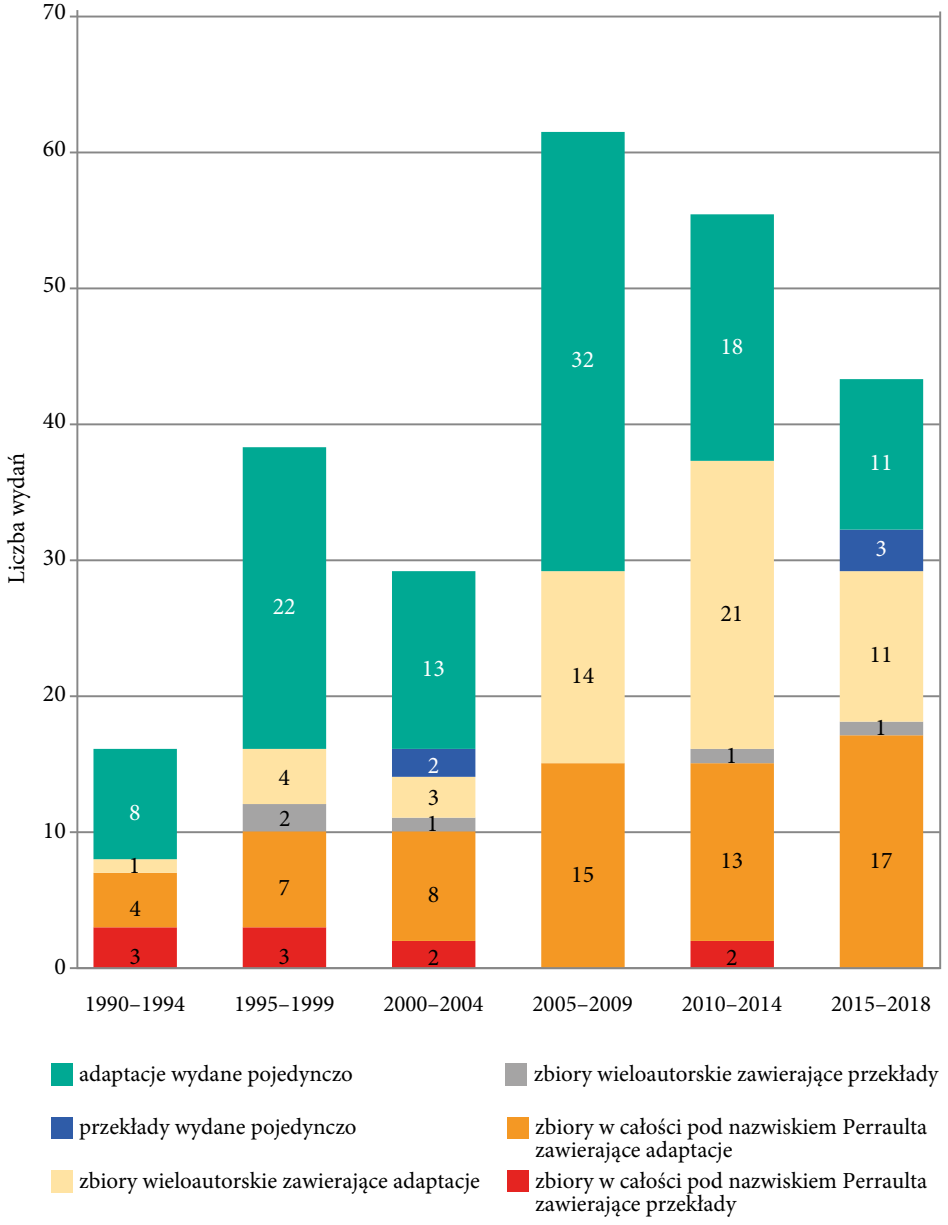
[23] Być może na podstawie adaptacji angielskiej.
[24] Być może na podstawie adaptacji rosyjskiej.
[25] Na podstawie adaptacji angielskiej.
[26] Teksty tej adaptatorki były także wydawane quasi-anonimowo (bez nazwiska Perraulta).
[27] Prawdopodobnie na podstawie adaptacji włoskiej.
[28] Adaptacje dla dwóch różnych wydawnictw. Na podstawie adaptacji Susanny Davidson i adaptacji Giady Francii.
[29] Na postawie adaptacji Briana Morse'a.

lp.	Imię i nazwisko	Liczba przekładów/adaptacji poszczególnych baśni przypisanych Perraultowi	Data pierwszego wydania	Data ostatniego wydania (jeśli było więcej niż jedno)	Wydawnictwa, w których ukazywały się przekłady/adaptacje	Liczba wydań po 1990 (tomy)	Liczba wydań po 1990 (teksty baśni)
49	Agnieszka Kruszewska	3	1997	–	DeAgostini	3	3
50	Elżbieta Śnieżkowska-Bielak	3	2002	–	com	1	3
51	*anonimowy tłumacz dla wydawnictwa Sara*	*2*	*2002*	–	*Sara*	*2*	*2*
52	Anna Benermann-Ohde	2	1991	–	Somix	1	2
53	Anna Krzyżaniak	2	2004	–	Siedmioróg	1	2
54	Zofia Pająk	2	2009	–	Jedność	1	2
58	*Zofia Beszczyńska*	*1*	*2015*	–	*Media Rodzina*	*1*	*1*
59	*Szczepan Całek*	*1*	*2016*	–	*„Creatio Fantastica" (czasopismo)*	*1*	*1*
60	Marek Jagielski	1	2015	–	Brambla	1	1
61	Renata Kuroczycka	1	1998	–	Beskidzka Oficyna Wydawnicza	1	1
62	Paulina Małochleb	1	2011	–	Zielona Sowa	1	1
63	Lucyna Rodziewicz-Doktór[30]	1	2012	–	Edycja Świętego Pawła	1	1
64	Natalia Usenko, Danuta Wawiłow	1	1997	–	Kama	1	1

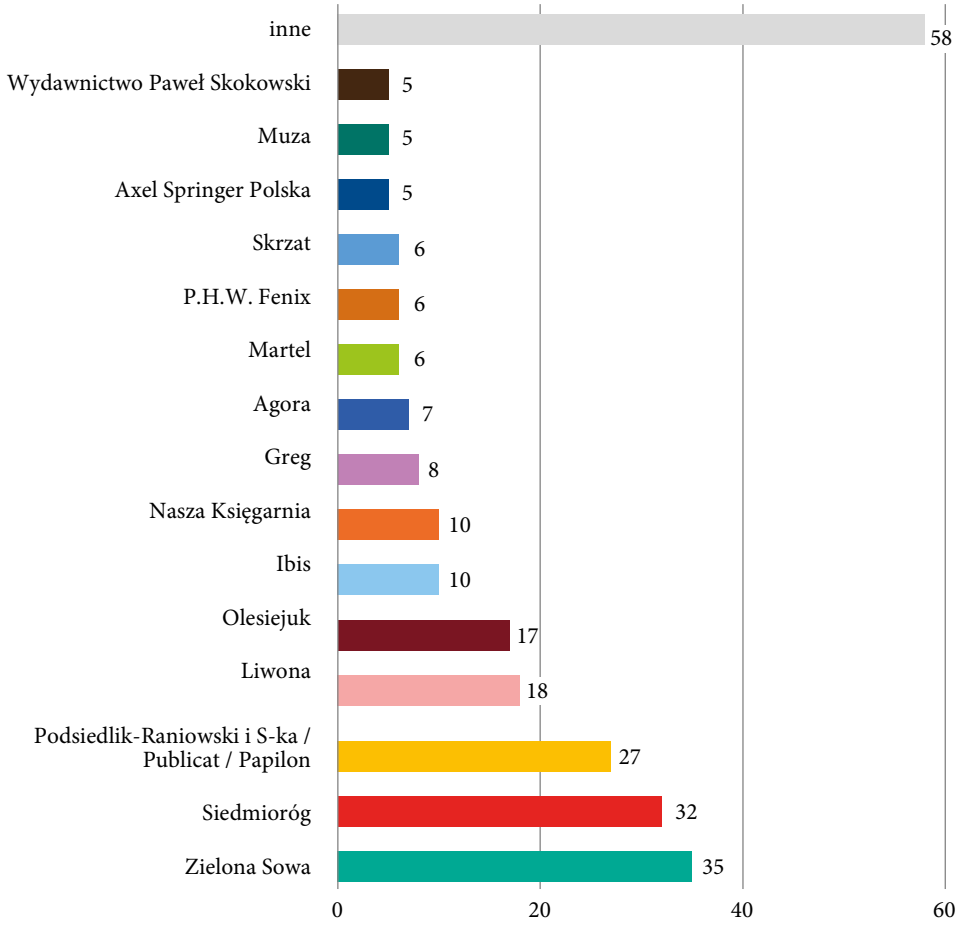
[30] Na podstawie adaptacji Lodoviki Cimy.

Aneks 2. Wykresy

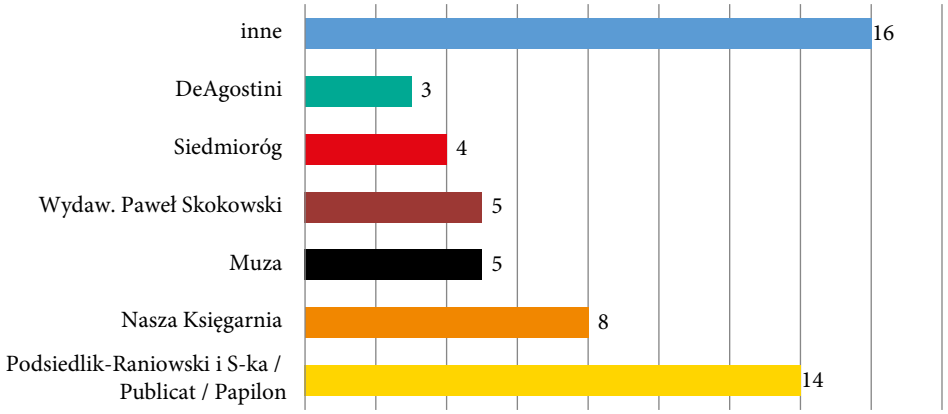
Wykres 1. Liczba wydań baśni i utworów pokrewnych przypisanych Perraultowi w latach 1990–2018 z podziałem na okresy pięcioletnie



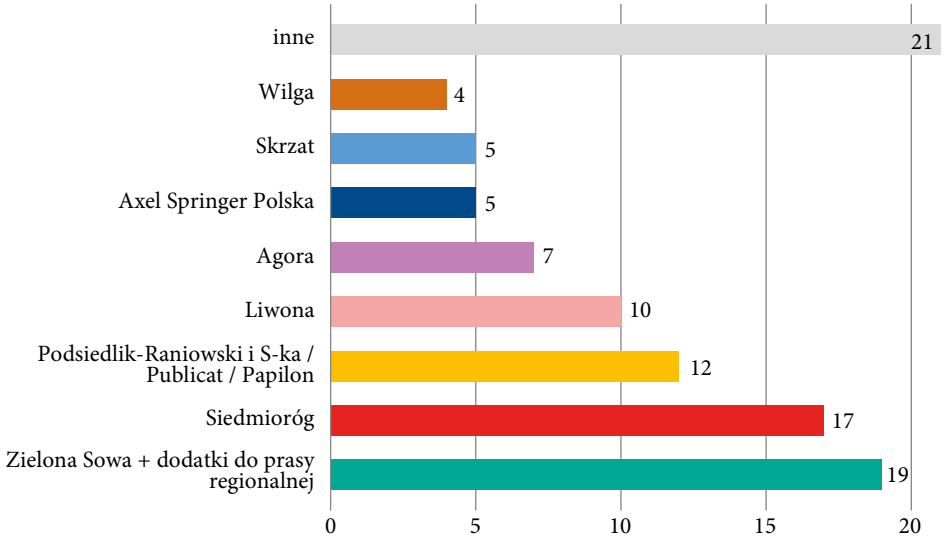
Wykres 2. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 1990–2018 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż pięć wydań)



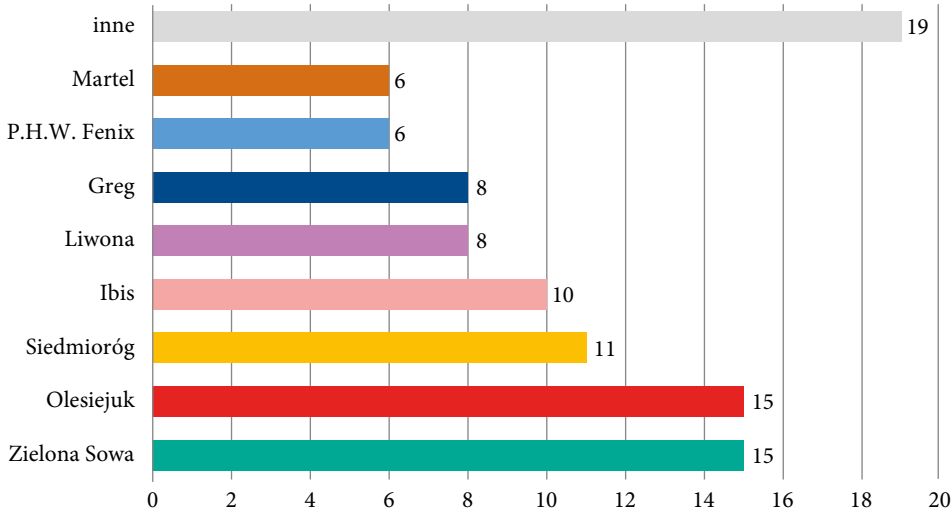
Wykres 3. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 1990–1999 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż trzy wydania)



Wykres 4. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 2000–2009 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż trzy wydania)



Wykres 5. Liczba wydań sygnowanych nazwiskiem Perraulta wydanych przez poszczególne wydawnictwa w latach 2010–2018 (wyszczególniono wydawnictwa, które opublikowały nie mniej niż trzy wydania)



Aneks 3. Streszczenia baśni d'Aulnoy, Lhéritier, Perraulta, Fénelona i Leprince de Beaumont

1. Streszczenia baśni Marie-Catherine d'Aulnoy

1) *L'Île de la Félicité* [Insuła Fortuny]

Książę Adolf, zabłąkany na polowaniu, trafia do groty Wichrów. Z pomocą Zefira przenosi się na niedostępną rajską wyspę i, nieświadom upływu czasu, spędza trzysta lat u boku księżniczki Félicité [Szczęśliwości]. Przerażony utratą rycerskiej chwały, wraca do świata i wbrew przestrogom księżniczki zsiada z konia, by pomóc starcowi, któremu wywrócił się wóz pełen skrzydeł. Okazuje się, że starcem jest Czas, który zużył skrzydła w pogoni za Adolfem. Książę ginie, a zrozpaczona księżniczka Félicité na zawsze zamyka swoją krainę przed ludźmi.

Morał: Czas wszystko zwycięża, a doskonałe szczęście nie istnieje.

2) *Gracieuse et Percinet* [Pełna Wdzięku i Percinet]

Księżniczka Gracieuse jest dręczona przez macochę Grognon [Burkliwą], zazdrosną o jej urodę. We wszystkich udrękach i próbach (chłosta, porzucenie w lesie, rozwikłanie zasupłanego węzła, sortowanie piór, przeniesienie magicznej zamkniętej skrzynki) księżniczce pomaga zakochany w niej Percinet. Gracieuse, mając wzgląd na swoją reputację, uparcie odtrąca jego zaloty. Pogrzebana żywcem przez Grognon żałuje swoich oporów. Znalazłszy podziemne przejście, trafia do pałacu rodziny Percineta i bierze z nim ślub.

Morał: Zazdrość powoduje wielkie krzywdy. Stałość w miłości prędzej czy później zostaje nagrodzona.

3) *La Belle aux Cheveux d'Or* [Piękna o Złotych Włosach]

Piękna o Złotych Włosach odmawia wyjścia za króla sąsiedniego państwa. Jego dworzanin Avenant [Ujmujący] obiecuje przekonać ją do zmiany zdania. W drodze do jej królestwa ratuje troje zwierząt, które w podzięce pomagają mu wykonać zadania wyznaczone przez Piękną: karp wyławia z rzeki pierścień, kruk wspiera młodzieńca w walce z olbrzymem Galifronem, a sowa przynosi wodę piękna i młodości. Piękna zgadza się wyjść za króla, ale tak chwali przed nim Avenanta, że władca z zazdrości wtrąca dworzanina do lochu. Chcąc zyskać młodość i urodę, król postanawia natrzeć sobie twarz czarodziejską wodą. Wskutek niezręczności służącej

przez pomyłkę używa jednak trucizny i umiera. Piękna mianuje Avenanta królem i bierze go za męża.

Morał: Dobre uczynki i cnota zostają nagrodzone.

4) *L'Oiseau bleu* [Błękitny ptak]

Po śmierci żony król żeni się ze sprytną wdową. Kiedy na dwór przyjeżdża Charmant [Czarujący], król sąsiedniego państwa, królowa ma nadzieję wydać za niego swoją brzydką córkę Truitonne[1], robi więc wszystko, by obrzydzić w jego oczach swoją piękną pasierbicę Florine. Gdy to zawodzi, podstępem sprawia, że Charmant ucieka razem z Truitonne, myśląc, że towarzyszy mu Florine. Gdy dostrzega oszustwo, odtrąca brzydką księżniczkę, a wówczas opiekująca się nią wróżka Soussio zmienia go w błękitnego ptaka. W tej postaci Charmant spędza miłe chwile z uwięzioną w wieży Florine, której przynosi bogate podarki. Macocha zastawia jednak na niego pułapkę; ciężko ranny Charmant, cudem uratowany przez znajomego czarownika, sądzi, że to Florine go zdradziła, i po długich namowach zgadza się poślubić Truitonne, by odzyskać ludzką postać.

Tymczasem po śmierci ojca Florine wybuchają zamieszki, w wyniku których królowa ginie, a Truitonne musi uciekać do wróżki Soussio. Florine zostaje królową, ale natychmiast w skromnym przebraniu rusza na poszukiwanie Charmanta. Od napotkanej wróżki otrzymuje cztery jajka z magicznymi podarunkami, które pozwalają jej dotrzeć do królestwa ukochanego i dostać się na jego zamek. Rozpoznawszy ją, Charmant odwołuje ślub z Truitonne, która zostaje zmieniona w świnię, i bierze za żonę Florine.

Morał: Potępienie aranżowanych małżeństw bez miłości.

5) *Le Prince Lutin* [Książę Chochlik]

Leandre zostaje odesłany z dworu w niełasce z powodu zazdrości brzydkiego i porywczego księcia Furibona [Wściekłego]. Ratuje zaskrońca, który okazuje się wróżką Gentille [Łagodną]. Ta w podzięce daje mu możliwość przemiany w chochlika (dzięki czemu może stawać się niewidzialny i latać z wielką prędkością), a także trzy róże: z jednej sypią się złote monety, druga zapewnia doskonałe zdrowie, trzecia pozwala sprawdzić wierność kochanki. W chochliczej postaci Leandre płata figle Furibonowi, po czym rusza w świat.

---

[1] W tekście imię jest wprost wyjaśnione podobieństwem księżniczki do pstrąga (*truite*), jednak pobrzmiewa w nim również słowo „maciora" (*truie*), w którą bohaterka zresztą przemienia się w zakończeniu.

Po kilku przygodach trafia w okolice Île des Plaisirs Tranquilles [Wyspy Spokojnych Przyjemności], zamieszkanej wyłącznie przez nimfy i rządzonej przez córkę rozczarowanej mężczyznami wróżki. Leandre próbuje z ukrycia zdobyć względy królowej (maluje swój portret, sprowadza tresowane małpki itp.). Gdy Furibon postanawia napaść na Wyspę, Leandre w przebraniu amazonki ucina mu głowę i zostaje nowym wodzem jego armii. Znużony, zasypia w jednej z komnat na Wyspie, gdzie ku jego zachwytowi znajduje go królowa. Jej matka wyrzuca jej płochość i wątpi w szczerość uczuć Leandre'a, ale dzięki wstawiennictwu wróżki Gentille daje się udobruchać. Leandre bierze ślub z królową, a wszystkie nimfy żyjące na wyspie wychodzą za oficerów z armii Leandre'a.

Morał: Złoto i zdrowie to wspaniałe dary. Kochanki często są niestałe i lepiej nie znać prawdy o ich uczuciach.

6) *La Princesse Printanière* [Księżniczka Wiośniana]

Długo wyczekiwana księżniczka Printanière zostaje zaraz po urodzeniu przeklęta przez złą wróżkę Carabosse: do dwudziestego roku życia ma jej grozić pech. Aby temu zaradzić, rodzice zamykają ją w wieży bez dostępu światła dziennego. Gdy zbliżają się jej dwudzieste urodziny, na dwór przyjeżdża ambasador Fanfarinet, aby prosić o jej rękę. Księżniczka natychmiast się w nim zakochuje i postanawia z nim uciec. Zabrawszy sztylet króla i toczek królowej z klejnotem niewidzialności, odpływa z ambasadorem na bezludną Wyspę Wiewiórek. Na miejscu zgłodniały Fanfarinet traktuje ją oschle i opryskliwie, zabiera jej całe jedzenie, a gdy księżniczka posila się po kryjomu na osobności, próbuje ją zabić. Printanière ucieka dzięki klejnotowi niewidzialności, ale wkrótce wraca do kochanka, aby razem z nim walczyć przeciwko przybyłym na wyspę żołnierzom, nie wiedząc, że to ekspedycja ratunkowa wysłana po to, by ją odszukać. Po zwycięskiej walce księżniczka zasypia, ale tajemniczy głos ostrzega ją, że Fanfarinet zamierza ją pożreć. Zabija go więc, po czym jest świadkiem podniebnego pojedynku złej wróżki Carabosse i dobrej wróżki-opiekunki. Printanière wraca do domu i wychodzi za królewicza, którego miała poślubić na początku, a który pozostaje nieświadomy jej przygody z Fanfarinetem.

Morał: Roztropność i poczucie obowiązku powinny panować nad uczuciem.

7) *La Princesse Rosette* [Księżniczka Różyczka]

Po urodzeniu księżniczki Rosette wróżki przepowiadają, że stanie się ona przyczyną nieszczęścia dla swych dwóch starszych braci. Aby temu zaradzić,

rodzice zamykają ją w wieży. Po ich śmierci jednak książęta uwalniają siostrę. Zachwycona widzianym po raz pierwszy pawiem, Rosette oświadcza, że wyjdzie tylko za króla tych ptaków. Jej bracia odnajdują go po długich poszukiwaniach i pokazują mu portret siostry. Król natychmiast postanawia ją poślubić, ale grozi braciom śmiercią, jeśli Rosette okaże się mniej piękna niż na portrecie. Podczas przeprawy morskiej piastunka wyrzuca Rosette do morza razem z materacem i przebiera własną brzydką córkę w szaty księżniczki. Rozczarowany król pawi wtrąca uzurpatorkę do lochu, a braciom zapowiada egzekucję. Tymczasem Rosette, dryfując na materacu z piór feniksa, przybija do brzegu i znajduje schronienie w chacie ubogiego staruszka. Po jedzenie posyła swojego pieska Frétillona na królewski dwór. Pozbawiony kilku posiłków z rzędu król każe śledzić pieska i po dalszych perypetiach spotyka wreszcie Rosette. Prawda wychodzi na jaw, książęta zostają ułaskawieni, a Rosette wychodzi za króla pawi.

Morał: Niebiosa czuwają nad niewinnymi. Należy przebaczać tym, którzy nas skrzywdzili, tak jak robią to Rosette i Ludwik XIV.

8) *Le Rameau d'or* [Złota gałąź]

Ponury król Brun [Brunatny] chce, by jego brzydki i kaleki, ale doskonale wychowany syn Torticoli [O Skręconej Szyi] poślubił córkę króla sąsiedniego państwa, jeszcze brzydszą księżniczkę Trognon [Głąb]. Gdy Torticoli odmawia, ojciec zamyka go w wieży, gdzie książę odkrywa tajemnicze poruszające się witraże i iluminacje w starym rękopisie, a później także skrytkę, w której jest zakrwawiona dłoń trzymająca medalion z portretem. Kierując się jej wskazówkami, odnajduje tajemną komnatę z pogrążoną we śnie damą. Za pomocą przyniesionej przez orła złotej gałęzi Torticoli zdejmuje czar z kobiety, która przedstawia się jako wróżka Bénigne [Dobrotliwa], zaklęta przez złego czarownika za to, że nim wzgardziła, ponieważ kochała pięknego Trasimène'a. W podzięce wróżka zamienia księcia w pięknego pasterza o imieniu Sans-Pair [Niezrównany] i przenosi go do odległego lasu.

Tymczasem przybywa księżniczka Trognon i zostaje zamknięta w tej samej wieży. Nawiedza ją szpetna staruszka, która daje jej wybór między cnotą a urodą. Trognon wybiera cnotę, po czym znajduje skrytkę z obciętą ręką. Za namową tajemniczego głosu zabiera dłoń i przy najbliższej okazji podaje ją orłu, który zamienia się w Trasimène'a i w podzięce zmienia Trognon w piękną pasterkę Brillante [Jaśniejącą], po czym przenosi ją w idylliczne ustronie.

Sans-Pair i Brillante zakochują się w sobie, nie znając swojej prawdziwej tożsamości, ale Brillante odtrąca jego zaloty, nie chce bowiem poddać się

uczuciu do pasterza i wystawić na szwank swojej cnoty. Licząc na wyleczenie z miłości, udaje się do mieszkającego nieopodal czarownika, który proponuje jej małżeństwo. Gdy Brillante odmawia, zamienia ją w pasikonika. Idąc po jej śladach, Sans-Pair spotyka upiorną królową Meteorów, a wzgardziwszy jej miłością, zostaje zmieniony w świerszcza. Pod tą postacią znowu spotyka zaczarowaną Brillante. Wspólnie z dwiema myszami – zaklętymi księżniczkami, które uciekły z zamku czarownika – idą do magicznego ogrodu. Dzięki rosnącej tam Złotej Gałęzi wszyscy odzyskują ludzką postać. Bénigne i Trasimène wyjawiają kochankom ich prawdziwą tożsamość i błogosławią ich miłości.

Morał: Brillante słusznie przedkładała cnotę nad nietrwałą urodę.

9) *L'Oranger et l'abeille* [Drzewko pomarańczowe i pszczoła]

Księżniczka Aimée [Ukochana], zaginiona podczas sztormu jako niemowlę, wychowuje się w egzotycznej krainie w rodzinie ludożerczych potworów. Po kilkunastu latach znajduje na plaży rozbitka, którym jest jej kuzyn Aimé [Ukochany]. Ponieważ dziewczyna nie zna ludzkiego języka, nie mogą się porozumieć, ale udaje jej się uratować go przed pożarciem przez ogry. Aimée wykrada przybranej matce czarodziejską różdżkę i ucieka z ukochanym. Aby zmylić pościg, kilkakrotnie zmienia przy użyciu czarów postać własną i księcia. Za ostatnim razem, gdy przybierają kształt drzewka pomarańczowego i pszczoły, przypadkowi podróżni zabierają różdżkę, co uniemożliwia parze powrót do ludzkiej postaci. Niedługo potem zjawia się księżniczka Linda, zdecydowana wytrwać w panieńskim stanie, i zrywa kwiaty z drzewka pomarańczowego. Zazdrosna Aimée ją żądli, a wówczas Linda – w zabawie udając wojenny szturm – rani drzewko, które jęczy i spływa krwią. Wstrząśnięta księżniczka posyła po wróżki, a jedna z nich – Trusio, do której pierwotnie należała czarodziejska różdżka – przywraca kochankom ludzką postać. Wracają do rodziców Aimée i biorą ślub.

Morał: Surowość wobec kochanka pozwala zachować jego miłość.

10) *La Bonne Petite Souris* [Poczciwa myszka]

Król Joyeux [Radosny] ginie z rąk ponurego władcy sąsiedniego państwa, a jego ciężarna żona trafia do lochu do czasu rozwiązania. Jeśliby urodziła córkę, król zamierza wydać ją za własnego syna. Królowa dostaje do jedzenia tylko trzy ziarna grochu, ale oddaje je myszce i w zamian zostaje obdarowana wspaniałą ucztą. Plecie ze słomy koszyk, w którym zamierza spuścić noworodka pierwszemu człowiekowi, jaki się trafi. Przechodząca obok staruszka zgadza się zająć dzieckiem, ale pod warunkiem, że dostanie do zjedzenia

mysz. Królowa z ciężkim sercem odmawia. Wkrótce rodzi córkę, a wówczas mysz zamienia się we wróżkę i zdradza, że sama przybrała również postać staruszki, by wypróbować przyjaźń królowej. Dobra wróżka ratuje królową przed powieszeniem i daje jej schronienie w swoim zamku, ale niemowlę zostaje wykradzione przez złą wróżkę Cancaline. Po piętnastu latach nadchodzi wieść, że syn złego króla zamierza poślubić pasterkę indyków, która bardzo się przed tym wzbrania. Zaintrygowana wróżka odwiedza dziewczynę i rozpoznaje w niej Joliette [Ślicznotkę], córkę królowej. Pod postacią myszy wróżka okalecza złego króla i jego syna, doprowadzając ich do szaleństwa, w którym zabijają się nawzajem. Królowa, wróżka i Joliette przejmują władzę i znajdują urodziwego męża dla księżniczki.

Morał: Należy okazywać wdzięczność za doznane dobrodziejstwa.

11) *Le Mouton* [Baran]

Najmłodsza córka króla, Merveilleuse [Cudowna], traci jego względy, gdy na pytanie, dlaczego założyła białą suknię na jego przyjazd, odpowiada, że w takiej najbardziej jej do twarzy, a następnie opowiada sen, w którym ojciec podawał jej wodę do mycia. Urażony i rozgniewany król każe wyprowadzić córkę do lasu, zabić ją i przynieść jej język i serce jako dowód. Małpka Grabugeon, Murzynka Patypata i piesek Tintin kolejno poświęcają życie za swoją panią – język małpki okazuje się za mały, a Murzynki zbyt czarny, by oszukać króla, więc dopiero język psa zdaje egzamin. Pogrzebawszy zmarłych, Merveilleuse spotyka śnieżnobiałego barana, który zawozi ją do rajskiej krainy i wyjaśnia, że jest księciem zaczarowanym przez złą wróżkę Ragotte za to, że odtrącił jej zaloty. Po jakimś czasie Merveilleuse pragnie odwiedzić rodzinę, bo król wydaje za mąż jej najstarszą siostrę. Baran zaklina ją, żeby do niego wróciła, bo inaczej doprowadzi do jego śmierci. Merveilleuse, nierozpoznana, robi furorę na dworze ojca i wraca do krainy Barana, ale po pewnym czasie wyjeżdża ponownie na ślub drugiej siostry. Tym razem król nalega, by została, i oferuje, że sam umyje jej ręce. Księżniczka ujawnia się i przypomina swój sen, a ojciec błaga ją o przebaczenie i oddaje jej koronę. Zapomniany Baran umiera z rozpaczy.

Morał: Szlachetność może prowadzić do zguby. Niewielu jest mężczyzn, których do śmierci doprowadziłoby opuszczenie przez ukochaną.

12) *Finette-Cendron* [Bystrzynka Popiołek]

Para królewska bankrutuje i postanawia pozbyć się kłopotliwych córek. Najmłodsza z nich, Finette, podsłuchuje ich rozmowę i udaje się po pomoc

do matki chrzestnej, wróżki Merluche [Miętus]. Dzięki jej podarkowi księżniczka i dwie nieżyczliwe siostry mogą później wrócić do domu z pustkowia, na którym zostawiła je matka. Sytuacja powtarza się jeszcze dwukrotnie, ale za trzecim razem Finette nie może już liczyć na pomoc wróżki. Próbuje znaczyć drogę okruchami, ale wydziobują je ptaki. Porzucone na pustkowiu dziewczęta sadzą żołądź, a gdy wyrasta z niego dąb, z jego wierzchołka rozglądają się po okolicy. Pewnego dnia Finette dostrzega wspaniały dom pokryty klejnotami. Okazuje się zamieszkany przez parę ogrów. Wspólnymi siłami siostry zabijają małżeństwo ludożerców i zajmują dom, ale dwie starsze zaczynają traktować Finette jak służącą. Pewnego dnia, kiedy są na balu, Finette znajduje skrytkę ze wspaniałymi sukniami. Przebiera się i jedzie na bal, gdzie przedstawia się jako Cendron i budzi powszechny zachwyt. Powtarza się to przez jakiś czas, aż pewnego razu podczas powrotu z balu bohaterka gubi bucik. Znajduje go książę Chéri [Ukochany] i natychmiast zaczyna chorować z miłości. Zapowiada, że ożeni się tylko z kobietą, na którą będzie pasował pantofelek. Cendron przechodzi próbę pomyślnie, ale zgadza się wyjść za księcia dopiero wtedy, gdy odda królestwo odebrane jej rodzicom. Przebacza również siostrom.

Morał: Przebaczając niewdzięcznikowi i nie szczędząc mu względów, wywiera się na nim najlepszą zemstę.

13) *Fortunée* [Fortunatka]

Po śmierci ojca, ubogiego chłopa, Fortunée jest gnębiona przez brata Bedou, który zagarnął cały skromny majątek z wyjątkiem doniczki z goździkami i srebrnej obrączki. Fortunée idzie po wodę do kwiatów i spotyka przy źródle damę, która obdarowuje ją złotym dzbanem. Dziewczyna chce się jej odwdzięczyć goździkami, ale Bedou ukradł je i na ich miejsce podłożył kapustę. Fortunée oddaje więc damie srebrną obrączkę, po czym wyrzuca przez okno kapustę, która skarży się głośno i wyjawia, że Bedou schował goździki w swoim sienniku. Ludzkim głosem odzywa się również kura i wyjawia, że jest żoną zmarłego chłopa, której wróżka powierzyła królewską córkę, ale z powodu jej gadulstwa zaczarowała ją w ptaka. Wszystkie główki kapusty są natomiast zaklętymi żołnierzami, którzy na rozkaz króla szukali Fortunée. Za pomocą pachnącej wody ze złotego dzbana Fortunée rozpędza armię myszy i szczurów w izbie Bedou i podlewa goździki, które wyznają jej miłość. Omdlałą z wrażenia dziewczynę znajduje przybrany brat i wyrzuca ją z domu. Po przebudzeniu Fortunée widzi przed sobą wróżkę spotkaną przy źródle, która potwierdza opowieść kury i przedstawia jej swojego syna,

księcia Goździka, do tej pory zamienionego w kwiat. Wszyscy zaczarowani odzyskują ludzką postać, Bedou zostaje obdarzony bogactwem i szlachetnymi uczuciami, a Fortunée i książę Goździk biorą ślub.

Morał: O prawdziwym szlachectwie decyduje cnota.

14) *Babiole* [Szympulka]

Za sprawą przeklętej gałązki głogu, podarowanej przez złą wróżkę Fanferluche, księżniczka zaraz po urodzeniu zamienia się w małpkę. Za namową dam dworu ma zostać utopiona, ale w ostatniej chwili odkupuje ją na życzenie swego syna królowa sąsiedniego kraju. Dorastając, Babiole uczy się mówić i bez wzajemności zakochuje się w księciu. Z małpiego królestwa przybywa poselstwo, prosząc o jej rękę, ale Babiole z odrazą odmawia. Ucieka i trafia do podwodnego królestwa władcy rzeki imieniem Biroqua. Na podarowanym przez niego żółwiu wraca na brzeg, gdzie znowu spotyka małpie poselstwo i razem z nim dociera do państwa swojej matki. Tam małpy trafiają do lochu za splądrowanie sadów, ale Babiole zwraca uwagę królowej i wkrótce obie odkrywają swoją tożsamość. Damy dworu ponownie twierdzą, że małpkę należy zabić, ale królowa zamierza ją tylko zamknąć w pałacu. Podsłuchawszy ich rozmowę, Babiole ucieka i trafia na pustynię. Tam dzięki magicznej oliwce zmienia się w piękną księżniczkę, a z czarodziejskiego orzeszka wychodzą dla niej budowniczy, którzy stawiają piękny pałac. Księżniczka przyjmuje licznych gości, ściągających na wieść o jej urodzie. Przybywa także jej ukochany i odnosi ranę w turnieju. Zrozpaczona księżniczka oddala się od pałacu, zostaje porwana przez wróżkę Fanferluche i uwięziona w olbrzymiej szklanej butli. Ozdrowiawszy, książę spotyka rzecznego króla Biroquę i dzięki otrzymanemu odeń rynsztunkowi uwalnia księżniczkę. Razem wracają do matki Babiole i biorą ślub.

Morał: Nigdy nie należy ufać wrogom, nawet gdy udają życzliwość. Wiele małp ośmiela się liczyć na uczucia pięknych książąt.

15) *Le Nain jaune* [Żółty Karzeł]

Rozpuszczona przez matkę księżniczka Toute-Belle [Przepiękna] odtrąca wszystkich zalotników. Królowa postanawia poradzić się wróżki, ale po drodze atakują ją lwy. Ratuje ją żółty karzeł i wymusza na niej obietnicę, że odda mu córkę za żonę. Widząc zatroskanie matki i nie znając jego przyczyny, Toute-Belle postanawia poradzić się wróżki i również zostaje uratowana przed lwami przez żółtego karła, który wymusza na niej obietnicę ślubu.

Po powrocie do domu księżniczka przyjmuje oświadczyny króla kopalń złota. Karzeł porywa jednak księżniczkę, a wróżka – jej narzeczonego. Odrzuciwszy jej względy, król podczas spaceru po plaży spotyka syrenę, która pomaga mu dotrzeć do stalowego zamku, gdzie uwięziona jest księżniczka. Karzeł przyłapuje kochanków podczas spotkania i grozi, że zabije króla, chyba że Toute-Belle go poślubi. Kiedy księżniczka się zgadza, zazdrosny karzeł i tak zabija króla, a Toute-Belle umiera z żalu. Ich ciała zamieniają się w splecione ze sobą drzewa.

Morał: Niejeden człowiek w niebezpieczeństwie składa obietnice, których potem nie spełnia. Należy dotrzymywać słowa.

16) *Serpentin vert* [Zielony wężyk]

Urażona wróżka Magotine obdarza jedną z księżniczek-bliźniaczek straszliwą brzydotą. Dostaje ona imię Laidronette [Brzydulka], podczas gdy jej piękna siostra nazywa się Bellotte [Pięknotka]. Laidronette żyje na uboczu, wzgardzona przez rodzinę. Dwukrotnie spotyka zielonego węża, który budzi jej przerażenie. W końcu trafia do rajskiej krainy zamieszkanej przez chińskie figurki (*pagodes*). Z ukrycia rozmawia z nią władca wyspy – wyznaje, że został przeklęty na siedem lat przez wróżkę Magotine. Laidronette zgadza się za niego wyjść i obiecuje, że nie będzie próbowała go zobaczyć, zanim klątwa nie zostanie zdjęta. Pod wpływem namów rodziny oraz przeczytanej historii o Amorze i Psyche łamie jednak obietnicę i zamiast urodziwego młodzieńca, którego się spodziewała, widzi straszliwego węża. Mdleje, a wąż znika. Magotine obraca jego królestwo w perzynę, bierze Laidronette w niewolę i wyznacza jej trudne zadania, w których wykonaniu księżniczce pomaga wróżka Protectrice [Opiekunka] dzięki wstawiennictwu węża. Ostatnim z zadań jest zaczerpnięcie wody roztropności. Za radą wróżki Protectrice bohaterka pije wodę oraz naciera sobie nią twarz, dzięki czemu staje się piękna i rozważna. Pod nowym imieniem Discrète [Roztropna] żyje w lesie zamieszkanym przez ludzi, którzy w zwierzęcej postaci pokutują za różne przywary. Po trzech latach powraca do Magotine, która tym razem posyła ją do królestwa Prozerpiny. Amor przywraca wężowi ludzką postać i kochankowie wspólnie idą do Prozerpiny po esencję długowieczności. Wzruszona ich miłością Magotine oddaje im królestwo Pagodie.

Morał: Ciekawość ma zgubne skutki, ale niewielu jest ludzi, którzy zmienią swoje postępowanie pod wpływem przykładu Pandory, Psyche i Laidronette.

17) *La Princesse Carpillon* [Księżniczka Karpik]

Zazdrosny o swoje dziedzictwo Bossu [Garbus], syn króla z pierwszego małżeństwa, wykrada zaraz po narodzinach swego przyrodniego brata i każe porzucić go w lesie. Chłopca przygarnia orlica, która po jakimś czasie ginie z rak pasterzy. Ci zamierzają złożyć dziecko w ofierze Błękitnemu Centaurowi, który żąda haraczu w zamian za ochronę przed ogrami. Ich zamiar udaremnia wróżka Amazone, która zabija Centaura i oddaje chłopca na wychowanie staremu pasterzowi. Starzec to w rzeczywistości Sublime [Wzniosły], zdetronizowany król. Swego czasu uciekł on z rodziną z lochu i utracił wtedy najmłodszą córkę, która wpadła do rzeki.

Po latach Bossu podbija sąsiednie królestwo i bierze do niewoli księżniczkę Carpillon, którą chce wziąć za żonę. Księżniczka ucieka w przebraniu pasterki i spotyka wróżkę Amazone, która posyła ją do Sublime'a. Carpillon i wychowywany przez Sublime'a książę zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia, ale dziewczyna – nie znając prawdziwej tożsamości młodzieńca – waha się ze względu na dzielącą ich różnicę stanu. Dzięki pierścieniowi zostaje rozpoznana przez Sublime'a i jego żonę jako ich zaginiona córka. Ona sama gotowa jest wybrać miłość, ale rodzice stanowczo sprzeciwiają się jej związkowi z pasterzem. Bossu porywa Carpillon i księcia z zamiarem zabicia ich podczas publicznej egzekucji, ale udaremnia to jego ojciec. Wróżka Amazone ujawnia tożsamość księcia i zabija Bossu. Carpillon i książę biorą ślub, a Sublime odzyskuje tron.

Morał: W młodości kształtują się charakter i nawyki. Miłość kierowana przez rozum prowadzi do chwalebnych czynów.

18) *La Grenouille bienfaisante* [Dobra żaba]

Tęskniąc za mężem przebywającym na wojnie, ciężarna królowa wymyka się podczas polowania i zostaje porwana przez olbrzymią wróżkę Lionne [Lwicę], która więzi ją w swoim ponurym i pełnym potworów królestwie pod ziemią. Królowa ratuje przed krukiem żabę i zyskuje jej przyjaźń. Żaba okazuje się wróżką i pomaga królowej w wykonywaniu zadań zlecanych przez Lionne. Gdy królowa rodzi córkę o imieniu Moufette, żaba wyrusza w drogę do króla. Po dziewięciu latach dociera na miejsce w chwili, gdy król zamierza ponownie się ożenić, i wyjawia mu, że jego żona nadal żyje. Dzięki magicznemu pierścieniowi król odnajduje wejście do królestwa Lionne. Pokonuje wróżkę i przez trzy lata błąka się po wybrzeżu rtęciowego jeziora, z daleka widząc żonę i córkę uwięzione w kryształowym pałacu. Wreszcie dobija targu ze smokiem, który obiecuje przewieźć go do

pałacu w zamian za jakiś smaczny kąsek. Po zwycięskiej walce z potworami cała rodzina wraca do swojej stolicy. Moufette zaręcza się z księciem o imieniu Moufy. Wtedy jednak zjawia się smok i żąda, by oddano mu księżniczkę na pożarcie. Moufy, ostrzeżony przez żabę, zjawia się w ostatniej chwili i zabija smoka, z którego zwłok wyskakuje piękny książę, zaczarowany dawniej przez Lionne. Moufette i Moufy biorą ślub.

Morał: Królowa mogła liczyć na przyjaźń żaby i miłość króla, jakich dzisiaj już się nie spotyka.

19) *La Biche au bois* [Leśna łania]

Urażona niewdzięcznością królowej, której przepowiedziała narodziny córki, Wróżka ze Źródła rzuca na małą księżniczkę klątwę: jeśli przed ukończeniem piętnastego roku życia zobaczy światło dzienne, grozi jej wielkie niebezpieczeństwo. Żeby temu zaradzić, rodzice zamykają Désirée [Upragnioną] w podziemnym pałacu, gdzie mieszka z damami dworu: złą Longue-Épine [Długi Cierń] i dobrą Giroflée [Lewkonią]. Zakochawszy się w jej portrecie, książę Guerrier [Wojownik] nalega na jak najszybsze małżeństwo i choruje z miłości. Ponieważ Désirée nie ma jeszcze piętnastu lat, zostaje wysłana do narzeczonego w zamkniętym powozie, ale podczas podróży zła Longue-Épine rozsuwa zasłony. Księżniczka zmienia się w łanię i ucieka. Wróżka ze Źródła sprowadza burzę i rozpędza orszak. Giroflée wraz z księżniczką znajdują mieszkanie u pewnej dobrej kobiety, nie wiedząc, że jest to dobra wróżka Tulipe. W nocy Désirée odzyskuje tymczasowo ludzką postać.

Tymczasem Longue-Épine próbuje podać się za księżniczkę, ale Guerrier wtrąca ją do więzienia i wyjeżdża na łowy razem z wiernym dworzaninem o imieniu Bécafigue. Ściga Désirée pod postacią łani, a potem bezwiednie zatrzymuje się u tej samej kobiety, u której mieszkają księżniczka i Giroflée. Po spotkaniu i ujawnieniu prawdy Guerrier i Désirée biorą ślub, podobnie jak Bécafigue i Giroflée.

Morał: Dla pięknej dziewczyny niebezpiecznie jest zbyt wcześnie wejść do towarzystwa. Uroda może prowadzić go zguby.

20) *La Chatte blanche* [Biała Kotka]

Bojąc się, że synowie będą próbowali odebrać mu tron, król wyznacza im zadania, obiecując tron temu, kto najlepiej się spisze: mają kolejno sprowadzić najpiękniejszego psa do towarzystwa, zdobyć tkaninę tak cienką, że przeszłaby przez ucho igielne, i znaleźć najpiękniejszą żonę. Najmłodszy królewicz trzykrotnie trafia na dwór zachwycającej białej kotki, która

zapewnia mu zwycięstwo przy każdej próbie, a na końcu zamienia się w piękną księżniczkę. Opowiada, że jej matka oddała ją wróżkom w zamian za owoce z ich ogrodu. Księżniczka była trzymana w wieży, ale pewnego dnia zakochała się w przejeżdżającym młodzieńcu. Wróżki zamierzały jednak wydać ją za odrażającego króla Migonneta, więc odkrywszy romans, nasłały na młodzieńca smoka, który go pożarł, księżniczkę zaś zmieniły w kotkę do czasu, aż znalazłaby księcia, który pod każdym względem przypominałby jej pierwszego ukochanego. Książę i odczarowana księżniczka wracają do jego ojca i biorą ślub.

Morał: Z urody i wdzięczności rodzi się miłość. Należy potępić matkę, która oddała córkę w zamian za owoce.

21) *Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné* [Przepiękna albo kawaler Szczęsny]

Ograbiony przez cesarza Matapę król rusza na wojnę odwetową i wzywa wszystkich szlachciców, by stawili się do walki albo zapłacili podatek. Aby ochronić swego starego i zubożałego ojca, trzy córki po kolei przywdziewają męski strój. Dwie starsze szybko zawracają z drogi, gdy ich płeć rozpoznaje pasterka, której nie pomogły wyłowić owcy tonącej w rowie. Dopiero trzecia, Belle-Belle, pomaga pasterce, która okazuje się wróżką i daje dziewczynie wszechwiedzącego konia oraz kufer kosztowności. Belle-Belle przybiera imię Fortuné i wkrótce spotyka ludzi obdarzonych szczególnymi właściwościami przez wróżki, których za radą konia przyjmuje na służbę. Są to: niezmiernie silny drwal Forte-Échine [Mocny Grzbiet], niewiarygodnie szybki łowca Léger [Lekki], Bon-Tireur [Dobry Strzelec] obdarzony wspaniałym wzrokiem, Fine-Oreille [Bystrouchy] o nadzwyczajnym słuchu, Impétueux [Porywczy], który dmuchnięciem może napędzać wiatraki, Trinquet, który potrafi jednym haustem opróżnić staw, i wielki żarłok Grugeon.

Po dotarciu na miejsce Belle-Belle/Fortuné zakochuje się w królu. Jego owdowiała siostra zagina parol na rzekomego młodzieńca, a kiedy zostaje odtrącona, wyznacza mu niebezpieczne zadania (pokonanie smoka i odzyskanie zagrabionych bogactw od cesarza Matapy). Z pomocą niezwykłych sług Belle-Belle/Fortuné wychodzi zwycięsko z obu tych prób. Ponownie odtrącona siostra królewska oskarża rzekomego młodzieńca o próbę gwałtu i doprowadza do skazania go na śmierć. Płeć Belle-Belle wychodzi jednak na jaw, kiedy przed kaźnią pachołkowie obnażają jej pierś. Królowa umiera, otruta przez swoją dwórkę. Król bierze ślub z Belle-Belle.

Morał: Nie ma nic groźniejszego niż odtrącona kochanka. Niebiosa czuwają nad niewinnymi.

22) *Le Pigeon et la colombe* [Gołąb i gołębica]

Królowa, niepocieszona po śmierci męża, powierza córkę Constancię wróżce Souveraine [Władczyni] i umiera. Ponieważ według horoskopu Constancii przed ukończeniem piętnastu lat grozi, że wzbudzi żądzę olbrzyma, Souveraine ukrywa ją w idyllicznym zakątku. Goniąc za barankiem Rusonem porwanym przez wilka, Constancia spotyka olbrzyma i zostaje przez niego wrzucona do worka razem z barankiem i wilkiem, a także psem, kotem, kogutem i papugą. Przy użyciu nożyczek dziewczyna uwalnia wszystkich oprócz wilka. Zwierzęta po drodze odwdzięczają się jej za pomoc. Wreszcie Constancia, już tylko z barankiem, dociera nad rzekę, gdzie spotyka polującego władcę tej krainy imieniem Constancio. Księżniczka podaje się za pasterkę i początkowo odtrąca jego zaloty, ale po długich miłosnych podchodach wyznaje mu prawdę o swoim pochodzeniu. Matka króla w gniewie odsyła syna do sąsiedniego królestwa, a Constancii wyznacza niebezpieczne zadanie. Kiedy księżniczka wychodzi zeń bez szwanku, królowa sprzedaje ją handlarzowi niewolników, a synowi mówi, że Constancia nie żyje. Zrozpaczony książę wyznaje jej prawdę o pochodzeniu ukochanej. Skruszona matka przyznaje, że księżniczka została sprzedana w niewolę. Książę rusza na poszukiwania i spotyka Kupidyna, za sprawą którego zmienia się w gołębia. W tej postaci trafia do wróżki Souveraine, od której dowiaduje się, że Constancia jest więziona w wieży przez olbrzyma, który chce ją poślubić. Constancio leci do wieży i za pomocą pierścienia od wróżki zamienia Constancię w gołębicę. Oboje kochankowie postanawiają, że nie wrócą już do ludzkiej postaci. Kupidyn udziela im ślubu. Baranek Ruson okazuje się zaczarowanym księciem.

Morał: Wierna miłość mimo przeciwności prowadzi do szczęścia.

23) *La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri* [Księżniczka Piękna Gwiazda i książę Ukochany]

Po utracie majątku pewna księżniczka i jej trzy córki – Roussette, Brunette i Blondine [Rudzinka, Brunetka i Blondynka] – trudnią się gotowaniem. Podają znakomity obiad staruszce, która w podzięce obiecuje, że pierwsze życzenie, jakie wypowiedzą dziewczęta, stanie się rzeczywistością. Wkrótce Roussette życzy sobie ślubu z admirałem, Brunette – ślubu z królewskim bratem, a Blondine chce wyjść za samego króla i urodzić mu dzieci z gwiazdami na czołach i klejnotami sypiącymi się z włosów. Życzenia się spełniają. Gdy król jest na wojnie, Brunette rodzi syna imieniem Chéri, a Blondine dwóch chłopców i córkę Belle-Étoile. Roussette, zżerana zazdrością o los sióstr,

sprzymierza się ze złą królową matką. Wraz ze służką Feintise [Fałszywą] wrzucają dzieci do morza, a na ich miejsce podkładają szczenięta. Brunette umiera po porodzie, natomiast Blondine zostaje w niełasce oddalona z dworu. Dzieci wyławia nawrócony korsarz i wychowuje je wraz z żoną. Dorastając, Belle-Étoile ku swojemu zmartwieniu zakochuje się w Chérim, którego uważa za swojego brata. Pewnego dnia cała czwórka wyrusza na poszukiwanie prawdziwych rodziców. Trafiają do swojej ojczyzny, gdzie natychmiast budzą wielki podziw króla, ale zostają też rozpoznani przez królową matkę, która postanawia intrygami doprowadzić ich do zguby. Feintise wzbudza w Belle-Étoile pragnienie posiadania tańczącej wody, śpiewającego jabłka i wszechwiedzącego zielonego ptaka. Obaj jej bracia i Chéri po kolei wyruszają na poszukiwania, ale zostają zamienieni w kamień. Wtedy Belle-Étoile sama opuszcza dom. Po drodze ratuje ze śnieżnej zawieruchy gołębicę, która okazuje się wróżką. Pomaga księżniczce odczarować braci i ukochanego oraz zdobyć skarby. Po powrocie na królewski dwór zielony ptak opowiada o prawdziwym pochodzeniu dzieci. Ich matka zostaje przywrócona do łask, a Belle-Étoile i Chéri mogą się pobrać, nie lękając się już kazirodztwa.

Morał: Miłość pobudza do chwalebnych czynów.

24) *Le Prince Marcassin* [Książę Warchlak]

Królowa ma sen, w którym dwie wróżki obiecują jej pięknego syna, a trzecia mamrocze coś niezrozumiale. Po pewnym czasie królowa rodzi warchlaka. Kiedy na dwór przybywa zubożała dama z trzema córkami, warchlak zakochuje się w najstarszej Ismène i wbrew radom matki chce ją wziąć za żonę. Zrozpaczona Ismène i jej ukochany Coridon popełniają samobójstwo. Warchlak wkrótce zakochuje się w drugiej siostrze, Zélonide, i znów wbrew radom matki bierze ją za żonę. Gdy jednak dziewczyna próbuje go zabić podczas nocy poślubnej, morduje ją i ucieka do lasu. Trzecia z sióstr, Marthésie, spotyka go podczas przechadzki i uspokojona jego obietnicami, że nie zrobi nic wbrew jej woli, zgadza się pójść z nim do jego groty. Na miejscu warchlak łamie jednak obietnicę i więzi dziewczynę. W nocy Marthésie budzi się i widzi obok siebie na posłaniu pięknego młodzieńca, ale rano warchlak powraca. Po sześciu miesiącach dziewczyna jest w ciąży i boi się, że urodzi warchlaki. Pewnej nocy znajduje dziczą skórę i ukrywa ją. Nie mogąc jej rano znaleźć, książę zachowuje ludzką postać i wyjawia Marthésie, że ciążyła na nim klątwa: miał być dzikiem, póki nie poślubi trzech żon i póki trzecia z nich nie znajdzie jego skóry. Okazuje się, że śmierć Coridona i dwóch sióstr była tylko złudzeniem wywołanym przez dobrą wróżkę.

Morał: Najtrudniej jest ukryć coś przed ukochaną osobą. Lepiej uchybić miłości niż powinności.

25) *Le Dauphin* [Delfin]

Rodzina królewska gardzi najmłodszym Alidorem z powodu jego brzydoty. Książę rusza więc w świat i wkrótce trafia na dwór króla lasów. Zostaje tam serdecznie przyjęty, ale księżniczka Livorette z niego drwi. Pogrążony w melancholii Alidor łowi ryby i pewnego razu chwyta delfina, który w zamian za uwolnienie obiecuje spełniać jego życzenia. Książę prosi o najlepsze ryby dla księżniczki i o to, by się jej podobać. Delfin daje mu możliwość przemiany w kanarka. W tej postaci Alidor zdobywa względy Livorette i zostaje w żartach uznany za jej męża. W nocy przybiera ludzką postać i dzieli łoże ze śpiącą księżniczką, przez co wkrótce zachodzi ona w ciążę. Ojciec wtrąca ją do lochu, a Alidor traci rozum z rozpaczy. Gdy noworodek rozpoznaje w nim swego ojca, rozgniewany król wsadza szalonego księcia, Livorette i dziecko do beczki, którą wrzuca do morza. Dzięki delfinowi trafiają na najpiękniejszą wyspę świata, a Alidor odzyskuje rozum i staje się urodziwy. Książę chce zawrzeć prawdziwe małżeństwo, ale Livorette oświadcza, że zgodzi się na to tylko wtedy, gdy otrzyma pozwolenie rodziców. Żałując wygnania córki, po jakimś czasie skruszona para królewska dociera na wyspę. Następuje pogodzenie i ślub. Syn Alidora i Livorette – jako delfin – pozostaje na Wyspie Delfiniej.

Morał: Prawdziwi przyjaciele są bezcenni.

2. Streszczenia baśni i utworów pokrewnych Charles'a Perraulta

1) *Grisélidis* [Gryzelda]

Władca przekonany o podłości wszystkich kobiet zwleka z małżeństwem, póki nie pozna Grisélidis, cnotliwej wieśniaczki. Po jakimś czasie jednak zaczyna podejrzewać ją o fałsz i aby ją wypróbować, gnębi ją na różne sposoby. Rozdziela ją z córką i mówi jej, że dziecko nie żyje. Po piętnastu latach udaje, że chce oddalić żonę i wziąć ślub z młodą dziewczyną wychowaną w klasztorze. Grisélidis przystaje na to z pokorą. Nareszcie przekonany o jej cnocie władca wyjawia, że jego niedoszła oblubienica to ich córka, i przywraca żonę do łask.

2) *Peau d'Âne* [Ośla Skóra]

Umierając, żona wielkiego króla każe mu przysiąc, że ożeni się tylko z kobietą, która byłaby od niej piękniejsza. Po krótkiej i gwałtownej żałobie

król zaczyna bezskutecznie szukać nowej żony i zwraca uwagę na własną córkę. Za radą wróżki księżniczka stara się odwlec ślub, żądając wspaniałych sukien (koloru nieba, księżyca i słońca) oraz skóry złotodajnego osła. Okryta tą skórą, ucieka i najmuje się jako służąca w gospodarstwie. Potajemnie przebiera się we wspaniałe suknie w swojej izdebce. W jednej z takich chwil podgląda ją książę i zakochuje się w niej do szaleństwa. Złożony chorobą, pragnie, by Ośla Skóra upiekła mu ciasto. Dziewczyna spełnia tę prośbę i ukrywa w cieście swój pierścień. Książę oświadcza, że ożeni się z kobietą, na którą pierścień będzie pasował. Bohaterka przechodzi próbę i wychodzi za księcia, a także godzi się z ojcem, który w międzyczasie ożenił się ponownie.

Morał: Lepiej narazić się na cierpienie niż uchybić powinności. Cnota mimo przeciwności zostaje w końcu nagrodzona. Rozum triumfuje nad miłością. Zakochany nie cofnie się przed niczym. Młoda osoba ścierpi nędzne pożywienie, jeśli tylko ma piękne stroje. Każda kobieta uważa się za najpiękniejszą.

3) *Les Souhaits ridicules* [Niemądre życzenia]

Skarżąc się na swoją niedolę, drwal zwraca uwagę Jowisza, który obiecuje mu spełnienie trzech życzeń. Mężczyzna i jego żona snują wielkie plany, ale po chwili drwal nieuważnie życzy sobie kiełbasy. Gdy jego żona ruga go za zmarnowanie życzenia, przeklina ją, tak że kiełbasa przyrasta jej do nosa. Trzecie życzenie należy zużyć na przywrócenie kobiecie normalnego wyglądu.

Morał: Ludzie są zbyt głupi i zmienni, by wiedzieć, czego chcą, i dobrze wykorzystać dary od niebios[2].

4) *La Belle au bois dormant* [O pięknej, co w lesie spała, czyli śpiąca królewna]

Urażona, że jej nie zaproszono, stara wróżka przeklina nowo narodzoną księżniczkę: ma ukłuć się wrzecionem i umrzeć. Inna wróżka łagodzi klątwę i zamiast śmierci przepowiada stuletni sen. Aby zapobiec spełnieniu klątwy, król zabrania używania wrzecion. Po piętnastu lub szesnastu latach księżniczka spotyka jednak na wieży staruszkę, która nie słyszała o zakazie, kłuje się wrzecionem i zapada w sen. Wróżka usypia, razem z nią cały dwór, jedynie król i królowa opuszczają zamek, wokół którego wyrastają gęste zarośla. Po stu latach w okolice te trafia książę z innej dynastii, a gdy słyszy legendę o śpiącej królewnie, postanawia ją odszukać. Ponieważ upłynął czas zaklęcia, księżniczka budzi się, gdy tylko książę klęka przy jej łóżku. Biorą ślub, ale książę ukrywa swój ożenek przed rodziną w obawie przed matką, która

[2] Morały *Peau d'Âne* i *Les Souhaits ridicules* nie są wyodrębnione z reszty tekstu.

pochodzi z rodu ogrów. Dopiero gdy sam po śmierci ojca zostaje królem, sprowadza na dwór żonę z dwójką dzieci. Pod jego nieobecność królowa-matka postanawia pożreć całą trójkę, ale majordom zamiast nich przyrządza mięso zwierząt. Oszustwo wychodzi jednak na jaw i wszyscy mają zostać wrzuceni do kadzi pełnej jadowitych gadów, kiedy nadjeżdża król. Widząc go, jego matka sama rzuca się do kadzi.

Morał: Normalne jest czekać na najlepszego kandydata do małżeństwa, ale żadna kobieta nie wytrzymałaby aż stu lat. Małżeństwo zawarte w późniejszym wieku też może być szczęśliwe, ale kobietom zbyt spieszno do ślubu, by słuchać tego morału.

5) *Le Petit Chaperon rouge* [Czerwony Kapturek]

Matka posyła córkę z koszykiem jedzenia do chorej babci. W lesie dziewczynka spotyka wilka i nie wiedząc, jaki jest groźny, mówi mu, dokąd idzie. Wilk dociera na miejsce przed nią i zjada babcię. Po nadejściu dziewczynki zaprasza ją, by położyła się razem z nim w łóżku, a następnie – po dialogu, w którym dziwi się ona kolejnym częściom jego ciała – pożera ją.

Morał: Dziewczęta narażają się na wielkie niebezpieczeństwo, jeśli ufają salonowym uwodzicielom.

6) *La Barbe bleue* [Sinobrody]

Sinobrody mężczyzna miał wiele żon, o których losie nic nie wiadomo. Mimo to młoda szlachcianka wychodzi za niego ze względu na jego bogactwo. Przed wyjazdem mąż przykazuje jej, by nie wchodziła do pewnego pokoju na parterze. Żona ulega jednak ciekawości i w zakazanej komnacie widzi zakrwawioną podłogę i ciała kobiet wiszące na ścianach. Upuszczony na podłogę klucz brudzi się krwią i nie daje się domyć. Po powrocie Sinobrody domyśla się, że żona złamała zakaz, i zapowiada, że ją zabije. Żona gra na zwłokę i woła do swojej siostry Anny na szczycie wieży, czy nie widzi nadjeżdżających braci. Zjawiają się w ostatniej chwili i zabijają Sinobrodego. Jego majątek zapewnia całemu rodzeństwu godny byt.

Morały: Ciekawość prowadzi do zguby. Dzisiaj nie ma już Sinobrodych i to kobiety władają mężczyznami.

7) *Le Maître Chat, ou le Chat botté* [Imćpan Kot, czyli kot w butach]

Po śmierci ojca synowie młynarza dzielą między siebie majątek. Najmłodszy dostaje tylko kota, który jednak obiecuje mu świetny los. Zastawia sidła na króliki i kuropatwy, a upolowane zwierzęta zanosi królowi jako podarunek

od markiza Carabasa. Gdy po jakimś czasie król wraz z córką przejeżdżają nad rzeką, kot każe młynarczykowi wejść do wody, sam zaś woła, że jego pan tonie, a jego ubranie ukradli złodzieje. Król daje młynarczykowi własne szaty i zaprasza go do powozu. Kot biegnie przed nimi i zastrasza wszystkich napotkanych chłopów, by mówili, że okoliczne ziemie należą do markiza Carabasa. Wreszcie dociera na zamek zmiennokształtnego ogra i prowokuje go do przemiany w mysz, którą zjada. Młynarczyk-markiz przejmuje zamek i żeni się z księżniczką. Kot zostaje wielkim panem.

Morały: Spryt i zręczność pozwalają osiągnąć więcej niż odziedziczony majątek. Uroda, młodość i piękny strój skłaniają do miłości.

8) *Les Fées* [Wróżki]

Matka kocha swarliwą córkę, która jest podobna do niej, a nienawidzi dobrej i uprzejmej. Posyła ją po wodę do źródła, gdzie dziewczyna spotyka staruszkę (przebraną wróżkę), która prosi ją, by pomogła jej się napić. Bohaterka spełnia życzliwie prośbę i za to z jej ust przy każdym słowie padają kwiaty i klejnoty. Zachwycona matka posyła do źródła drugą córkę, ale dziewczyna opryskliwie traktuje spotkaną tam strojną damą (tę samą wróżkę w innej postaci) i za to z jej ust sypią się żmije i ropuchy. Matka przepędza w gniewie dobrą córkę. Spotyka ona księcia, który jest pod wrażeniem jej daru i bierze ją za żonę. Zła córka zraża do siebie wszystkich, łącznie z matką, i ginie w leśnych ostępach.

Morały: Uprzejme słowa władają ludźmi z większą mocą niż pieniądze. Uprzejmość wymaga wyrzeczeń, ale prędzej czy później zostaje nagrodzona.

9) *Cendrillon, ou le Petit Pantoufle en verre* [Kopciuszek albo szklany pantofelek]

Macocha hołubi dwie własne córki, a pomiata pasierbicą. Książę wyprawia bal, na który zaproszone są wszystkie szlachetnie urodzone osoby. Kopciuszek pomaga córkom macochy się stroić, a po ich odjeździe wybucha płaczem. Zjawia się matka chrzestna, która jest wróżką, i wyczarowuje dla dziewczyny strój i ekwipaż. Kopciuszek robi furorę na balu i rozmawia z siostrami, które jej nie poznają. Zgodnie z nakazem wróżki wychodzi jednak przed północą. Następnego dnia, uciekając z kolejnego balu, gubi szklany pantofelek. Książę oświadcza, że poślubi tylko kobietę, na którą będzie pasował bucik. Po długich poszukiwaniach dworzanie docierają do domu Kopciuszka. Dziewczyna przymierza bucik i pokazuje drugi do pary. Wybacza skruszonym siostrom i wychodzi za księcia.

Morały: Wdzięk jest więcej wart niż uroda. Żadne przymioty nie pomogą zdobyć lepszej pozycji bez protekcji „matek i ojców chrzestnych".

10) *Riquet à la houppe* [Firek z czubkiem]

Królowa rodzi potwornie brzydkiego syna. Wróżka obiecuje jednak, że będzie bardzo inteligentny i będzie mógł udzielić tego daru ukochanej osobie. W sąsiednim królestwie królowa rodzi dwie córki: piękną, która zgodnie z zapowiedzią wróżki ma być głupia, i brzydką, która ma być inteligentna. Gdy księżniczki dorastają, ich cechy stają się coraz wyraźniejsze. Piękna księżniczka, wzgardzona przez towarzystwo, podczas spaceru po lesie spotyka brzydkiego księcia Riqueta, który oferuje jej inteligencję, jeśli po roku za niego wyjdzie. Odmieniona księżniczka przyćmiewa brzydką siostrę i ma wielu zalotników, nie potrafi jednak wybrać żadnego z nich. Po roku widzi w lesie wychodzące spod ziemi zastępy służących, którzy szykują ucztą weselną dla Riqueta. Przypomina sobie o obietnicy, a widząc brzydkiego księcia, próbuje się wymigać od jej spełnienia. Riquet mówi jej jednak, że jeśli zechce, może uczynić go pięknym. Ponieważ oprócz wyglądu nie ma żadnych innych wad, księżniczka zgadza się, a książę natychmiast staje się piękny – choć niektórzy twierdzą, że w rzeczywistości się nie zmienił, a tylko miłość księżniczki nie pozwalała jej dostrzec jego szpetoty.

Morały: Kochana osoba zawsze wydaje się piękna i mądra. Obiektywna uroda ma mniejszy czar niż urok, jaki w kochanej osobie każe odkryć miłość.

11) *Le Petit Poucet* [Paluszek]

W obliczu głodu drwal i jego żona postanawiają porzucić dzieci w lesie. Najmłodszy, cherlawy i pomiatany syn podsłuchuje ich rozmowę i następnego dnia zostawia po drodze ślad z białych kamyków, po którym doprowadza braci z powrotem do domu. Po krótkim okresie dobrobytu rodzice ponownie postanawiają porzucić dzieci. Z braku kamyków Paluszek znaczy drogę okruchami, ale wydziobują je ptaki. Błąkając się w ciemnościach, dzieci trafiają do chaty ogra. Za namową żony potwór odwleka ich pożarcie na następny dzień. Chłopcy kładą się spać w tym samym pokoju co jego córki. Paluszek zamienia czapki swoich braci na korony dziewcząt, przez co w nocy ogr przez pomyłkę zarzyna własne córki. Rano dostrzega swój błąd i ucieczkę chłopców. Ściga ich w siedmiomilowych butach. Siły opuszczają go niedaleko miejsca, w którym się ukryli. Paluszek kradnie śpiącemu buty i wraca w nich do jego domu, gdzie wyłudza od żony ogra kosztowności pod pretekstem, że jej męża pojmali rabusie dla okupu. Są jednak ludzie,

którzy mówią, że Paluszek nie okradł żony ogra, tylko dzięki siedmiomilowym butom zrobił karierę jako kurier na królewskim dworze.

Morał: Słabe i pogardzane dziecko może zapewnić pomyślność całej rodzinie.

3. Streszczenia baśni i utworów pokrewnych Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon

1) *Marmoisan ou L'Innocente tromperie* [Marmoisan albo niewinne oszustwo]

Aby ratować honor rodziny, Léonore, córka hrabiego de Solac, przybiera tożsamość swojego brata bliźniaka Marmoisana, zabitego przy nieudanej próbie uwiedzenia kobiety. Przebrana dziewczyna odznacza się na polu bitwy i pomyślnie przechodzi próby, w których jej wrogowie chcą zdemaskować jej płeć. W końcu jednak zostaje ranna podczas turnieju i tajemnica wychodzi na jaw. Léonore wychodzi za zakochanego w niej księcia.

Morał: Potępienie zbrodniczej namiętności, upodobania do hazardu, pruderii i kokieterii (przywary te reprezentowane są w baśni przez rodzeństwo Léonore). Rozum i cnota zostają nagrodzone.

2) *Les Enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur* [Czary wymowy albo efekta łagodności]

Córka pewnego szlachcica, Blanche, jest piękna, uprzejma i wykształcona. Pomiatają nią macocha i jej córka Alix, obie ordynarne i nikczemne. Blanche spotyka księcia i zwraca jego uwagę swoją urodą i umiejętnością wymowy. Jego ciotka, wróżka Dulcicule, wzmacnia pozytywne cechy Blanche i negatywne cechy Alix. Druga wróżka, Eloquentia nativa, sprawia, że z ust Blanche padają pieniądze i klejnoty, a z ust Alix – ropuchy i węże. Alix umiera w leśnych ostępach, a Blanche wychodzi za księcia.

3) *L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette* [Sprytna księżniczka albo przygody Filutki]

Przed wyjazdem na krucjatę ojciec dla bezpieczeństwa zamyka córki w wieży i każdej daje zaczarowane szklane wrzeciono, które ma pęknąć, jeśli właścicielka nie będzie postępować cnotliwie. Dwie starsze księżniczki, leniwa Nonchalante i gadatliwa plotkarka Babillarde, padają ofiarą uwodziciela – złego księcia imieniem Riche-Cautèle [Bogaty w krętactwa]. Najmłodsza

i najinteligentniejsza Finette stawia mu opór i zrzuca go do ścieku. Księciu udaje się wywabić ją z wieży i pojmać, ale wkrótce podstęp znowu obraca się przeciwko niemu. Ciężko ranny złoczyńca wraca do swego królestwa. Wkrótce przyjeżdża tam Finette w przebraniu lekarza i podrzuca dwoje dzieci, które urodziły jej uwiedzione siostry. Riche-Cautèle umiera ze złości, ale przed śmiercią każe swemu bratu – dobremu młodzieńcowi imieniem Bel-à-voir [Urodziwy] – przysiąc, że ożeni się z Finette i zabije ją w noc poślubną. Gdy dochodzi do zawarcia małżeństwa, przewidująca Finette kładzie do łóżka kukłę, która zamiast niej otrzymuje śmiertelny cios. Wywiązawszy się w ten sposób z obietnicy, Bel-à-voir żyje szczęśliwie z Finette.

Morał: Podstęp i gnuśność zostają ukarane. Cnota zostaje nagrodzona.

4) *Ricdin-Ricdon*

Książę Aimant-joie [Kochający radość] sprowadza na zamek Rosanie, rzekomo znakomitą prządkę. Ze względu na uznanie, jakie królowa Laborieuse [Pracowita] żywi dla tego rzemiosła, Rosanie traktowana jest na dworze jak dama. W rzeczywistości jednak nienawidzi prząść, a także nie potrafi się odpowiednio ubrać i uczesać. Przyjmuje więc ofertę tajemniczego nieznajomego, który obiecuje jej pomoc magicznej różdżki, pod warunkiem jednak, że jeśli po trzech miesiącach dziewczyna nie zdoła przypomnieć sobie jego imienia (Ricdin-Ricdon), będzie mógł ją zabrać, dokąd zechce. Dzięki różdżce Rosanie może pochwalić się znakomitą przędzą i nienagannym ubiorem. Podbija serce księcia. Jedna z zazdrosnych dwórek, Penséemorne [Ponura myśl], zwraca się do wróżki, by doprowadziła do śmierci księcia, a gdy to się nie udaje, organizuje porwanie Rosanie. Obie próby spełzają na niczym. Książę jest gotów ożenić się z Rosanie mimo jej niskiego urodzenia, dziewczyna wpada jednak w rozpacz, uświadomiwszy sobie, że zapomniała imienia mężczyzny, który dał jej różdżkę. Podczas polowania książę trafia na sabat demonów i podsłuchuje, jak Ricdin-Ricdon chwali się liczbą uprowadzonych przez siebie panien. Gdy Rosanie wyznaje księciu swoje zmartwienie, on może natychmiast mu zaradzić. Na koniec okazuje się, że Rosanie jest córką króla Planjoli [Ładny plan] i królowej Riante Image [Roześmiany obraz], ale wychowywała się incognito na wsi po tym, jak jej ojciec zginął z ręki złego króla Songe-creux [Oderwanego od życia].

5) *La Robe de sincérité* [Szata uczciwości]

Niechętny ludziom filozof Misandre ma córkę Herminię, która jest zdolną malarką. Rozgoryczony Misandre pokazuje królowi Krety, Cléarque'owi, szatę

rzekomo pokrytą najwspanialszymi haftami, widocznymi jednak tylko dla ludzi, których żona lub siostra są cnotliwe. Ponieważ nikt nie widzi nieistniejących haftów, prowadzi to do wielu podejrzeń, niepokojów i gwałtownych czynów. Podstęp demaskuje dopiero książę Cypru, Téléphonte. Jego faworyt Léandrin zakochuje się w Herminie i przekonuje króla Cléarque'a, by nie skazywał na śmierć Misandre'a.

4. Streszczenia baśni François Fénelona

1) *Histoire de Rosimond et de Braminte* [Historia o Rosimondzie i Bramincie]

Starszy, zły brat Braminte z zazdrości oczernia przed ojcem młodszego, dobrego Rosimonda. Ojciec bije oskarżonego i wygania go z domu. Rosimond spotyka wróżkę, która daje mu magiczny pierścień: dzięki niemu bohater może stawać się niewidzialny oraz przybierać wygląd księcia. Jako książę wraca do domu i bierze Braminte'a jako dworzanina. Ojciec obu młodzieńców zostaje uwięziony w grocie przez wróżkę. Rosimond gani brata, ale też mu przebacza. Dzięki pierścieniowi zwycięża w wojnie. Upomniany przez wróżkę, by nie zajmował nienależnego mu miejsca, rusza odszukać prawdziwego księcia, który przebywa w niewoli na pewnej wyspie. Rosimond sprowadza księcia z powrotem, uwalnia z groty swojego ojca i opuszcza dwór, by odtąd żyć skromnie. Oddaje pierścień wróżce, aby go nie kusił. Wróżka daje go Braminte'owi, który wkrótce rozzuchwala się i dopuszcza się zdrady stanu, za co spotyka go śmierć. Pierścień trafia znów do Rosimonda, który z goryczą oddaje go wróżce.

2) *Histoire de Florise* [Historia o Florise]

Wróżka oferuje wieśniaczce jedną z dwóch możliwości: jej córka będzie albo piękną, błyskotliwą, ale nieszczęśliwą królową, albo brzydką i zadowoloną ze swojego stanu wieśniaczką. Matka wybiera pierwszą możliwość. Florise wyrasta na najpiękniejszą pannę w królestwie i wkrótce zostaje żoną księcia Rosimonda. Wskutek intryg królowej-matki Gronipote traci łaskę męża i zostaje uwięziona w wieży. Gdy zapada na nią wyrok śmierci, wróżka proponuje, że uwolni ją i zamieni w brzydką wieśniaczkę. Florise zgadza się i żyje szczęśliwie w swojej wiosce, nierozpoznana przez nikogo poza matką.

3) *Histoire du Roi Alfaroute et de Clariphile* [Historia o Alfaroucie i Clariphile]

Król Alfaroute dostaje od wróżki pierścień niewidzialności i skrzydła, dzięki którym może z wielką prędkością podróżować, gdzie tylko zechce. Dzięki temu rośnie w potęgę, ale też traci wiarę w ludzi oraz budzi lęk zamiast miłości. Zakochuje się w cnotliwej pasterce Clariphile i żeni się z nią. Po jakimś czasie zaczyna jednak podejrzewać ją o fałsz. Śledzi ją przy użyciu magicznego pierścienia i przyłapawszy ją w ramionach młodzieńca, zabija. Okazuje się, że rzekomym młodzieńcem była przebrana wróżka. Alfaroute opłakuje swój porywczy czyn.

4) *Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne* [Historia o starej królowej i młodej wieśniaczce]

Dzięki zaklęciu wróżki schorowana królowa zamienia się miejscami z krzepką wieśniaczką Péronelle. Wieśniaczka wkrótce żałuje młodości, zdrowia i swobody, a królowa – bogactw i poważania. Wracają do swojego poprzedniego stanu. Królowa wkrótce umiera. Wróżka przedstawia wieśniaczce trzech kandydatów na męża: starego, bogatego zazdrośnika i okrutnika, ubogiego, choć czarującego młodzieńca oraz przeciętnego wieśniaka. Poucza ją, że powinna wybrać ostatniego.

5) *Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante* [Historia o królowej Gisèle i wróżce Corysante]

Stara i schorowana królowa Gisèle zamienia się miejscami z młodą pasterką Corysante, obdarzoną magiczną mocą. Pasterka wkrótce żałuje młodości i urody, a królowa – bogactw i poważania. Wracają do poprzedniego stanu. Po jakimś czasie królowa ponownie chce dokonać zamiany, ale Corysante się nie zgadza.

6) *Histoire d'une jeune princesse* [Historia o młodej księżniczce]

Długo wyczekiwanej córce królewskiej wróżki przepowiadają, że zamieni się w ropuchę, jeśli przed ukończeniem 22 lat nie poślubi mężczyzny, który ma jedenaścioro ust. W odpowiednim czasie zjawia się olbrzymi i potworny kandydat. Aby uchronić córkę przed ślubem, królowa zgadza się, by wróżka zmieniła ją w makolągwę. Wkrótce zamianę należy cofnąć, bo olbrzym grozi, że pożre cały dwór, jeśli nie dostanie księżniczki. W końcu jednak pojawia się książę Aglaor, który ma usta na końcu każdego z palców. Pokonuje olbrzyma i, jako że spełnia warunki przepowiedni wróżek, żeni się z księżniczką.

5. Streszczenia baśni Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

1) *Le Prince Chéri* [Książę Ukochany]

Król ratuje wróżkę Candide [Śnieżnobiałą/Czystą], która przybrała postać białego królika. W podzięce wróżka obiecuje sprawić, by jego syn Chéri [Ukochany] stał się najlepszym z władców. Po śmierci króla Candide daje księciu pierścień, który kłuje go w palec, kiedy robi coś złego. Zirytowany napomnieniami Chéri wyrzuca wreszcie pierścień, oddala dobrego guwernera Sulimana, wpada w złe towarzystwo i próbuje przymusić do małżeństwa Zélie, w której jest zakochany, a która odtrąca go ze względu na jego charakter. Wróżka zmienia księcia w potwora, którego wygląd odpowiada jego charakterowi. Na prośbę poddanych Suliman przejmuje władzę w państwie do czasu odnalezienia księcia. Chéri w potwornej postaci trafia do menażerii pod władzę okrutnego człowieka, ale odpłaca mu dobrem za zło, ratując go przed tygrysem. Zmienia się wówczas w białego pieska i zostaje ulubieńcem królowej, która jednak bardzo skąpo go karmi. Mimo to Chéri oddaje jedyny kawałek chleba głodującej dziewczynie, ofierze Pałacu Rozkoszy. Widzi też, jak jacyś ludzie ciągną do Pałacu jego ukochaną Zélie. Dziewczyna, której pomógł, ostrzega go, by nie jadł mięsa wyrzuconego z okna Pałacu. W nagrodę za dobry uczynek Chéri ponownie zmienia postać. Jako biały gołąb odnajduje Zélie pod opieką wróżki w przebraniu pustelnika, zdobywa jej miłość i odzyskuje ludzką postać.

2) *La Belle et la Bête* [Piękna i Bestia]

Kupiec traci cały majątek i musi przenieść się na wieś wraz ze swymi trzema synami i trzema córkami. Starsze dziewczęta narzekają, ale najmłodsza i najpiękniejsza Belle godzi się z sytuacją i wiedzie pożyteczne życie. Nadchodzi wiadomość, że jeden ze statków kupca wbrew przewidywaniom zawinął do portu. Przed wyjazdem ojciec pyta córki, co chciałyby otrzymać w prezencie. Belle prosi o różę. Po nieudanej próbie odzyskania majątku ojciec gubi się w drodze powrotnej i trafia na zamek, gdzie zostaje ugoszczony przez niewidocznego gospodarza. Przypomniawszy sobie prośbę córki, zrywa różę, czym budzi gniew Bestii, która grozi mu śmiercią, chyba że jego miejsce zajmie jedna z córek. Belle bez wahania bierze na siebie to brzemię. Wbrew jej oczekiwaniom Bestia jej nie pożera, lecz oddaje jej we władanie cały zamek i wszelkie znajdujące się w nim cuda. Podczas codziennych wieczornych rozmów Bestia okazuje się mało inteligentna, ale dobra i szlachetna. Mimo to Belle niezmiennie odmawia małżeństwa.

Bestia pozwala Belle odwiedzić ojca, za którym dziewczyna tęskni. Złe siostry w międzyczasie wyszły nieszczęśliwie za mąż: jedna za próżnego pięknisia, druga za człowieka inteligentnego, ale złośliwego. Obie zatrzymują bohaterkę jak najdłużej w domu, licząc na to, że Bestia rozgniewa się na nią i ją pożre. Belle widzi we śnie umierającą Bestię i czym prędzej wraca na zamek. Cuci Bestię i obiecuje jej małżeństwo. Bestia zmienia się w pięknego i błyskotliwego księcia. Wróżka zamienia zazdrosne siostry w kamienne posągi.

3) *Conte du prince Fatal et du prince Fortuné* [Baśń o księciu Nieszczęsnym i księciu Szczęsnym]

Przy narodzinach książąt-bliźniaków wróżka zwiastuje jednemu z nich same nieszczęścia do ukończenia dwudziestu pięciu lat. Pod presją zrozpaczonej matki drugiemu z chłopców obiecuje przez analogiczny okres wszelką pomyślność. Pechowy Fatal trafia do niedbałej mamki, po czym zostaje porzucony w lesie. Dorasta, nie wiedząc nic o swoim pochodzeniu, i jest kolejno chłopcem do bicia swojego brata, pastuszkiem prześladowanym przez żonę swojego pana oraz żołnierzem pod rozkazami nikczemnego oficera. Mimo to odznacza się na wojnie, a wkrótce zakochuje się w księżniczce Gracieuse [Pełnej Wdzięku]. Tymczasem jego brat również chce zdobyć rękę księżniczki i w tym celu wypowiada wojnę jej ojcu. Fatal odmawia walki przeciwko władcy królestwa, z którego pochodzi. Mimo to zostaje pojmany przez brata, który zazdrości mu względów Gracieuse. Przed śmiercią ratują go jego wierni żołnierze. Nikczemny Fortuné umiera w dzień swych dwudziestych piątych urodzin, a Fatal odzyskuje rodziców i żeni się z Gracieuse. Wróżka wyjaśnia, że nieszczęścia ukształtowały jego cnotę, podobnie jak pomyślność zepsuła charakter jego brata.

4) *Conte du prince Charmant* [Baśń o księciu Czarującym]

Goniąc za białą łanią, książę Charmant spotyka piękną księżniczkę Vraie-Gloire [Prawdziwą Chwałę], która obiecuje mu swoją rękę, jeśli na nią zasłuży. Jego rywalem jest książę Absolu. Jadąc dalej razem, obaj spotykają księżniczkę ponownie, w znacznie bogatszym stroju i w świetniejszym pałacu. Następnie rozstają się, by zasłużyć na rękę ukochanej. Absolu podbija wiele krajów, podczas gdy Charmant z pomocą swego guwernera imieniem Sincère [Szczery] pracuje nad poprawą warunków życia poddanych. Od guwernera dowiaduje się też, że spotkana za drugim razem księżniczka była złą siostrą jego ukochanej, o imieniu Fausse-Gloire [Fałszywa Chwała].

Po trzech latach Charmant zostaje mężem Vraie-Gloire, a Absolu odkrywa całą skrywaną dotąd szpetotę jej siostry i umiera.

5) *Fable de la veuve et de ses deux filles* [Bajka o wdowie i jej dwóch córkach]

Wróżka w przebraniu znużonej staruszki zostaje ugoszczona przez ubogą wdowę. Starsza z jej córek, Blanche [Biała], usługuje jej niechętnie, w przeciwieństwie do młodszej Vermeille [Szkarłatnej]. Wróżka wynagradza Vermeille bogato wyposażonym gospodarstwem, a Blanche – małżeństwem z królem. Życie na dworze okazuje się jednak pełne trosk i goryczy. Wzgardzona przez męża i osamotniona Blanche wraca do szczęśliwej siostry. Wróżka wyjaśnia, że małżeństwo z księciem nie było wcale nagrodą, lecz karą, która jednak dobiegła już końca. Odtąd Blanche może żyć spokojnie na wsi.

6) [*Le Prince Désir*] [Książę Upragniony]

Wskutek klątwy czarownika książę Désir rodzi się z olbrzymim nosem, ale dworscy pochlebcy nie pozwalają mu dostrzec tej przywary. Po latach książę ma żenić się z księżniczką Mignonne [Śliczną], ale porywa ją czarownik. Désir wyrusza na poszukiwania i trafia do domu starej gadatliwej wróżki, która na każdym kroku podkreśla swą małomówność i dziwi się jego nosowi. Zirytowany jej paplaniną książę widzi w niej ofiarę pochlebców i rychło odjeżdża. Po długiej wędrówce odnajduje księżniczkę zamkniętą w kryształowym pałacu. Próbuje przez szybę pocałować jej dłoń, ale przeszkadza mu w tym nos. Désir przyznaje wreszcie, że jest on za długi, i w tej samej chwili klątwa zostaje zdjęta, a Mignonne uwolniona z więzienia. Wróżka wyjaśnia, że miłość własna nie pozwala dostrzec własnych przywar, dopóki nie szkodzą naszym interesom.

7) *Aurore et Aimée* [Aurora i Ukochana]

Matka dwóch dziewcząt – Aurore i Aimée – chce wydawać się jak najmłodsza, dlatego porzuca starszą z córek w lesie. Aurore trafia pod skrzydła dobrej kobiety, która uczy ją pożytecznego i cnotliwego życia oraz wiary w Opatrzność. W dziewczynie zakochuje się książę Ingénu [Niewinny], ale uzyskawszy zgodę opiekunki na ślub z nim, Aurore doznaje szpecących obrażeń twarzy. Okazuje się to jednak szczęśliwym zrządzeniem losu, ponieważ szramy odstraszają złego księcia Fourbina [Podstępnego], nie pomniejszają natomiast miłości księcia Ingénu. Aurore leczy się z ran i odzyskuje urodę. Żyje szczęśliwie w domu opiekunki wraz z księciem, aż ich synek Beaujour [Piękny Dzień]

zostaje porwany. Na domiar złego młoda para pada wkrótce ofiarą prześladowań Fourbina oraz jego żony Aimée. Seria nieszczęść okazuje się jednak kolejnym szczęśliwym zrządzeniem Opatrzności, ponieważ dzięki niej Aurore i Ingénu ostatecznie odnajdują zaginionego syna i pokojowo zdobywają tron.

8) *Conte des trois souhaits* [Powiastka o trzech życzeniach]

Wróżka obiecuje małżeństwu uskarżającemu się na swój los, że pierwsze trzy życzenia, jakie wypowiedzą, zostaną spełnione. Żona przez nieuwagę życzy sobie kawałka kiełbasy, który wskutek przekleństwa jej męża przyrasta jej do nosa. Trzecie życzenie muszą przeznaczyć na przywrócenie kobiecie normalnego wyglądu. Żona stwierdza, że wróżka słusznie dała im nauczkę, że należy cieszyć się z tego, co się ma.

9) *Conte du pêcheur et du voyageur* [Powiastka o rybaku i podróżnym]

Ubogi, lecz zadowolony ze swojego stanu rybak gości podróżnego Azaela zgnębionego życiem na dworze, pełnym fałszu i próżnych zabiegów o łaskę władcy. Azael wędruje za radą tajemniczego mężczyzny, który obiecał mu coś, co wyleczy go z ambicji. Wbrew jego ostrzeżeniom rybak odwiedza miasto i natychmiast zaczyna go prześladować zawiść i ambicja. Anioł – ten sam tajemniczy mężczyzna, z którym wcześniej widział się Azael – próbuje przemówić mu do rozsądku, a gdy nie odnosi to skutku, spełnia jego życzenia i stwarza dla niego pałac, wielkie morze i okręt. Natychmiast po wejściu rybaka na pokład zrywa się sztorm i okręt tonie. Anioł poucza Azaela, że ambicja prowadzi zawsze do zguby. Azael pędzi szczęśliwe i spokojne życie na wsi.

10) *Joliette* [Ślicznotka]

Joliette zostaje obdarzona przy narodzinach urodą, zdrowiem, inteligencją i zręcznością. Królowa wróżek przewiduje, że te zewnętrzne zalety źle wpłyną na jej charakter, więc odbiera jej mowę do dwudziestego roku życia. Mimo to Joliette lubuje się w plotkach i obmowie na piśmie lub za pomocą gestów, a historie, które powtarza, powodują ruinę wielu niewinnych ludzi. Uświadomiwszy sobie skutki swych czynów, przerażona Joliette obiecuje poprawę, ale nie chce zgodzić się na propozycję wróżki: przez kolejnych dziesięć lat miałaby być głucha, niema i ślepa. Odzyskawszy mowę, postępuje jednak dalej tak, jak dotychczas, przez co staje się powszechnie znienawidzona. Wychodzi za mąż za granicą, ale jej skłonność do obmowy doprowadza jej małżonka do śmierci w pojedynku. Zrozpaczona Joliette popełnia samobójstwo, a jej matka umiera wkrótce ze zgryzoty.

11) [*Le Prince Titi*] [Książę Titi]

Chciwy król Guinguet [Niemądry] i jego żona mają dwóch synów: równie zachłannego jak rodzice Mirtila i wielkodusznego Titiego. Titi pomaga wróżce przebranej za staruszkę, a ta w nagrodę daje mu owoce nieśplika, orzechy laskowe i jajko, które okazują się pełne diamentów. Widząc to, królowa próbuje uzyskać te same dary dla siebie, ale dostaje tylko proch, robaki i pisklę. Paź Titiego, Éveillé [Czujny], ostrzega wróżkę, że królowa chce ją zabić; w podzięce wróżka daje mu dar niewidzialności, który pozwala mu chronić księcia przed zakusami wrogów. Tymczasem królowa ozdabia szaty swoje, swego męża i Mirtila diamentami, które Titi dostał od wróżki, jednak podczas audiencji udzielonej posłom króla Violenta [Gwałtownego] zmieniają się one z powrotem w nieśpliki, orzechy i jajko. Urażony Violent wypowiada wojnę Guinguetowi. Titi zostaje posłany na front. Zakochuje się w pięknej i cnotliwej pasterce Bibi i obiecuje się z nią ożenić, gdy zostanie królem. Zwycięża Violent i z pomocą wróżki unika zakusów rodziny oburzonej tym, że okazał wrogowi łaskę. W przebraniu starca objeżdża królestwo i widzi wszystkie gnębiące je nieszczęścia. Gdy po dwóch latach umiera jego ojciec, Titi obejmuje tron, tłumi bunt wzniecony przez swoją matkę, bierze ślub z Bibi i przyjmuje na swoim dworze Violenta, który uczy się od niego, jak być szlachetnym i wielkodusznym władcą.

12) [*Le Prince Spirituel*] [Książę Błyskotliwy]

Książę Spirituel jest potwornie brzydki z powodu klątwy wróżki Furie, ale i niezmiernie inteligentny dzięki wróżce Diamantine, która dała mu też możliwość obdarzenia inteligencją ukochanej osoby. Książę zakochuje się w Astre, pięknej, ale głupiej księżniczce, którą Furie wychowuje jako idealną małżonkę dla swego równie pięknego i głupiego syna Charmanta [Czarującego]. Spirituel obdarza księżniczkę inteligencją. Astre natychmiast wzgardza Charmantem. Diamantine mówi jej, że może sprawić, by Spirituel stał się piękny, ale księżniczka odmawia, ponieważ uroda jest nietrwała i niepotrzebna. Okazuje się, że przechodząc pomyślnie tę próbę, Astre ostatecznie wyzwoliła się z władzy Furie.

13) [*Bellotte et Laideronnette*] [Pięknotka i Brzydulka]

Piękna Bellotte poświęca cały czas na bywanie w towarzystwie. Jej brzydka siostra Laideronnette nie może liczyć na powodzenie w świecie, spędza więc czas na lekturze i nauce, dzięki czemu wkrótce budzi uznanie wartościowych ludzi i zostaje żoną statecznego ministra. Bellotte tymczasem wychodzi

za zakochanego w niej księcia, który jednak wkrótce po ślubie czuje się rozczarowany jej głupotą i oddala się od żony. Za radą siostry Bellotte kształci się, po czym zawiera ponowną znajomość z własnym mężem, ukrywając swoją twarz na balach maskowych. Książę nie poznaje jej, jest zachwycony jej ogładą i wykształceniem, i proponuje jej małżeństwo. Bellotte ujawnia się i żyje szczęśliwie z odzyskanym mężem.

Aneks 4. Bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni d'Aulnoy, Lhéritier, Perraulta, Fénelona i Leprince de Beaumont z lat 1743–2018

Bibliografia uwzględnia te przekłady i adaptacje, dla których możliwe jest wykazanie niewątpliwego związku genealogicznego ze źródłowymi tekstami francuskimi. W przypadku baśni Perraultowskich, ze względu na ogromną liczbę wydań w ostatnim trzydziestoleciu, wymieniono jedynie edycje sygnowane nazwiskiem Perraulta. Teksty ułożone są w pierwszej kolejności według dat, w drugiej kolejności według nazwisk tłumaczy/adaptatorów, które opatrzono adnotacją „tłum." lub „adapt.", stosownie do rodzaju transferu. Tytuły poszczególnych tekstów/adaptacji baśni zawartych w opisywanym tomie zamieszczono na końcu opisu, w nowej linii (wyjątkiem są edycje składające się wyłącznie z tekstu jednej baśni, wskazanej w tytule tomu).

1. Bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni d'Aulnoy

1743. Raczyński, Józef Jan Nepomucen, tłum. *Historya angielska politico-moralis, Hippolita millorta z Duglas, z Julią corką hrabi z Warwiku, awantury przyiazni opisuiąca, z angielskiego ięzyka na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona*. Poznań: Drukarnia Akademicka. Bez nazwiska autorki.
[*Insuła Fortuny*]

1756. Raczyński, Józef Jan Nepomucen, tłum. *Historya angielska politico-moralis, Hippolita millorta z Duglas, z Julią corką hrabi z Warwiku, awantury przyiazni opisuiąca, z angielskiego ięzyka na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona*. Poznań: Drukarnia Akademicka. Bez nazwiska autorki.
[*Insuła Fortuny*]

1924. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [na podstawie adaptacji Minnie Wright, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Argus. Bez nazwiska autorki.
Szczęsna i doniczka z gwoździkami; *Dzieje Pięknotki Złotowłosej*

1929. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [na podstawie adaptacji Minnie Wright, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Księgarnia Nakładowa. Bez nazwiska autorki.
Szczęsna i doniczka z gwoździkami; *Dzieje Pięknotki Złotowłosej*

1935. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [na podstawie adaptacji Minnie Wright, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Nowe Wydawnictwo. Bez nazwiska autorki.
Szczęsna i doniczka z gwoździkami; *Dzieje Pięknotki Złotowłosej*

1987. Stiller, Robert, tłum. *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy*. Il. Albín Brunovsky. Warszawa: Alfa. ISBN 83-70011-50-0.

Książę Chochlik; *Księżniczka Różyczka*; *Złota gałąź*; *Poczciwa myszka*; *Bystrzynka Popiołek*; *Fortunatka*; *Szympulka*

1992. Guarnieri, Rossana, adapt. Rylukowska, Agnieszka, tłum. z wł. *Perrault. Najpiękniejsze baśnie, najwięksi bajkopisarze*. Il. Cesare Colombi. Seria „Najpiękniejsze Baśnie, Najwięksi Bajkopisarze". Novara: BGW. Mylna atrybucja Perraultowi. ISBN 83-70661-87-4.
Królewna Różyczka; *Biała Kotka*

1997. Baumann, Esther i in., adapt. Mikraszewska, Teresa, tłum. *Najpiękniejsze bajki z 4 stron świata. T. 1*. Il. Sophie Beaujard i in. Warszawa: Grafag. Bez nazwiska autorki. ISBN 83-86716-15-0.
Błękitny ptak

1998. Stiller, Robert, tłum. *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*. Red. Ryszard Waksmund. Seria „Powszechna Literatura Dziecięca". Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński. ISBN 83-86237-40-6.
Bystrzynka Popiołek; *Szympulka*

2006. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Baśnie z całego świata*. Red. Grzegorz Leszczyński. Il. Józef Wilkoń. Warszawa: Nowa Era. ISBN 978-83-740-9370-6.
Piękna o Złotych Włosach

2007. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Błękitny ptak i inne baśnie*. Il. Krystyna Michałowska. Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 978-83-101-1426-6.
Błękitny ptak; *Piękna o Złotych Włosach*; *Biała Kotka*; *Żółty Karzeł*; *Leśna łania*; *Dobra Żaba*

2010. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Baśnie Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-624-131-26. Mylna atrybucja Perraultowi.
Księżniczka Różyczka

2011. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Księga baśni Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-624-1322-5. Mylna atrybucja Perraultowi.
Księżniczka Różyczka

2012. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Najpiękniejsze bajki Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-632-0302-3. Mylna atrybucja Perraultowi.
Księżniczka Różyczka

2012. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Perrault. Bajki*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-632-0340-5. Mylna atrybucja Perraultowi.
Księżniczka Różyczka

2014. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Cudowne bajki Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-636-8773-1. Mylna atrybucja Perraultowi.
Księżniczka Różyczka

2015. Zarawska, Patrycja, adapt. [częściowo na podstawie adaptacji Minnie Wright, 1889 i 1890, oraz Leonory Lang, 1906]. *Baśnie Perraulta. 365 opowieści na dobranoc*. B.m.: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-1790-9. Mylna atrybucja Perraultowi.
Żabka i Lwia Wróżka; *Błękitny ptak*; *Złota gałąź*; *Dobra myszka*; *Żółty Karzeł*; *Wierny Awenant*; *Biała Kotka*

2017. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Bajki Perraulta*. Bełchatów: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-793-2338-8. Mylna atrybucja Perraultowi.
Księżniczka Różyczka

2. Bibliografia polskich przekładów baśni Lhéritier de Villandon

1961. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki Babci Gąski*. Warszawa: Czytelnik. Mylna atrybucja Perraultowi.
Sprytna księżniczka, czyli przygody Filutki

1993. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki Babci Gąski*. Warszawa: Czytelnik. ISBN 83-07020-35-2. Mylna atrybucja Perraultowi.
Sprytna księżniczka, czyli przygody Filutki

3. Bibliografia polskich przekładów i adaptacji baśni sygnowanych nazwiskiem Perraulta

1924. Bokserówna, Halina, tłum. *Bajka o Sinobrodym*. Seria „Czarodziejskie Baśnie". Warszawa: S. Żuraw.

1924. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [częściowo na podstawie przekładu Roberta Sambera, 1724, przedrukowanego przez Andrew Langa, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Argus. Bez nazwiska autora[1].
Książę Czubatek; *Perły i ropuchy*

1925. Bokserówna, Halina, tłum. *O kotku-spryciarzu*. Seria „Czarodziejskie Baśnie". Warszawa: Księgarnia Popularna.

1925. Bokserówna, Halina, tłum. *Tomcio Paluch*. Seria „Czarodziejskie Baśnie". Warszawa: Księgarnia Popularna.

1928. Bokserówna, Halina, tłum. *Tomcio Paluch*. Seria „Czarodziejskie Baśnie". Warszawa: Księgarnia Popularna.

1929. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [częściowo na podstawie przekładu Roberta Sambera, 1724, przedrukowanego przez Andrew Langa, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Księgarnia Nakładowa.
Książę Czubatek; *Perły i ropuchy*

1935. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [częściowo na podstawie przekładu Roberta Sambera, 1724, przedrukowanego przez Andrew Langa, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Nowe Wydawnictwo.
Książę Czubatek; *Perły i ropuchy*

1961. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki Babci Gąski*. Il. Jan Marcin Szancer. Warszawa: Czytelnik.
Mały Czerwony Kapturek; *Sinobrody*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Sprytna księżniczka, czyli przygody Filutki* [baśń Lhériter, mylna atrybucja]; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Frant z Czubkiem*; *Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*; *Śmiechu warte życzenia*

1968. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia.

---

[1] Adaptację tę (oraz jej reedycje z 1929 i 1935 roku) uwzględniono w chronologii pomimo jej anonimowości, ze względu na niemal bezpośrednią zależność od tekstu Perraulta, która w okresie międzywojennym stanowiła godny uwagi wyjątek.

1968. Januszewska, Hanna, adapt. *Kot w butach*. Il. Janusz Grabiański. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia.
1971. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Janusz Grabiański. Warszawa: Nasza Księgarnia.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*
1972. Januszewska, Hanna, adapt. *Kot w butach*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia.
1974. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Janusz Grabiański. Warszawa: Nasza Księgarnia.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*
1976. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia.
1978. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Janusz Grabiański. Warszawa: Nasza Księgarnia.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*
1978. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia.
1980. Januszewska, Hanna, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Elżbieta Gaudasińska. Seria „Baśnie i Legendy z Całego Świata". Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
1982. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10081-29-4.
1984. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Janusz Grabiański. Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10082-20-7.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*
1985. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10081-29-4.
1986. Januszewska, Hanna, adapt. *Kot w butach*. Il. Bożena Truchanowska. Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10084-21-8.
1986. Łochocka, Hanna, adapt. *O Czerwonym Kapturku*. Il. Jerzy Januszewski. Warszawa–Łowicz: Presspol – Donau Trading Co.
1987. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10081-29-4.
1988. [Januszewska, Hanna, adapt.]. *Bajki*. Il. Janusz Stanny. Warszawa: Fundacja Sztuki Dziecka. ISBN 83-70260-02-0.
Kopciuszek; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*; *Czerwony Kapturek*
1988. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Janusz Grabiański. Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10082-20-7.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*
1990. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Janusz Grabiański. Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10089-33-3.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*
1990. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Moje Książeczki". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10081-29-4.
1991. Benermann-Ohde, Anna, adapt. *Bajki*. Il. Andrzej Wróblewski. Piła: Somix.
Kopciuszek; *Kot w butach*

1992. Guarnieri, Rossana, adapt. Rylukowska, Agnieszka, tłum. z wł. *Perrault. Najpiękniejsze baśnie, najwięksi bajkopisarze*. Il. Cesare Colombi. Seria „Najpiękniejsze Baśnie, Najwięksi Bajkopisarze". Novara: BGW. ISBN 83-70661-87-4.
Kot w butach; *Dary wróżki*; *Kopciuszek*; *Paluszek*; *Sinobrody*; *Knyps z czubkiem*; *Królewna Różyczka* [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]; *Biała Kotka* [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]

1992. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Oprac. graficzne Witold Parzydło. Seria „Obowiązkowe Lektury Szkolne". Warszawa: Editions Spotkania. ISBN 83-85195-64-5.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

1992. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Oprac. graficzne Witold Parzydło. Seria „Obowiązkowe Lektury Szkolne". Warszawa: Editions Spotkania. ISBN 83-85195-58-0.

1993. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Bożena Truchanowska. Seria „Lektura Szkolna". Warszawa: Nasza Księgarnia. Bez nazwiska autora. ISBN 83-10081-29-4.

1993. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki Babci Gąski*. Il. Elżbieta Gaudasińska. Warszawa: Czytelnik. ISBN 83-07020-35-2.
Mały Czerwony Kapturek; *Sinobrody*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Sprytna księżniczka, czyli przygody Filutki* [baśń Lhériter, mylna atrybucja]; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Frant z Czubkiem*; *Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*; *Śmiechu warte życzenia*

1993. Januszewska, Hanna, tłum. Jonca, Magdalena, tłum. (dedykacja). *Bajki Babci Gąski*. Il. Gustave Doré. Posłowie Anna Nikliborc. Seria „Powszechna Literatura Dziecięca". Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński.
Mały Czerwony Kapturek; *Sinobrody*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Frant z Czubkiem*; *Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*; *Śmiechu warte życzenia*

1993. Sujczyńska, Lidia, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Jane King. Seria „Moje Bajki". Lublin: Wydawnictwo Paweł Skokowski. ISBN 83-86353-41-0.

1993. Sujczyńska, Lidia, adapt. *Kopciuszek*. Il. Jane King. Seria „Moje Bajki". Lublin: Wydawnictwo Paweł Skokowski. ISBN 83-86353-39-9.

1993. Sujczyńska, Lidia, adapt. *Kot w butach*. Il. Jane King. Seria „Moje Bajki". Lublin: Wydawnictwo Paweł Skokowski. ISBN 83-86353-36-4.

1993. Sujczyńska, Lidia, adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Jane King. Seria „Moje Bajki". Lublin: Wydawnictwo Paweł Skokowski. ISBN 83-86353-34-8.

1993. Sujczyńska, Lidia, adapt. *Tomcio Paluch*. Il. Jane King. Seria „Moje Bajki". Lublin: Wydawnictwo Paweł Skokowski. ISBN 83-85353-37-2.

1994. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Paluszek*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Najpiękniejsze Bajki Świata". Poznań: Wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70832-24-5.

1994. Januszewska, Anna [Hanna], tłum. *Bajki*. Il. Zdenka Krejčova. Warszawa–Prešov: Delta. ISBN 83-85817-53-0.
Ośla Skórka; *Śmiechu warte życzenia*; *Śpiąca królewna*; *Mały Czerwony Kapturek*; *Sinobrody*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Wróżki*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Frant z Czubkiem*; *Paluszek*

1994. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Janusz Grabiański. Seria „Lektura Szkolna". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10098-37-5.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

1994. *Skarbnica bajek*. Il. Annie-Claude Martin. B.m.: Transedition Books – DS. Max.
Kot w butach; *Kopciuszek*; *Jaś-Kogucik*; *Siedmiomilowe buty*

1995. Bernard, Adam [=Sokół, Jarosław], adapt. *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: kaseta magnetofonowa. Poznań: Wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70834-67-1.

1995. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Kopciuszek*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: kaseta magnetofonowa. Poznań: Wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70834-64-7.

1995. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Paluszek*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: kaseta magnetofonowa. Poznań: Wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70834-65-5.

1995. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: kaseta magnetofonowa. Poznań: Wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70834-63-9.

1995. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki pana Perrault czyli Bajki Babci Gąski*. Il. Gustave Doré, Jarosław Żukowski. Seria „Lektura". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 83-86685-36-0.
Mały Czerwony Kapturek; *Sinobrody*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Frant z Czubkiem; Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*

1995. Januszewska, Hanna, tłum. *Baśniowe lektury. Najpiękniejsze baśnie świata*. Il. Jan Górka. Wrocław: WK. ISBN 83-86021-00-4.
Mały Czerwony Kapturek; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Paluszek*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Wróżki*

1996. *Bajki i baśnie*. Seria „Lektury Szkolne". Kraków: Agencja Wydawnicza Liberal. ISBN 83-85721-21-5.
Kot w butach; *Tomcio Paluszek*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*

1996. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki kota w butach*. Il. Anna Stylo-Ginter. Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10100-29-9.
Kot w butach; *Ośla Skórka*; *Śpiąca królewna*; *Czerwony Kapturek*; *Paluszek*; *Knyps z czubkiem*; *Kopciuszek*; *Wróżki*

1996. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Jan Marcin Szancer. Seria „Lektura Szkolna". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10100-40-X.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

1996. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki pana Perrault czyli Bajki Babci Gąski*. Il. Gustave Doré, Jarosław Żukowski. Seria „Lektura". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 83-86685-36-0.
Mały Czerwony Kapturek; *Sinobrody*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Frant z Czubkiem; Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*

1997. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Baśnie. 6 słynnych basni – 6 kolorowych książek, 3 kasety magnetofonowe*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: kasety magnetofonowe. Poznań: Wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70838-28-6.
Jaś i Małgosia [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Paluszek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*

1997. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Jan Marcin Szancer. Seria „Lektura Szkolna". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10102-29-1.

Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

1997. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Zuzanna Lipińska. Seria „Lektura". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 83-71622-29-5.

1997. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki pana Perrault czyli Bajki Babci Gąski*. Il. Gustave Doré, Jarosław Żukowski. Seria „Lektura". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 83-86685-36-0.
Mały Czerwony Kapturek; *Sinobrody*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Frant z Czubkiem; Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*

1997. Kruszewska, Agnieszka, adapt. *Czupurek*. Il. Évelyne Rivet. Seria „Dawno, Dawno Temu" – „Baw się i ucz z serią DeAgostini". Dodatek: kaseta magnetofonowa. Warszawa: DeAgostini. ISBN 83-87292-16-8.

1997. Kruszewska, Agnieszka, adapt. *Ośla skórka*. Il. Évelyne Rivet. Seria „Dawno, Dawno Temu" – „Baw się i ucz z serią DeAgostini". Dodatek: kaseta magnetofonowa. Warszawa: DeAgostini. ISBN 83-86799-73-0.

1997. Kruszewska, Agnieszka, adapt. *Wróżka*. Il. Évelyne Rivet. Seria „Dawno, Dawno Temu" – „Baw się i ucz z serią DeAgostini". Dodatek: kaseta magnetofonowa. Warszawa: DeAgostini. ISBN 83-87292-10-9.

1997. Usenko, Natalia, Wawiłow, Danuta, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Ewa Bogucka Pudlis. Seria „Złota Księga Baśni". Warszawa: Kama. ISBN 83-71530-65-X.

1998. Diena, Franca, adapt. Andrzejewska, Małgorzata, tłum. z wł. *Calineczka* [baśń Andersena, mylna atrybucja]. Il. Emilian Stankev. Warszawa: Muza. ISBN 83-72000-72-7.

1998. Diena, Franca, adapt. Andrzejewska, Małgorzata, tłum. z wł. *Kopciuszek*. Il. Emilian Stankev. Warszawa: Muza. ISBN 83-72000-69-7.

1998. Diena, Franca, adapt. Andrzejewska, Małgorzata, tłum. z wł. *Królewna Śnieżka* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]. Il. Emilian Stankev. Warszawa: Muza. ISBN 83-72000-68-9.

1998. Diena, Franca, adapt. Andrzejewska, Małgorzata, tłum. z wł. *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]. Il. Emilian Stankev. Warszawa: Muza. ISBN 83-72000-71-9.

1998. Diena, Franca, adapt. Andrzejewska, Małgorzata, tłum. z wł. *Śpiąca królewna*. Il. Emilian Stankev. Warszawa: Muza. ISBN 83-72000-70-0.

1998. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Jan Marcin Szancer. Seria „Lektura Szkolna". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10102-29-1.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

1998. Januszewska, Hanna, tłum. *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*. Red. Ryszard Waksmund. Seria „Powszechna Literatura Dziecięca". Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński. ISBN 83-86237-40-6.
Sinobrody

1998. Kozioł, Halszka [Halina], adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-72200-28-9.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Knyps z czubkiem*; *Ośla Skórka*

1998. Kuroczycka, Renata, adapt. *Kopciuszek. Bajka-wycinanka*. Il. Małgorzata Horecka-Jakobsen. Bielsko-Biała: Beskidzka Oficyna Wydawnicza. ISBN 83-70322-25-5.

1998. Morse, Brian, adapt. Dorożalska, Anna, tłum. z ang. *Baśnie na dobranoc*. Il. Peter Stevenson. Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72120-00-5.
Śpiąca królewna; *Kot w butach*; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*

1998. Sójka, Anna, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72120-44-7.

1998. Sójka, Anna, adapt. *Kot w butach*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72120-42-0.

1998. Sójka, Anna, adapt. *Paluszek*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72120-41-2.

1998. Sójka, Anna, adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72120-43-9.

1998. Wróbel, Danuta, adapt. *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70839-81-9.

1998. Wróbel, Danuta, adapt. *Kopciuszek*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-70839-82-7.

1999. Chamów, Marta, adapt. *Baśnie Perrault i innych autorów*. Il. Maria Pascual. Warszawa: Bellona. ISBN 83-87151-11-4.
Kopciuszek; *Klejnoty i ropuchy*; *Frant z Czubkiem*; *Tomcio Paluszek*; *Kot w butach*

1999. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Wanda Orlińska. Seria: „Lektura Szkolna". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10105-30-4.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

1999. Sokół, Jarosław, adapt. *Najpiękniejsze baśnie*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72122-99-7.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Kopciuszek*

2000. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal. Kraków: Zielona Sowa.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Knyps z czubkiem*; *Ośla Skórka*

2001. Gutry, Agnieszka, adapt. *Czerwony Kapturek i inne bajki*. Il. Anna Skurpska-Ekes. Seria „Perły Literatury dla Dzieci". Warszawa: Wydawnictwo Mea. ISBN 83-88626-45-0.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Kot w butach*

2001. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki naszego dzieciństwa*. Bochnia–Kraków: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza.
Śpiąca królewna; *Kopciuszek*

2001. Januszewska, Hanna, adapt. *Bajki*. Il. Wanda Orlińska. Seria „Lektura Szkolna". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 83-10108-06-0.
Śpiąca Królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

2001. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki pana Perrault czyli Bajki Babci Gąski*. Il. Jarosław Żukowski. Seria „Lektury Szkolne". Wrocław: Promocja. ISBN 83-88944-30-4.
Mały Czerwony Kapturek; *Sinobrody*; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Frant z Czubkiem; Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*

2001. Sokół, Jarosław, adapt. *Najpiękniejsze baśnie świata*. Il. Andrzej Fonfara. Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72123-68-3.

Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Kopciuszek*

2001. Stadtmüller, Ewa, adapt. *Kopciuszek*. Il. Jolanta Adamus-Ludwikowska. Seria „W Świecie Baśni". Kraków: Skrzat. ISBN 83-88642-61-8.

2001. Stadtmüller, Ewa, adapt. *Kot w butach*. Il. Jolanta Adamus-Ludwikowska. Seria „W Świecie Baśni". Kraków: Skrzat. ISBN 83-88642-66-9.

2001. Wygonik, Edyta, adapt. *Kopciuszek*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-72203-47-4.

2002. Anonimowy tłumacz. *Śpiąca królewna*. Il. Anna Stefaniak, Lech Stefaniak. B.m.: Sara. ISBN 83-72972-78-9.

2002. Anonimowy tłumacz. *Tomcio Paluszek*. Il. Anna Stefaniak, Lech Stefaniak. B.m.: Sara. ISBN 83-72972-76-1.

2002. A.S. [= Sójka, Anna], D.W. [= Wróbel, Danuta], adapt. *Baśnie dla dzieci*. Il. Dorota Fic, Andrzej Hamera, Dominik Samol. Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72128-84-7.
Jaś i Małgosia [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Paluszek*

2002. Gutry, Jacek, adapt. *Ośla Skórka i inne bajki*. Il. Teresa Wilbik. Seria „Perły Literatury dla Dzieci". Warszawa: Wydawnictwo Mea. ISBN 83-88626-53-1.
Ośla Skórka; *Paluszek*; *Śpiąca królewna*

2002. Sokół, Jarosław, adapt. *Czerwony Kapturek i inne baśnie Charles'a Perraulta*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Słonko". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72129-44-4.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Śpiąca królewna*

2002. Stadtmüller, Ewa, adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Jolanta Adamus-Ludwikowska. Seria „W Świecie Baśni". Kraków: Skrzat. ISBN 83-88642-92-8.

2002. Śnieżkowska-Bielak, Elżbieta, adapt. *Kot w butach. Kopciuszek. Jaś i Małgosia*. Il. Grzegorz Proniewski, Jacek Pasternak. Seria „Bestsellery dla Dzieci", Słupsk: com. ISBN 83-73251-93-6.
Kot w butach; *Kopciuszek*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]

2002. Zawadzka, Katarzyna, Wójcik, Zbigniew, adapt. *Baśnie klasyczne i legendy polskie*. Il. Piero Cattaneo i in. Warszawa: Wilga. ISBN 83-71567-83-9.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Sinobrody*

2003. Januszewska, Hanna, tłum. *Najpiękniejsze bajki świata*. Il. D. Gordiejew, N. Ustinow, W. Kaniwiec, E. Łopatina, L. Korojew. Zielona Góra: Wydawnictwo Elżbieta Jarmołkiewicz. ISBN 83-71176-89-9.
Kot w butach; *Kopciuszek*; *Paluszek*; *Śpiąca królewna*

2003. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki nad bajkami*. Il. Marek Szal. Seria „Czytaj z Sową!". Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-73890-31-9.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Knyps z czubkiem*; *Ośla Skórka*

2003. Kozioł, Halina, adapt. *Najpiękniejsze bajki*. Il. Dorota Szal, Marek Szal. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-73891-05-6.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*

2003. Kozioł, Halszka [Halina], adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-73890-30-0.

Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Knyps z czubkiem*; *Ośla Skórka*

2003. Stadtmüller, Ewa, adapt. *Hipek z czubkiem*. Il. Jolanta Adamus-Ludwikowska. Seria „W Świecie Baśni". Kraków: Skrzat. ISBN 83-88642-84-7.

2003. Wygonik, Edyta, adapt. *Kopciuszek*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-72203-47-4.

2003. Wygonik, Edyta, adapt. *Kot w butach*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-73890-18-1.

2003. Wygonik, Edyta, adapt. *Paluszek*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-73892-32-X.

2004. Anonimowy adaptator. *Czerwony Kapturek*. Il. Igor Moniatowski. Seria „Bajeczka do Poduszki". Warszawa: Liwona. ISBN 83-89052-53-9.

2004. Anonimowy adaptator. *Czerwony Kapturek. Jaś i Małgosia. Kopciuszek. Kot w butach. Śpiąca królewna*. Il. Igor Moniatowski. Seria „Moje Ulubione Bajki". Warszawa: Liwona. ISBN 83-89052-77-6.
Czerwony Kapturek; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*

2004. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek*. Il. Igor Moniatowski. Seria „Bajeczka do Poduszki". Warszawa: Liwona. ISBN 83-89052-54-7.

2004. Anonimowy adaptator. *Kot w butach*. Il. Igor Moniatowski. Seria „Bajeczka do Poduszki". Warszawa: Liwona. ISBN 83-89052-49-0.

2004. Anonimowy adaptator. *Śpiąca królewna*. Il. Igor Moniatowski. Seria „Bajeczka do Poduszki". Warszawa: Liwona. ISBN 83-89052-50-4.

2004. A.S. [= Sójka, Anna], D.W. [= Wróbel, Danuta], adapt. *Baśnie Perraulta. Kot w butach i inne opowieści*. Il. Dorota Fic, Andrzej Hamera, Dominik Sanol. Seria „Słonko". Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-73416-84-6.
Kot w butach; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*

2004. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Zuzanna Lipinska. Seria „Lektura". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 83-71625-49-9.

2004. Januszewska, Hanna, tłum. *Bajki*. Il. Gustave Doré, Artur Piątek. Seria „Dużymi Literami". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 83-72545-37-5.
Mały Czerwony Kapturek; *Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki*; *Śpiąca królewna*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Paluszek*

2004. Kołodziej, Irena, adapt. *Kopciuszek. Śpiąca królewna. Podarunki wróżki*. Il. Anna Vlasova. Seria „Ulubione Bajki". Warszawa: Amber. ISBN 83-24119-09-4.
Kopciuszek; *Śpiąca królewna*; *Podarunki wróżki*

2004. Kołodziej, Irena, adapt. *Kot w butach. Czerwony Kapturek. Tomcio Paluch*. Il. Anna Vlasova. Seria „Ulubione Bajki". Warszawa: Amber. ISBN 83-24119-10-8.
Kot w butach; *Czerwony Kapturek*; *Tomcio Paluch*

2004. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Seria „Biblioteka Kuriera Porannego". Dodatek do „Kuriera Porannego".
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Ośla Skórka*

2004. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Seria „Biblioteka Nowej Trybuny Opolskiej". Dodatek do „Nowej Trybuny Opolskiej".
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Ośla Skórka*

2004. Krzyżaniak, Anna, adapt. *Moja pierwsza księga bajek*. Il. Marcelina Grabowska-Piątek, Artur Piątek, Jarosław Żukowski. Wrocław: Siedmioróg. ISBN 83-72545-42-1.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*

2004. Sokół, Jarosław, adapt. *Charles Perrault. Baśnie do poczytania*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Baśnie do Poczytania" – „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Publicat. ISBN 83-73418-82-2.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia*; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2005. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]. Il. Dorina Maciejewska. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: płyta CD. Poznań: Publicat. ISBN 83-24500-50-2.

2005. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Kopciuszek*. Il. Dorina Maciejewska. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: płyta CD. Poznań: Publicat. ISBN 83-24500-49-9.

2005. Bernard, Adam [= Sokół, Jarosław], adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Dorina Maciejewska. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa" – „Słucham i Czytam". Dodatek: płyta CD. Poznań: Publicat. ISBN 83-24500-52-9.

2005. Frączek, Agnieszka, adapt. *Kopciuszek i inne baśnie*. Il. Arleta Rogalska. Warszawa: Wilga. ISBN 83-73751-68-8.
Kopciuszek; *Tomcio Paluch*; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*

2005. Gabryszewska-Konieczny, Anna, adapt. z wł. *Bajki wszech czasów*. Il. Roberto Molino. Warszawa: Arkady. ISBN 83-21343-78-3.
Tomcio Paluch; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Czerwony Kapturek*

2005. Januszewska, Hanna, adapt. *Kryształowa kula. Baśnie znane i lubiane*. Il. Krystyna Michałowska. Warszawa: Świat Książki. ISBN 83-73918-20-5.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z Czubkiem*

2005. Kasdepke, Grzegorz, adapt. *Kopciuszek*. Il. Agnieszka Żelewska. Seria „Kolekcja «Dziecka»". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Agora. Dodatek do „Dziecka". ISBN 83-60225-10-9.

2005. Kasdepke, Grzegorz, adapt. *Kot w butach*. Il. Elżbieta Wasiuczyńska. Seria „Kolekcja «Dziecka»". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Agora. Dodatek do „Dziecka". ISBN 83-60225-05-2.

2005. Kasdepke, Grzegorz, adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Agnieszka Żelewska. Seria „Kolekcja «Dziecka»". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Agora. Dodatek do „Dziecka". ISBN 83-60225-12-5.

2005. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal. Seria „Najpiękniejsze Bajki – Kolekcja «Dziennika Bałtyckiego»". Warszawa–Kraków: Polskapresse – Zielona Sowa. Dodatek do „Dziennika Bałtyckiego". ISBN 83-92193-53-9.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia*; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2005. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal. Seria „Najpiękniejsze Bajki Dzieciństwa – Kolekcja «Głosu Wielkopolskiego»", Olsztyn–Kraków: Edytor – Zielona Sowa. Dodatek do „Głosu Wielkopolskiego".
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia*; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2005. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal. Seria „Najpiękniejsze Bajki". Warszawa–Kraków: Polskapresse – Zielona Sowa. ISBN 83-89956-09-8.

Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia*; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2005. Kozioł, Halina, adapt. *Baśnie*. Il. Marek Szal. Seria „Najpiękniejsze Bajki – Kolekcja «Gazety Krakowskiej»". Warszawa–Kraków: Polskapresse – Zielona Sowa. Dodatek do „Gazety Krakowskiej".
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia*; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2005. Mikołajewski, Jarosław, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Agnieszka Żelewska. Seria „Kolekcja «Dziecka»". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Agora. Dodatek do „Dziecka". ISBN 83-60225-04-4.

2005. Mikołajewski, Jarosław, adapt. *Tomcio Paluch* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]. Il. Paweł Pawlak. Seria „Kolekcja «Dziecka»". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Agora. Dodatek do „Dziecka". ISBN 83-60225-11-7.

2006. Chamów, Marta, adapt. *Baśnie Perrault i innych autorów*. Warszawa: Bellona.
Kopciuszek; *Klejnoty i ropuchy*; *Frant z Czubkiem*; *Tomcio Paluszek*; *Kot w butach*

2006. Frączek, Agnieszka, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Artur Godlewski. Seria „Najpiękniejsze Baśnie Perraulta". Warszawa: Wilga. ISBN 978-83-737-5409-6.

2006. Januszewska, Hanna, Rylukowska, Agnieszka, adapt. *Baśnie z całego świata*. Red. Grzegorz Leszczyński. Il. Józef Wilkoń. Warszawa: Nowa Era. ISBN 978-83-740-9370-6.
Dary wróżki; *Kopciuszek*; *Kot w butach*

2006. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal. Seria „Najpiękniejsze Bajki – Kolekcja «Gazety Olsztyńskiej» i «Dziennika Elbląskiego»". Olsztyn–Kraków: Edytor – Zielona Sowa. Dodatek do „Gazety Olsztyńskiej" i „Dziennika Elbląskiego". ISBN 83-90495-83-X.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia*; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2006. Kusztelska, Milena, adapt. *Bajki*. Il. Danuta Kurasz. Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Wróżki*; *Paluszek*; *Sinobrody*

2006. Mikołajewski, Jarosław, adapt. *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]. Il. Elżbieta Wasiuczyńska. Seria „Kolekcja «Dziecka»". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Agora. Dodatek do „Dziecka". ISBN 83-60225-16-8.

2006. Mikołajewski, Jarosław, adapt. *Żabi Król* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]. Il. Elżbieta Wasiuczyńska. Seria „Kolekcja «Dziecka»". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Agora. Dodatek do „Dziecka". ISBN 83-60225-14-1.

2006. Najman, Katarzyna, adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Carlos Busquets. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8248-9.

2006. Słaboszewska, Agnieszka, Wrzosek, Anna, adapt. *Baśnie Charlesa Perrault*. Il. Q2A Design Studio. Warszawa: SBM. ISBN 83-92174-25-9.
Kopciuszek; *Tomcio Paluch*; *Kot w butach*; *Czerwony Kapturek*; *Bajka o mądrym królewiczu i pięknej królewnie*; *Śpiąca królewna*

2006. Sokół, Jarosław, adapt. *Najpiękniejsze baśnie Charles'a Perraulta*. Il. Andrzej Fonfara. Seria „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Publicat. ISBN 978-83-245-0943-0.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2006. Sokół, Jarosław, Sójka, Anna, adapt. *Najpiękniejsze baśnie świata. Z kolekcji H. Ch. Andersena, Ch. Perraulta, braci Grimm i baśni Wschodu*. Il. Andrzej Fonfara. Warszawa: Papilon. ISBN 978-83-607-0913.

Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]

2006. Sokół, Jarosław, Sójka, Anna, adapt. *Niezapomniane baśnie dzieciństwa*. Il. Aleksander Karcz, Zbigniew Seweryn. Warszawa: Papilon. ISBN 978-83-607-0907-8.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2007. Anonimowy adaptator. *Czerwony Kapturek*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-601-5317-8.

2007. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-601-5361-1.

2007. Anonimowy adaptator. *Kot w butach*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-601-5362-8.

2007. Fabisińska, Liliana, adapt. *Baśnie Charles'a Perraulta*. Warszawa: Wilga. ISBN 83-7375-33-0.
Czerwony Kapturek; *Tomcio Paluch*; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*

2007. Jakubiuk, Marta, adapt. z ang. *Baśnie według Charles'a Perraulta*. Warszawa: Olesiejuk. ISBN 83-74238-95-X.
Czerwony Kapturek; *Paluszek*; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*

2007. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Dorota Łoskot-Cichocka. Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-725-4814-6.

2007. Kozioł, Halina, adapt. *Bajki*. Il. Marek Szal, Zbigniew Seweryn. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 978-83-743-5390-8.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Knyps z czukiem*; *Ośla Skórka*

2007. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Księga bajek. Zbiór najpiękniejszych bajek świata*. Il. Artur Piątek, Jarosław Żukowski. Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-725-4943-3.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*

2007. Stadtmüller, Ewa, adapt. *W świecie baśni*. Il. Jolanta Adamus-Ludwikowska. Seria „Skrzacie Opowieści". Kraków: Skrzat. ISBN 978-83-743-7192-6.
Kopciuszek; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*; *Hipek z czubkiem*

2008. Anonimowy adaptator. *Śpiąca królewna*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-601-5372-7.

2008. Anonimowy adaptator. *Tomcio Paluszek*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-601-5373-4.

2008. Drabik, Wiesław, adapt. *Paluszek*. Il. Carlos Busquets. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8248-9.

2008. Jakubiuk, Marta, adapt. z ang. *Baśnie według Charles'a Perraulta*. Warszawa: Olesiejuk. ISBN 978-83-751-2577-1.
Tomcio Paluch; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*

2008. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Dorota Łoskot-Cichocka. Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8077-5.

2008. Jaroszuk, Barbara, adapt. z hiszp. *Czerwony Kapturek*. Il. Alejandra Viacava. Seria „Najpiękniejsze Bajki dla Dzieci". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Axel Springer Polska. Dodatek do „Dziennik Polska-Europa-Świat". ISBN 978-83-755-8355-7.

2008. Jaroszuk, Barbara, adapt. z hiszp. *Kopciuszek*. Il. Lancman Ink. Seria „Najpiękniejsze Bajki dla Dzieci". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Axel Springer Polska. Dodatek do „Dziennik Polska-Europa-Świat". ISBN 978-83-755-8341-0.

2008. Jaroszuk, Barbara, adapt. z hiszp. *Kot w butach*. Il. Lankman Ink. Seria „Najpiękniejsze Bajki dla Dzieci". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Axel Springer Polska. Dodatek do „Dziennik Polska-Europa-Świat". ISBN 978-83-755-8350-2.

2008. Jaroszuk, Barbara, adapt. z hiszp. *Śpiąca królewna*. Il. Sergio Kern. Seria „Najpiękniejsze Bajki dla Dzieci". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Axel Springer Polska. Dodatek do „Dziennik Polska-Europa-Świat". ISBN 978-83-755-8359-5.

2008. Jaroszuk, Barbara, adapt. z hiszp. *Tomcio Paluch*. Il. Lancman Ink. Seria „Najpiękniejsze Bajki dla Dzieci". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Axel Springer Polska. Dodatek do „Dziennik Polska-Europa-Świat". ISBN 978-83-755-8364-9.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Kopciuszek*. Il. Liliane Crismer. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8338-7.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Kot w butach*. Il. Liliane Crismer. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8378-3.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Paluszek*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8248-9.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8272-4.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Sinobrody*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8366-0.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Śpiąca królewna*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8297-7.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Wielka księga bajek*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Łukasz Ryłko, Jakub Kuźma. Seria „Klasyka Światowa". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8121-5.
Czerwony Kapturek; *Paluszek*; *Kopciuszek*; *Sinobrody*

2008. Najman, Katarzyna, adapt. *Bajkowa kraina. Najpiękniejsze bajki dzieciństwa*. Il. Carlos Busquets. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Polskapresse. Dodatek do „Polska The Times". ISBN 978-83-606-6980-8.

2009. Gabryszewska-Konieczny, Anna, adapt. z wł. *Baśnie na dobranoc. Poczytaj mi, babciu…*. Il. Piero Cattaneo i in. Seria „«Jedność» dla Dzieci", Kielce: Jedność. ISBN 978-83-744-2894-1.
Kopciuszek

2009. Kusztelska, Milena, adapt. *Bajki*. Il. Danuta Kurasz. Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P. ISBN 978-83-727-2208-9.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Wróżki*; *Paluszek*; *Sinobrody*

2009. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Najpiękniejsze baśnie świata*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Artur Piątek, Katarzyna Kołodziej, Andrzej Krawczak. Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8196-3.
Kopciuszek; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*

2009. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Złota księga bajek*. Il. Liliane Crismer. Seria „Klasyka Światowa". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8904-4.
Piękna i Bestia [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Paluszek*; *Kopciuszek*; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*

2009. Pająk, Zofia, adapt. z wł. *Baśnie mojej babci. Dawno, dawno temu…*. Il. Severino Baraldi, Aldo Ripamonti, Piero Cattaneo, Kielce: Jedność. ISBN 978-83-744-2939-9.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*

2009. Sokół, Jarosław, adapt. *Najpiękniejsze baśnie Perraulta*. Il. Zbigniew Seweryn. Seria „Najpiękniejsze Baśnie". Poznań: Polskapresse. Dodatek do „Polska The Times Głos Wielkopolski". ISBN 978-83-889-6581-4.
Czerwony Kapturek; *Kot w butach*; *Jaś i Małgosia* [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2009. Sokół, Jarosław, adapt. *Najpiękniejsze baśnie*. Il. Dorota Fic. Seria „Duże Litery" – „Książki Szczęśliwego Dzieciństwa". Poznań: Papilon / Publicat. ISBN 978-83-245-7274-8.
Czerwony Kapturek; *O kocie w butach*; *O Jasiu i Małgosi*

2009. Wygonik, Edyta, adapt. *Paluszek*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak. Seria „Moja Pierwsza Książeczka". Kraków: Zielona Sowa. ISBN 83-73893-18-0.

2010. Anonimowy adaptator. *Czerwony Kapturek*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0123-4.

2010. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0124-1.

2010. Anonimowy adaptator. *Kot w butach*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0125-8.

2010. Anonimowy adaptator. *Śpiąca królewna*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0128-9.

2010. Anonimowy adaptator. *Tomcio Paluszek*. Il. Przemysław Sałamacha. Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0129-6.

2010. Davidson, Susanna, adapt. Dmowska, Katarzyna, tłum. z ang. *Najpiękniejsze bajki świata*. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-762-6976-4.
Kopciuszek

2010. Drabik, Wiesław, adapt. *Kopciuszek*. Il. Carlos Busquets. Seria „101 Bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8316-5.

2010. Drabik, Wiesław, adapt. *Kot w butach*. Il. Carlos Busquets. Seria „101 Bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8317-2.

2010. Drabik, Wiesław, adapt. *Ośla Skórka*. Il. Carlos Busquets. Seria „101 Bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8355-4.

2010. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*. Kalisz: Martel – Agencja Librone. ISBN 978-83-622-3328-1.
O pięknej, co w lesie spała, czyli śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Firek z czubkiem*; *Imćpan Kot, czyli kot w butach*; *Sinobrody*; *Kopciuszek albo szklany pantofelek*; *Wróżki*; *Paluszek*

2010. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Baśnie Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-624-1312-6.
Księżniczka Różyczka [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]; *Kot w butach*; *Diamenty i ropuchy*; *Sinobrody*; *Tomcio Paluch*; *Knyps z czubkiem*; *Niedorzeczne życzenia*; *Ośla Skórka*; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Griselda*

2010. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Bajki*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Liliane Crismer. Seria „Kanon Lektur". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8193-2.
Kot w butach; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*; *Sinobrody*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]

2010. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Liliane Crismer. Seria „101 Bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8332-5.

2010. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Paluszek*. Il. Liliane Crismer. Seria „101 Bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8357-8.

2010. Sobich, Agnieszka, adapt. *Baśnie. Andersen, Bracia Grimm, Perrault*. Il. Dorota Szoblik, Aleksandra Michalska-Szwagierczak, Marcin Piwowarski. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 978-83-762-3802-9.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*

2010. Sobich, Agnieszka, adapt. *Magiczny świat baśni. Andersen, Bracia Grimm, Perrault*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 978-83-762-3802-9.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

2010. Sobich, Agnieszka, adapt. *Magiczny świat baśni. Andersen, Bracia Grimm, Perrault*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 978-83-762-3814-2.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

2010. Wilk, Monika, adapt. *100 baśni z czterech stron świata*. Kielce: Jedność. ISBN 978-83-766-0055-0.
Kopciuszek; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*; *Perły i ropuchy*; *Kot w butach*

2011. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek. Kot w butach*. Poznań: Ibis. ISBN 978-83-622-0210-2.
Kopciuszek; *Kot w butach*

2011. Gabryszewska-Konieczny, Anna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Piero Cattaneo. Seria „Najpiękniejsze Baśnie" – „«Jedność» dla Dzieci". Kielce: Jedność. ISBN 978-83-766-0332-2.

2011. Jabłońska, Patrycja, adapt. *Baśnie*. Il. Marek Szal. Kraków: Greg.
Czerwony Kapturek; *Knyps z czubkiem*; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Wróżki*

2011. Jakubiuk, Marta, adapt. z ang. *Baśnie Charles'a Perraulta*. Il. Anna Maria Gach. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-770-8882-1.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Kot w butach*

2011. Januszewska, Hanna, adapt. *Kopciuszek*. Il. Dorota Łoskot-Cichocka. Seria „Kanon Lektur". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8605-0.

2011. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Księga baśni Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 9788362413225.
Księżniczka Różyczka [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]; *Kot w butach*; *Diamenty i ropuchy*; *Sinobrody*; *Tomcio Paluch*; *Knyps z czubkiem*; *Niedorzeczne życzenia*; *Ośla Skórka*; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Griselda*

2011. Małochleb, Paulina, adapt. *Baśnie z całego świata*. Il. Marcin Piwowarski. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 978-83-265-0023-7.
Kot w butach

2011. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Bajki*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Liliane Crismer. Seria „Klasyka Światowa". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8906-8.
Kot w butach; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*; *Sinobrody*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]

2011. Sobich, Agnieszka, adapt. *Baśnie. Andersen, Bracia Grimm, Perrault*. Il. Dorota Szoblik, Aleksandra Michalska-Szwagierczak, Marcin Piwowarski. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 978-83-762-3802-9.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*

2011. Sobich, Agnieszka, adapt. *Baśnie. Andersen, Bracia Grimm, Perrault*. Il. Dorota Szoblik, Aleksandra Michalska-Szwagierczak, Marcin Piwowarski. Kraków: Zielona Sowa. ISBN 978-978-83-265-0281-1.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*

2011. Stadtmüller, Ewa, adapt. *W świecie baśni*. Il. Alicja Rybicka. Seria „Klasyka z Feniksem". Kraków: Skrzat. ISBN 978-83-743-7730-0.
Paluszek; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*; *Hipek z czubkiem*

2011. Urban-Podolan, Aleksandra, adapt. *Kot w butach. Baśnie Ch. Perraulta dla najmłodszych*. Il. Wiktor Czajczuk, Aleksander Tkaczuk. Zielona Góra: Wydawnictwo Elżbieta Jarmołkiewicz. ISBN 978-83-771-1131-4.
Tomcio Paluszek; *Kot w butach*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*

2012. Brzezińska, Renata, Derwich, Maria, Golisz, Marzena, Najman, Katarzyna, Święcińska, Wioletta, adapt. *Baśnie i legendy. Najpiękniejsze opowieści*. Il. Carlos Busquets, Gauthier Dosimont, Katarzyna Kołodziej, Ewa Kozyra-Pawlak, Aleksandra Kucharska-Cybuch, Paweł Pawlak, Artur Piątek, Marcin Południak, Jarosław Żukowski. Kalisz: Martel. ISBN 978-83-756-8138-3.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*; *Śpiąca królewna*

2012. Chamów, Marta, adapt. *Baśnie Perraulta i innych autorów*. Warszawa: Bellona.
Kopciuszek; *Klejnoty i ropuchy*; *Frant z Czubkiem*; *Tomcio Paluszek*; *Kot w butach*

2012. Cima, Lodovica, adapt. Rodziewicz-Doktór, Lucyna, tłum. z wł. *Czerwony Kapturek. Baśń Charles'a Perraulta*. Il. Sara Benecino. Seria „Pora na Bajkę". Częstochowa: Edycja Świętego Pawła. ISBN 978-83-742-4984-3.

2012. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Najpiękniejsze bajki Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-632-0302-3.
Księżniczka Różyczka [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]; *Kot w butach*; *Diamenty i ropuchy*; *Sinobrody*; *Tomcio Paluch*; *Knyps z czubkiem*; *Niedorzeczne życzenia*; *Ośla Skórka*; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Griselda*

2012. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Perrault. Bajki*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-632-0340-5.
Księżniczka Różyczka [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]; *Kot w butach*; *Diamenty i ropuchy*; *Sinobrody*; *Tomcio Paluch*; *Knyps z czubkiem*; *Niedorzeczne życzenia*; *Ośla Skórka*; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Griselda*

2012. Kusztelska, Milena, adapt. *Bajki*. Il. Danuta Kurasz, Jan Marcin Szancer. Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P. ISBN 978-83-727-2274-4.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Wróżki*; *Paluszek*; *Sinobrody*

2012. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Złota księga bajek*. Il. Liliane Crismer. Seria „Klasyka Światowa". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8904-4.
Piękna i Bestia [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Paluszek*; *Kopciuszek*; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*

2012. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. [?]. *Baśnie*. Il. Małgorzata Goździewicz. Poznań: Ibis.
Kot w butach; *Kopciuszek*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*; *Tomcio Paluszek*; *Wróżki*

2012. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. *Kopciuszek i inne baśnie*. Omówienie Dorota Nosowska. Oprac. graficzne Magdalena Ałtunin. Seria „Lektura z Opracowaniem". Poznań: Ibis. ISBN 978-83-773-8197-7.
Wróżki; *Ośla Skórka*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2013. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek. Dzikie łabędzie. Jaś i Małgosia*. Il. Przemysław Sałamacha. Seria „Bajki-Słuchajki". Dodatek: płyta CD. Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0307-8.
Kopciuszek

2013. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Kot w butach i inne baśnie*. Il. Aleksandra Kucharska-Cybuch. B.m.: Grupa Wydawnicza Foksal.
O pięknej, co w lesie spała, czyli śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Firek z czubkiem*; *Imćpan Kot, czyli kot w butach*; *Sinobrody*; *Kopciuszek albo szklany pantofelek*; *Wróżki*; *Paluszek*

2013. Kwietniewska-Talarczyk, Marzena, adapt. *Bajki do poduszki*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak i in. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-789-5438-5.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Knyps z czubkiem*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*

2013. Kwietniewska-Talarczyk, Marzena, adapt. *Baśnie – Grimm, Andersen, Perrault*. Il. Małgorzata Goździewicz. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-789-5431-6.
Kot w butach; *O śpiącej królewnie*

2013. Matusik, Anna, adapt. *Kot w butach*. Il. Ursula Bucher. Seria „Moje Pierwsze Baśnie". Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-0665-1.

2013. Michałowska, Tamara, adapt. *Bajarz europejski. 15 bajek, mitów i baśni dla dzieci*. Il. William Wallace Denslow, Richard André, Eleanor Vere Boyle, Walter Crane. Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-779-1150-1.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Sinobrody*

2013. Nożyńska, Agnieszka, adapt. *Wróżki*. Il. Iwona Walaszek-Sarna. Seria „100 Bajek Naszego Dzieciństwa". Kalisz: Martel. ISBN 978-83-635-4614-4.

2014. [Januszewska, Hanna, adapt.]. *Baśnie*. Il. Elżbieta Śmietanka-Combik, Andrzej Dobosz. Warszawa: Bellona. ISBN 978-83-111-2850-7.
Kopciuszek; *Frant z Czubkiem*; *Tomcio Paluch*; *Imć kot, czyli kot w butach*; *Sinobrody*; *Śpiąca królewna*; *Wróżki*; *Mały Czerwony Kapturek*; *Ośla Skórka*

2014. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Cudowne bajki Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-636-8773-1.
Księżniczka Różyczka [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]; *Kot w butach*; *Diamenty i ropuchy*; *Sinobrody*; *Tomcio Paluch*; *Knyps z czubkiem*; *Niedorzeczne życzenia*; *Ośla Skórka*; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Griselda*

2014. Kwietniewska-Talarczyk, Marzena, adapt. *Najpiękniejsze baśnie*. Il. Małgorzata Goździewicz. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-789-5851-2.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*

2014. Matusik, Anna, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Rosalinde Bonnet. Seria „Moje Pierwsze Baśnie". Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-0666-8.

2014. Matusik, Anna, adapt. *Tomcio Paluszek*. Il. Hervé Le Goff. Seria „Moje Pierwsze Baśnie". Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-0667-5.

2014. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. *Magiczny świat baśni i legend*. Il. Janusz Barszczak, Krzysztof Kałucki, Włodzimierz Kisiel, Katarzyna Kołodziej, Ewa Ludwikowska, Jolanta Ludwikowska, Karolina Rosołek, Marek Szal, Dariusz Wanat. Kalisz: Martel. ISBN 978-83-635-4606-9.
Śpiąca królewna; *Wróżki*; z mylną atrybucją Grimmom: *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *O Heniu Kosmyczku*

2014. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. *Wielka księga baśni i bajek*. Il. Janusz Barszczak, Krzysztof Kałucki, Włodzimierz Kisiel, Katarzyna Kołodziej, Ewa Ludwikowska, Jolanta Ludwikowska, Karolina Rosołek, Marek Szal, Dariusz Wanat. Kalisz: Martel. ISBN 978-83-648-5902-1.
Śpiąca królewna; *Wróżki*; z mylną atrybucją Grimmom: *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *O Heniu Kosmyczku*

2014. Słaboszewska, Agnieszka, Wrzosek, Anna, adapt. *Baśnie Charlesa Perrault*. Il. Q2A Design Studio. Seria „Klasyka Światowa". Warszawa: SBM.
Kopciuszek; *Tomcio Paluch*; *Kot w butach*; *Czerwony Kapturek*; *Bajka o mądrym królewiczu i pięknej królewnie*; *Śpiąca królewna*

2015. Anonimowy adaptator. *Baśnie*. Il. Przemysław Sałamacha. Seria „Bajki do Czytania". Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0365-8.
Kot w butach

2015. Anonimowy adaptator. *Baśnie*. Il. Przemysław Sałamacha. Seria „Bajki do Czytania". Warszawa: Liwona. ISBN 978-83-757-0364-1.
Czerwony Kapturek; *Śpiąca królewna*; *Kopciuszek*

2015. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek*. Kraków: Greg.

2015. Anonimowy adaptator. *Kot w butach i inne baśnie*. Il. Małgorzata Goździewicz. Seria „Klasyka dla Smyka". Poznań: Ibis. ISBN 978-83-773-8551-7.
Kopciuszek; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*

2015. Anonimowy adaptator. *Kot w butach*. Il. Iwona Walaszek-Sarna. Poznań: Ibis. ISBN 978-83-773-8652-1.

2015. Beszczyńska, Zofia, tłum. *Kopciuszek*. Il. Roberto Innocenti. Poznań: Media Rodzina. ISBN 978-83-800-8076-8.

2015. Czarkowska, Iwona, Willman, Anna, adapt. *Baśnie świata*. Il. Aleksandra Michalska-Szwagierczak, Marcin Minor, Tomasz Pląskowski. Bielsko-Biała: Dragon – Damidos. ISBN 978-83-788-7152-1.
Ośla Skórka; *Knyps z Czubkiem*; *Śpiąca królewna*; *Tomcio Paluszek*

2015. Anonimowy adaptator. *Czerwony Kapturek*. Kraków: Greg.

2015. Giada, Francia, adapt. Dmowska, Katarzyna, tłum. z wł. *Kopciuszek*. Il. Francesca Rossi. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-3638-2.

2015. Giada, Francia, adapt. Dmowska, Katarzyna, tłum. z wł. *Kopciuszek*. Il. Francesca Rossi. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-3783-9.

2015. Giada, Francia, adapt. Matusik-Dyjak, Anna, tłum. z wł. *Śpiąca królewna*. Il. Francesca Rossi. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-3780-8.

2015. Giada, Francia, adapt. Matusik-Dyjak, Anna, tłum. z wł. *Śpiąca królewna*. Il. Francesca Rossi. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-3639-9.

2015. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Czerwony Kapturek i inne baśnie*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal. Bez nazwiska autora[2].
Czerwony Kapturek

2015. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Kopciuszek i inne baśnie*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal. Bez nazwiska autora. ISBN 978-83-280-1886-0.
Kopciuszek

[2] Edycja ta – podobnie jak *Kopciuszek i inne baśnie* oraz *Tomcio Paluch i inne baśnie* z tego samego roku – została uwzględniona w chronologii pomimo anonimowości w drodze wyjątku, ze względu na to, że zawiera przekłady tekstów Perraulta *sensu stricto*, wcześniej już opublikowane pod jego nazwiskiem.

2015. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Tomcio Paluch i inne baśnie*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal. Bez nazwiska autora. ISBN 978-83-280-1884-6.
Tomcio Paluch

2015. Jagielski, Marek, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Izabela Dudzik. Warszawa: Brambla. ISBN 978-83-936-1806-4.

2015. Kusztelska, Milena, adapt. *Bajki*. Il. Jan Marcin Szancer, Danuta Kurasz. Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P. ISBN 978-83-727-2274-4.
Śpiąca królewna; *Czerwony Kapturek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Wróżki*; *Paluszek*; *Sinobrody*

2015. Kwietniewska-Talarczyk, Marzena, adapt. *Kot w butach i inne baśnie z całego świata*. Il. Małgorzata Goździewicz. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-798-3100-5.
Kot w butach

2015. Kwietniewska-Talarczyk, Marzena, adapt. *Najpiękniejsze baśnie*. Il. Marcin Piwowarski. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-798-3515-7.
Kot w butach

2015. Kwietniewska-Talarczyk, Marzena, adapt. *Tomcio Paluszek i inne baśnie z całego świata*. Il. Małgorzata Goździewicz. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-798-3101-2.
Tomcio Paluszek; *Wróżki*

2015. Kwietniewska-Talarczyk, Marzena, adapt. *Ulubione baśnie*. Il. Marcin Piwowarski. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-798-3514-0.
Tomcio Paluszek

2015. Sokół, Jarosław, adapt. *Baśnie dla dzieci*. Il. Dorota Fic. Dodatek: płyta CD. B.m.: Publicat – Papilon. ISBN 978-83-245-9861-8.
Jaś i Małgosia [baśń Grimmów, mylna atrybucja]; *Paluszek*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*

2015. Sztuczyńska, Jolanta, adapt. *Bajki Charles'a Perraulta*. Il. Anna Sędziwy. Seria „Z Biblioteki Wydawnictwa «Nasza Księgarnia»". Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN 978-83-101-2574-3.
Kot w butach; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*; *Wróżki*; *Fiks z Czubkiem*; *Ośla Skórka*; *Paluszek*; *Śpiąca królewna*

2015. Zarawska, Patrycja, adapt. *Baśnie Perraulta*. Oprac. graficzne Alfano Sam & Abigail. Seria „365 Opowieści na Dobranoc". B.m.: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-1790-9.
Mały Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Śpiąca królewna*; *Wróżki*; *Paluszek*; *Ośla Skórka*; *Knyps z Czubkiem*; *Niemądre życzenia*; z mylną atrybucją: *Żabka i Lwia Wróżka*; *Błękitny ptak*; *Złota gałąź*; *Dobra myszka*; *Żółty Karzeł*; *Wierny Awenant*; *Biała Kotka*; *Piękna i Bestia*; *Białośnieżka i Różyczka*; *Braciszek jelonek*; *Krasnoludki u szewca*; *Domek w lesie*; *Złodziejski mistrz*; *Trzej żołnierze*; *Z powrotem do raju*; *Żołnierz Szaławiła; Androkles i lew*; *Łabędzie i panny*; *Gryla i jej synowie*; *Koziołki spryciołki*; *Piernikowy ludzik*; *Na Wschód od Słońca, na Zachód od Księżyca*

2016. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek. Kot w butach*. Żychlin: Books. ISBN 978-83-654-5846-9.
Kopciuszek; *Kot w butach*

2016. Anonimowy adaptator. *Kot w butach*. Kraków: Greg. ISBN 978-83-751-7717-6.

2016. Całek, Szczepan, tłum. *Ośla Skórka*. „Creatio Fantastica" 2.

2016. Jabłońska, Patrycja, adapt. *Baśnie*. Il. Marek Szal. Kraków: Greg. ISBN 978-83-751-7596-7.
Czerwony Kapturek; *Knyps z czubkiem*; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Wróżki*

2016. Manferto de Fabianis, Valeria, adapt. Lange, Pamela, tłum. z wł. *Najpiękniejsze baśnie Charles'a Perrault*. Il. Francesca Rossi. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-4342-7.
Kopciuszek; *Knyps z czubkiem*; *Czerwony Kapturek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*; *Sinobrody*; *Kot w butach*; *Tomcio Paluch*; *Śpiąca królewna*

2016. Manferto de Fabianis, Valeria, adapt. Lange, Pamela, tłum. z wł. *Najpiękniejsze baśnie Charles'a Perrault*. Il. Francesca Rossi. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-4344-1.
Kopciuszek; *Knyps z czubkiem*; *Czerwony Kapturek*; *Ośla Skórka*; *Wróżki*; *Sinobrody*; *Kot w butach*; *Tomcio Paluch*; *Śpiąca królewna*

2016. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Księga bajek*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Liliane Crismer, Jessie Wilcox Smith. Seria „Kanon Literatury Dziecięcej. Lektury dla Najmłodszych". Warszawa: Siedmioróg – Edipresse. ISBN 978-83-794-5546-1.
Czerwony Kapturek; *Kopciuszek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Paluszek*; *Sinobrody*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]

2016. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. *Bajki*. Il. Małgorzata Goździewicz. Seria „Zaczarowana Klasyka". Poznań: Ibis. ISBN 978-83-656-3434-4.
Wróżki; *Ośla Skórka*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Kopciuszek*; *Paluszek*

2016. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. *Skarbiec baśni*. Il. Małgorzata Goździewicz. Poznań–Żychlin: Ibis. ISBN 978-83-654-5814-8.
Kopciuszek; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*; *Czerwony Kapturek*

2017. Anonimowy adaptator. *Kopciuszek*. Seria „Ilustrowana Lektura". Żychlin: Ibis. ISBN 978-83-658-7500-6.

2017. Jabłońska, Patrycja i in., adapt. *Baśnie*. Il. Marek Szal. Kraków: Greg. ISBN 978-83-751-7303-1.
Czerwony Kapturek; *Knyps z czubkiem*; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Sinobrody*

2017. Jabłońska, Patrycja i in., adapt. *Baśnie*. Il. Marek Szal. Kraków: Greg. ISBN 978-83-751-7597-4.
Czerwony Kapturek; *Knyps z czubkiem*; *Kopciuszek*; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*; *Śpiąca królewna*; *Paluszek*; *Wróżki*; *Sinobrody*

2017. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Bajki Perraulta*. Bełchatów: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-793-2338-8.
Księżniczka Różyczka [baśń d'Aulnoy, mylna atrybucja]; *Kot w butach*; *Diamenty i ropuchy*; *Sinobrody*; *Tomcio Paluch*; *Knyps z czubkiem*; *Niedorzeczne życzenia*; *Ośla Skórka*; *Kopciuszek*; *Piękna i Bestia* [baśń Leprince de Beaumont, mylna atrybucja]; *Griselda*

2017. Matusik-Dyjak, Anna, adapt. *Czerwony Kapturek*. Il. Elen Lescoat. Seria „Bajki dla Maluchów". Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-2299-6.

2017. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. [Januszewska, Hanna, tłum. (*Sinobrody*)]. *Najpiękniejsze baśnie braci Grimm i Ch. Perrault*. Il. Małgorzata Goździewicz. Poznań–Żychlin: Ibis. ISBN 978-83-658-7577-8.
Sinobrody; *Wróżki*; *Ośla Skórka*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*; *Kot w butach*; *Henio Kosmyczek*; *Kopciuszek*; *Tomcio Paluszek*

2017. Nożyńska-Demianiuk, Agnieszka, adapt. *Pastuszka gęsi i inne bajki*. Il. Iwona Walaszek-Sarna. Seria „Bajki do Poduszki". Dodatek: płyta CD. Kalisz: Martel. ISBN 978-83-648-5920-5.
Wróżki

2018. [Januszewska, Hanna, tłum.]. *Sinobrody*. Omówienie Agnieszka Nożyńska-Demianiuk. Il. M. Goździewicz. Poznań–Żychlin: Ibis. ISBN 978-83-658-7584-6. Na okładce atrybucja „Wilhelm i Jacob Grimm".

2018. Davidson, Susanna, adapt. Dmowska, Katarzyna, tłum. z ang. *Najpiękniejsze bajki świata*. Il. Fabiano Fiorin i in. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-762-6976-4.
Kopciuszek

2018. Kieś-Kokocińska, Katarzyna, Zagnińska, Maria, adapt. *Baśnie*. Il. Marek Szal. Seria „Kolorowa Klasyka". Kraków: Greg.
Czerwony Kapturek; *Knyps z Czubkiem*; *Kot w butach*; *Ośla Skórka*; *Śpiąca królewna*; *Wróżki*; *Tomcio Paluszek*

2018. Leonardi Hartley, Stefania, adapt. Byra, Agata, tłum. z ang. *Najpiękniejsze baśnie Perrault*. Il. Katya Longhi, Fabiano Fiorin, Laura Sighinolfi, Fabiano Attanasio, Giovanni Abeille, Giulia Baratella, Luca Poli, Giorgia Broseghini, Marco Salogni, Valentina Fontana, Valentina Moscon. Warszawa: Zielona Sowa. ISBN 978-83-807-3743-3.
Śpiąca królewna; *Knyps z Czubkiem*; *Czerwony Kapturek*; *Kopciuszek*; *Sinobrody*; *Gryzelda*; *Śmieszne życzenia*; *Ośla Skórka*; *Kot w butach*; *Wróżki*; *Tomcio Paluch*

2018. Raffaella, adapt. Goreń, Michał, tłum. *Piękne baśnie Perraulta*. Il. Éric Puybaret. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-7452-0.
Kopciuszek; *Kot w butach*; *Sinobrody*; *Ośla Skórka*; *Czerwony Kapturek*; *Śpiąca królewna*

4. Bibliografia przekładów baśni Fénelona

1765. Anonimowy tłumacz. [*Florella*]. „Monitor" 76.

1778. [Minasowicz, Józef Epifani, tłum.]. *Chlorys. Powieść moralna z Fénelona*. „Monitor" 14.

1778. [Minasowicz, Józef Epifani, tłum.]. *O królu Alfarucie i Klaryfili. Powieść moralna z Fénelona*. „Monitor" 19.

1778. [Minasowicz, Józef Epifani, tłum.]. *O jednej królowej starej i młodej sielance. Powieść moralna z Fénelona*. „Monitor" 25.

1778. [Minasowicz, Józef Epifani, tłum.]. *O Rozymuncie i Bramincie. Powieść moralna z Fénelona*. „Monitor" 44–45.

1786. Podoski, Franciszek, tłum. *Rozmowy wielkich krolow y sławnych mężow w Polach Elizeyskich z powieściami zabawnemi dla wydoskonalenia Młodego Krolewicza napisane*. T. 2. Warszawa: P. Dufour.
Przytrafienie Rosimonda, i Braminta; *Zdarzenie Florysy*; *Dzieie króla Alfarouta, i Klarifili*; *Zdarzenie starey królowy i młodey wieśniaczki*

1825. Anonimowy tłumacz. „Historya Floryzy". W: *Wanda. Wiązanie na rok 1825 płci piękney, naukom i sztukom wyzwolonym poświęcone*, red. Antoni Brzezina, 60–69. Warszawa: Łątkiewicz.

1875. Rzewuski, Stanisław, tłum. *Bajki Fenelona*. Warszawa: E. Skiwski.
Historya staréj królowéj i młodéj wieśniaczki; *Historya królowéj Gizeli i wróżki Korizanty*; *Historya Florysy*; *Historya młodéj księżniczki*; *Historya króla Alfaruta i Klaryfiny*; *Historya Rozymunda i Bramita*

1998. Rzewuski, Stanisław, tłum. *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*. Red. Ryszard Waksmund. Seria „Powszechna Literatura Dziecięca".

Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński. ISBN 83-86237-40-6.
Historia starej królowej i młodej wieśniaczki; *Historia królowej Gizeli i wróżki Korizanty*; *Historia Florysy*; *Historia młodej księżniczki*; *Historia króla Alfaruta i Klaryfili*

2014. Rzewuski, Stanisław, tłum. *Baśnie*. Il. Elżbieta Śmietanka-Combik, Andrzej Dobosz. Warszawa: Bellona. ISBN 978-83-111-2850-7.
Historia Florysy; *Historia królowej Gizeli i wróżki Korizanty*; *Historia młodej księżniczki*; *Historia starej królowej i młodej wieśniaczki*

5. Bibliografia przekładów i adaptacji baśni Leprince de Beaumont

1768. Dębicki, Eustachy, tłum. *Magazyn dziecinny czyli Rozmowy między mądrą ochmistrzynią i damami, zacnego urodzenia wychowaniu iey powierzonemi*. T. 1–4. Warszawa: M. Gröll.
Przypowieść. Królewic Ulubiony; *Przypowieść o Pulcheryi i Bestyi*; *Przypowieść o królewicach zwanych Fatalis i Fortunatus*; *Przypowieść o królewicu Jukundzie*; *Przypowieść o wdowie i dwóch jej córkach*; [*Książę Dezyderiusz*]; [*Aurora i Amata*]; *Przypowieść o troiakim żądaniu*; *Przypowieść o rybaku i podróżnym*; [*Gracjoza*]; [*Książę Tytus*]; [*Książę Palladiusz*]; [*Belota i Ledronetta*]

1774–1775. Dębicki, Eustachy, tłum. *Magazyn dziecinny czyli Rozmowy między mądrą ochmistrzynią i damami, zacnego urodzenia wychowaniu iey powierzonemi*. T. 1–4. Warszawa: M. Gröll.
Przypowieść. Królewic Ulubiony; *Przypowieść o Pulcheryi i Bestyi*; *Przypowieść o królewicach zwanych Fatalis i Fortunatus*; *Przypowieść o królewicu Jukundzie*; *Przypowieść o wdowie i dwóch jej córkach*; [*Książę Dezyderiusz*]; [*Aurora i Amata*]; *Przypowieść o troiakim żądaniu*; *Przypowieść o rybaku i podróżnym*; [*Gracjoza*]; [*Książę Tytus*]; [*Książę Palladiusz*]; [*Belota i Ledronetta*]

1785. [Dębicki, Eustachy, tłum.]. *Polska Książka do czytania, to iest Zbior nauk i zabawek filologicznych na pożytek i snadnieysze poięcie Polskiego Ięzyka, dla Młodzi kwitnącey Szkoły Realney Wrocławskiey przy kościele Maryi Magdaleny*, red. Daniel Vogel. Wrocław: F. Korn.
[*Przypowieść o Pulcheryi i Bestyi*]; [*Przypowieść o królewicach zwanych Fatalis i Fortunatus*]; [*Przypowieść o królewicu Jukundzie*]; [*Przypowieść o troiakim żądaniu*]; [*Przypowieść o rybaku i podróżnym*]

1805. Dębicki, Eustachy, tłum. *Magazyn dziecinny czyli Rozmowy między mądrą ochmistrzynią i damami, zacnego urodzenia wychowaniu iey powierzonemi*. T. 1–4. Warszawa: Wdowa Zawadzka.
Przypowieść. Królewic Ulubiony; *Przypowieść o Pulcheryi i Bestyi*; *Przypowieść o królewicach zwanych Fatalis i Fortunatus*; *Przypowieść o królewicu Jukundzie*; *Przypowieść o wdowie i dwóch jej córkach*; [*Książę Dezyderiusz*]; [*Aurora i Amata*]; *Przypowieść o troiakim żądaniu*; *Przypowieść o rybaku i podróżnym*; [*Gracjoza*]; [*Książę Tytus*]; [*Książę Palladiusz*]; [*Belota i Ledronetta*]

1879. Gościmska, Karolina, tłum. *Czarodziejskie baśnie dla młodego wieku*. Warszawa: G. Sennewald.
Książę Szeri; *Piękna i Potwór*; *Fatalny i Fortunat*; *Książę Szarmant*; *Wdowa i jej dwie córki*; *Książę Dezir*; *Piękna Aurora*; *Rybak i podróżny*; *Ślicznotka*; *Tity i Mirtyl*; *Diamantyna*; *Dwie siostry*

1924. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [na podstawie adaptacji Minnie Wright, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Argus. Bez nazwiska autorki.
Książę Pieszczotek; *Pięknolica i potwór*

1929. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [na podstawie adaptacji Minnie Wright, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Księgarnia Nakładowa. Bez nazwiska autorki.
Książę Pieszczotek; *Pięknolica i potwór*

1935. Colonna-Walewska, Janina, adapt. [na podstawie adaptacji Minnie Wright, 1889]. *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*. Warszawa: Nowe Wydawnictwo. Bez nazwiska autorki.
Książę Pieszczotek; *Pięknolica i potwór*

1973. Dębicki, Eustachy, tłum. *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864*, red. Izabela Kaniowska-Lewańska. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
Zaprzedana przez ojca

1983. Dębicki, Eustachy, tłum. *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864*, red. Izabela Kaniowska-Lewańska. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
Zaprzedana przez ojca

1991. Holeinone Peter, adapt. *Królewna Śnieżka i inne bajki*. Il. Tony Wolf. Seria „Złota Encyklopedia Bajek". Warszawa: BGW. ISBN 83-85167-31-5. Bez nazwiska autorki.
Ślicznotka i Bestia

1995. Cedro, Adam, adapt. *Piękna i Bestia*. Il. Pierre Couronne. Seria „Bajki nad Bajkami". Lublin: Wydawnictwo Paweł Skokowski. Nazwisko autorki odmienione według deklinacji męskiej.

1998. Cedro, Adam, adapt. *Piękna i Bestia*. Il. Pierre Couronne. Seria „Bajki nad Bajkami". Lublin: Wydawnictwo Paweł Skokowski. Nazwisko autorki odmienione według deklinacji męskiej.

1998. Dębicki, Eustachy, Gościmska, Karolina, tłum. *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*. Red. Ryszard Waksmund. Seria „Powszechna Literatura Dziecięca". Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński. ISBN 83-86237-40-6.
Przypowieść o Pulcheryi i Bestyi; *Fatalny i Fortunat*; *Książę Szarmant*; *Wdowa i jej dwie córki*; *Książę Dezir*

1998. Diena, Franca, adapt. Andrzejewska, Małgorzata, tłum. z wł. *Piękna i Bestia*. Il. Emilian Stankev. Warszawa: Muza. ISBN 83-72000-71-9. Mylna atrybucja Perraultowi.

1998. Morse, Brian, adapt. Dorożalska, Anna, tłum. z ang. *Baśnie na dobranoc*. Il. Peter Stevenson. Poznań: Podsiedlik-Raniowski i S-ka. ISBN 83-72120-00-5.
Piękna i Bestia

2000. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Piękna i Bestia*. „Literatura na Świecie" 10/11.

2002. Stadtmüller, Ewa, adapt. *Piękna i Bestia*. Il. Jolanta Adamus-Ludwikowska. Seria „W Świecie Baśni". Kraków: Skrzat. ISBN 83-88642-97-9.

2002. Wójcik, Zbigniew, adapt. *Baśnie klasyczne i legendy polskie*. Il. Piero Cattaneo i in. Warszawa: Wilga. ISBN 83-71567-83-9. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia

2006. Grzegorzewska, Barbara, tłum. *Baśnie z całego świata*. Red. Grzegorz Leszczyński. Il. Józef Wilkoń. Warszawa: Nowa Era. ISBN 978-83-740-9370-6.
Piękna i Bestia

2007. Jaroszuk, Barbara, adapt. z hiszp. *Piękna i Bestia*. Il. Sergio Kern. Seria „Najpiękniejsze Bajki dla Dzieci". Warszawa: Axel Springer Polska. Dodatek do „Dziennik Polska-Europa-Świat". ISBN 978-83-755-8340-3.

2008. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Piękna i Bestia*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene. Seria „101 bajek". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8272-4. Mylna atrybucja Perraultowi.
2009. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Złota księga bajek*. Il. Liliane Crismer. Seria „Klasyka Światowa". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8904-4. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2010. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Baśnie Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-624-1312-6. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2010. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Bajki*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Liliane Crismer. Seria „Kanon Lektur". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8193-2. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2010. Wilk, Monika, adapt. z ang. *100 baśni z czterech stron świata*. Kielce: Jedność. ISBN 978-83-766-0055-0.
Piękna i Bestia
2011. Ferenc-Warchałowska, Zuzanna, adapt. z ang. *Zaczarowane baśnie… w których zdarzyło się wszystko*. Kielce: Jedność. ISBN 978-83-766-0224-0.
Piękna i Bestia
2011. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Księga baśni Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-624-1322-5. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2011. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Bajki*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Liliane Crismer. Seria „Klasyka Światowa". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8906-8. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2011. Stadtmüller, Ewa, adapt. *W świecie baśni*. Il. Alicja Rybicka. Seria „Klasyka z Feniksem". Kraków: Skrzat. ISBN 978-83-743-7730-0. Nazwisko autorki odmienione według deklinacji męskiej.
Piękna i Bestia
2012. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Najpiękniejsze bajki Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-632-0302-3. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2012. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Perrault. Bajki*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-632-0340-5. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2012. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Złota księga bajek*. Il. Liliane Crismer. Seria „Klasyka Światowa". Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-756-8904-4. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia
2012. Siejnicki, Jan Krzysztof. *Baśnie Europy*. Il. Kuropiejska, Barbara. B.m.: Papilon. ISBN 978-83-245-9945-5.
Królewicz i jego nos. Baśń francuska według pani de Beaumont
2013. Michałowska, Tamara, adapt. *Bajarz europejski. 15 bajek, mitów i baśni dla dzieci*. Il. William Wallace Denslow, Richard André, Eleanor Vere Boyle, Walter Crane. Wrocław: Siedmioróg. ISBN 978-83-779-1150-1. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia

2014. Gościmska, Karolina, tłum. *Baśnie*. Il. Elżbieta Śmietanka-Combik, Andrzej Dobosz. Warszawa: Bellona. ISBN 978-83-111-2850-7.
Piękna i Bestia; *Wdowa i jej dwie córki*; *Książę Dezir*; *Fatalny i Fortunat*

2014. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Cudowne bajki Perraulta*. Wierzchy Parzeńskie: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-636-8773-1. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia

2015. Francia, Giada, adapt. Ostrowska, Agata, tłum. z wł. *Piękna i Bestia*. Il. Francesca Rossi. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-3781-5.

2015. Francia, Giada, adapt. Chrobak Magdalena, tłum. z wł. *Piękna i Bestia*. Il. Manuela Adreani. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-3398-5.

2015. Zarawska, Patrycja, adapt. *Baśnie Perraulta*. Oprac. graficzne Alfano Sam & Abigail. Seria „365 Opowieści na Dobranoc". B.m.: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-1790-9. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia

2016. Francia, Giada, adapt. Chrobak Magdalena, tłum. z wł. *Piękna i Bestia*. Il. Manuela Adreani. Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk. ISBN 978-83-274-3423-4.

2016. Michałowska, Aleksandra, adapt. *Księga bajek*. Il. Gustavo Mazali, Poly Bernatene, Liliane Crismer, Jessie Wilcox Smith. Seria „Kanon Literatury Dziecięcej. Lektury dla Najmłodszych". Warszawa: Siedmioróg – Edipresse. ISBN 978-83-794-5546-1. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia

2017. Jańczyk, Łukasz, adapt. z ang. *Bajki Perraulta*. Bełchatów: P.H.W. Fenix. ISBN 978-83-793-2338-8. Mylna atrybucja Perraultowi.
Piękna i Bestia

2017. Jaskuła, Natalia, tłum. *Piękna i Bestia*. Seria „Kolorowa Klasyka". Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne Greg. ISBN 978-83-751-7802-9.

2017. Jaskuła, Natalia, tłum. *Piękna i Bestia*. Seria „Kolorowa Klasyka". Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne Greg. ISBN 978-83-751-7812-8.

Bibliografia tekstów cytowanych w pracy

Słowniki i encyklopedie

Elektroniczny korpus tekstów polskich z XVII i XVIII w. (do 1772 r.). https://korba.edu.pl/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Elektroniczny słownik języka polskiego XVII i XVIII wieku, red. Włodzimierz Gruszczyński. https://sxvii.pl. Dostęp 9 czerwca 2021.

Encyclopédie de Larousse. https://www.larousse.fr/encyclopedie/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*. La Haye: A. et R. Leers. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b. Dostęp 9 czerwca 2021.

Karłowicz, Jan. 1901. *Słownik gwar polskich. Tom drugi*. Kraków: Akademia Umiejętności.

Le Dictionnaire de l'Académie françoise. 1694. Paris: Veuve de J.B. Coignard. Wersja cyfrowa: https://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html. Dostęp 9 czerwca 2021.

Nicot, Jean. 1606. *Thresor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*. Paris: D. Douceur. https://portail.atilf.fr/dictionnaires/TLF-NICOT/index.htm. Dostęp 9 czerwca 2021.

Polski słownik biograficzny, red. Władysław Konopczyński i in. 1935–. Kraków–Wrocław: Polska Akademia Umiejętności, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Richelet, Pierre. 1680. *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses*. Genève: J.H. Widerhold. Pobrane 9 czerwca 2021 z: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509323.

Słownik polskiej bajki ludowej. 2018. Red. Violetta Wróblewska. https://bajka.umk.pl/.

Słownik terminów literackich. 2008. Red. Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Literatura krytyczna

a.b. [krypt.]. 1985. „Po co dzieciom baśnie". *Kobieta i Życie* 22: 6–7.

Adamczyk-Garbowska, Monika. 1988. *Polskie tłumaczenia literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Adamczykowa, Zofia. 2004. *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*. Warszawa: Wydawnictwo WSP TWP.

Adytament do gazet. 1775. *Gazety Wileńskie* 15(12). https://polona.pl/item/gazety-wilenskie-r-15-nr-12-18-marca-1775,MzE5OTg2MjE/8/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Albińska, Karolina. 2011. „«Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci», czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej". *Przekładaniec* 22–23: 259–282.

Aleksandrowska, Elżbieta, red. 1976a. *„Monitor" 1765–1785. Wybór*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Aleksandrowska, Elżbieta. 1976b. „Minasowicz (Minasiewicz) h. Przyjaciel Józef Epifani". W: *Polski słownik biograficzny*. T. 21. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk. https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jozef-epifani-minasowicz-1718-1796-poeta-tlumacz-wydawca-etc. Dostęp 9 czerwca 2021.

Aleksandrowska, Elżbieta. 1980. „Jeszcze «wśród redaktorów i autorów 'Monitora'». Glosa do publikacji Tadeusza Frączyka. Z warsztatu bibliografa «Monitora» (6)". *Pamiętnik Literacki* 71(2): 189–217.

Aleksandrowska, Elżbieta. 1982–1983. „Podoski h. Junosza Franciszek Aleksander". W: *Polski słownik biograficzny*. T. 27. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź. https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/franciszek-aleksander-podoski-h-junosza. Dostęp 9 czerwca 2021.

Aleksandrowska, Elżbieta. 1999. „Problemy monitorowego autorstwa Krasickiego. Z warsztatu bibliografa «Monitora» (11)". *Pamiętnik Literacki* 90(2): 153–166.

Alzati, Valentina. 2019. *Les contes de Mme d'Aulnoy et leur fortune en Europe (France; Italie; Grande-Bretagne; Allemagne) 1752–1935* [praca dyplomowa]. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02045995. Dostęp 9 czerwca 2021.

Amiet, Henri. 1780. *Musaeum Potocianum ou Catalogue de livres, cartes géographiques, desseins, estampes, tableaux, mignatures, marbres, porcelaines, instrumens de phisique et de mathématique, et autres curiosités contenues dans le cabinet de Vincent Potocki*. Varsovie: P. Dufour. https://polona.pl/item/musaeum-potocianum-ou-catalogue-de-livres-cartes-geographiques-desseins-estampes,NTMxMjc3MDY/87/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Anderson, Veronica. 2007. „Investigating the Third Story. 'Bluebeard' and 'Cinderella' in *Jane Eyre*". W: *Horrifying Sex. Essays on Sexual Difference in Gothic Literature*, red. Ruth Bienstock Anolik, 111–121. Jefferson, North Carolina: McFarland.

Andriès, Lise. 1989. *La Bibliothèque bleue au dix-huitième siècle. Une tradition éditoriale*. Oxford: Voltaire Foundation.

Aranda, Daniel. 2016. „Moral Adjustments to Perrault's *Cinderella* in French Children's Literature (1850–1900)". W: *Cinderella across Cultures. New Directions and Interdisciplinary Perspectives*, red. Martine Hennard Dutheil de La Rochère, Gillian Lathey, Monika Woźniak, 124–140. Detroit: Wayne State University Press.

Araszkiewicz, Agata, Bratkowska, Katarzyna. 2001. „«Królewna Śnieżka» według feministek". *Wysokie Obcasy* 21: 44–46.

Ariès, Philippe. 2010. *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*. Tłum. Maryna Ochab. Warszawa: Aletheia. Wyd. oryg. 1960.

Arnoldowa, Maria. 1954. „Więcej baśni ludowych w naszych przedszkolach". *Wychowanie w Przedszkolu* 9: 437–446.

Badalska, Wiera. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 231–232. Warszawa: LSW.

Badinter, Elisabeth. 1998. *Historia miłości macierzyńskiej*. Tłum. Krzysztof Choiński. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen. Wyd. oryg. 1980.

Baladier, Amandine. 2010. *Les publics des Contes de Charles Perrault, de l'esthétique mondaine à la littérature de jeunesse*. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01647096. Dostęp 9 czerwca 2021.

Ballestra-Puech, Sylvie. 2011. „Du fil des Parques au fil des fées. La fabrique du conte dans *Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy". *Études de lettres* 3–4: 221–242.

Baluch, Alicja. 2004. „Magia w literaturze i podkulturze dziecięcej (cz. I)". *Guliwer* 68: 66–70.

Baluch, Alicja. 2008. *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Kraków: WNAP.

Bandura, Ludwik. 1946. „O wybór bajek dla dzieci". *Odrodzenie* 43: 10.

Bandura, Ludwik. 1954. „Baśń w życiu dziecka i w literaturze". *Życie Szkoły* 10: 512–516.

Baranowska, Małgorzata. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 250–251. Warszawa: LSW.

Baranowska, Małgorzata. 1979. „Mówmy o baśni". *Tygodnik Kulturalny* 22: 11.

Barchilon, Jacques. 1975. *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*. Paris: Honoré Champion.

Bednarczyk, Anna. 2008. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa: WN PWN.

Bednarek, Justyna. 1998. „Współczesny żywot bajki magicznej". *Literatura Ludowa* 2: 21–27.

Bednarek, Magdalena. 2017. „Władca baśni. Wokół polskiej recepcji *Cudownego i pożytecznego* Bruna Bettelheima". *Porównania* 20: 199–217.

Bednarek, Magdalena. 2019. „Prince Charming na licencji? Totalizacja baśni". *Literatura i Kultura Popularna* 25: 149–168.

Bednarek, Magdalena. 2020. *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. Poznań: WN UAM.

Bercegeay, Marie-Sophie. 2016. *Les éditions des* Contes *de Perrault de 1914 a nos jours*. https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/68051-les-editions-des-contes-de-perrault-de-1914-a-nos-jours.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.

Berezowski, Maksymilian. 1976. „Deptanie po oczach". *Trybuna Ludu* 258: 7.

Berger, Jan. 1949. „Koźlęta w brzuchu wilka". *Odra* 22: 1, 3.

Berlioz, Jacques, Bremond, Claude, Velay-Vallantin, Catherine, red. 1989. *Formes médiévales du conte merveilleux*. Paris: Stock.

Berwiński, Ryszard W. 1854. *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*. T. 1. Poznań: nakł. aut.

Bettelheim, Bruno. 1977. „Psychoanaliza Kopciuszka". *Przekrój* 1660 (30 stycznia): 10; 19. Wyd. oryg. 1976.

Bettelheim, Bruno. 1978. „Wiara w bajki". Tłum. Danuta Danek. *Polityka* 51: 8. Wyd. oryg. 1976.

Bettelheim, Bruno. 1996. *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Tłum. Danuta Danek. Warszawa: Agencja Wydawnicza Jacek Santorski–Wydawnictwo WAB. Wyd. oryg. 1976, 1 wyd. pol. 1985.

Białek, Józef Zbigniew. 1987. *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*. Warszawa: WSiP.

Białkowska, Barbara. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 280–282. Warszawa: LSW.

Biancardi, Élise. 2008a. „Notice bio-bibliographique" [o de Villeneuve]. Komentarz w: Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, 29–49. Paris: Honoré Champion.

Biancardi, Élise. 2008b. „Notice bio-bibliographique" [o Leprince de Beaumont]. Komentarz w: Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, 893–907. Paris: Honoré Champion.

Biancardi, Élise. 2008c. „Bibliographie matérielles et éditions collationnées". Komentarz w: Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, 935–958. Paris: Honoré Champion.

Biancardi, Élise. 2008d. „La Belle et la Bête". Nota krytyczna w: Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, 1433–1450. Paris: Honoré Champion.

Bielski, Szymon. 1812. *Vita et scripta quorumdam e congregatione Cler. Reg. Scholarum Piarum in provincia Polona professorum, qui operibus editis patriae et ecclesiae proficuis nomen suum memorabile facerunt*. Varsaviae: typis Patrum Scholarum Piarum. http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=4594. Dostęp 9 czerwca 2021.

Biernacka-Licznar, Katarzyna. 2016. „Le traduzioni polacche della letteratura italiana per l'infanzia negli anni 1887–1939". *Kwartalnik Neofilologiczny* 63(4): 460–468.

Bluche, François. 1990. *Życie codzienne we Francji w czasach Ludwika XIV*. Tłum. Wiera Badalska. Warszawa: PIW. Wyd. oryg. 1984.

Błażejewicz, Wiktor. 1930. *Baśń a dziecko. Dla wychowawców, opiekunów, rodziców, kierowników bibliotek, czytelni i zakładów dziecięcych*. Warszawa: Drukarnia Współczesna.

Boch, Julie. 2005. „Introduction". W: Anne Claude de Caylus, *Contes*, 7–49. Paris: Honoré Champion.

Boczar, Elżbieta. 2010. *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży. Wiek XIX. Literatura polska i przekłady*. Warszawa: WUW.

Bogatyriew, Piotr, Jakobson, Roman. 1975. „Folklor jako swoista forma twórczości". Tłum. Fryderyka Wayda. W: Piotr Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. Maria Renata Mayenowa, 168–182. Warszawa: PIW.

Böhm, Roswita. 2003. „La participation des *fées modernes* à la création d'une mémoire féminine". W: *Les femmes au Grand Siècle. Le Baroque: musique et littérature. Musique et liturgie*, red. Frédéric Canovas, Daniel Wetsel, 119–132. Tübingen: Narr Verlag.

Böhm, Roswita. 2010. „Femme de lettres – femme d'aventures: Marie-Catherine d'Aulnoy et la réception de son œuvre". *Œuvres & Critiques* 35(1): 135–146.

Borek, Elżbieta. 2009. „Baśnie i waśnie". *Dziennik Polski* 219. Wersja online: https://dziennikpolski24.pl/basnie-i-wasnie/ar/2648698. Dostęp 5 października 2023.

Borodo, Michał. 2017. *Translation, Globalization and Younger Audiences. The Situation in Poland*. Oxford: Peter Lang.

Borowy, Wacław. 1920. „Drużbacka i pani d'Aulnoy". *Pamiętnik Literacki* 17/18(1(4)): 17–37.

Borowy, Wacław. 1939/1946. „Elżbieta Drużbacka". W: *Polski słownik biograficzny*. T. 5, 401–402. Kraków: PAU.

Bortnowski, Stanisław. 1993. „Bryki trzeba oswoić!" *Polonistyka* 2: 113–114.

Bottigheimer, Ruth B. 2005. „France's First Fairy Tales. The Restoration and Rise Narratives of *Les facetieuses nuicts du Seigneur François Straparole*". *Marvels and Tales* 19(1): 17–31.

Bottigheimer, Ruth B. 2009. *Fairy Tales. A New History*. Albany, New York: Excelsior Editions.

Bottigheimer, Ruth B. 2012. „Giovan Francesco Straparola. 1485?–1556?" W: *The Teller's Tale. Lives of the Classic Fairy Tale Writers*, red. Sophie Raynard, 13–14. Albany, New York: Suny Press.

Bottigheimer, Ruth B. 2017. „Perrault au travail". W: *Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, red. Anne Defrance, Jean-François Perrin, 150–160. Paris: Éditions Desjonquères.

Bouchenot-Déchin, Patricia. 2018. *Charles Perrault*. Paris: Fayard.

Bryant, Sara Cone. 1915. *Co i jak opowiadać dzieciom? Wskazówki dla matek i wychowawczyń*. Tłum. H. P. Warszawa: W. Jasiński. Wyd. oryg. 1905. https://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=18008. Dostęp 9 czerwca 2021.

Brzezińska, Magdalena. 2004. „Wykastrowane bajeczki". *Słowo Ludu. Magazyn* 2359: 11.

Budnik, Magdalena. 2013. „Eliminacja wątków religijnych w polskich baśniach ludowych w latach 50. XX w. Na przykładzie twórczości Hanny Januszewskiej". *Język – Szkoła – Religia* 8(2): 110–123.

Budrewicz, Zofia. 2003. „W baśni jak w życiu. Miejsce literatury baśniowej w szkole międzywojennej". W: *Barwy świata baśni*, red. Urszula Chęcińska, 321–333. Szczecin: WNUS.

Bühler, Charlotte. 1918. *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*. Leipzig: Barth.

Burkowa, Hanna. 1968a. „W baśniowym źródle". *Nowe Książki* 10: 676.

Burkowa, Hanna. 1968b. „Baśnie malajskie". *Nowe Książki* 16: 1100.

Burkowa, Hanna. 1968c. „Egzotyczne i dalekie". *Nowe Książki* 24: 1696.

Burkowa, Hanna. 1969. „Baśnie z kraju Romea i Julii". *Nowe Książki* 7: 483.

Caillois, Roger. 1967. „Od baśni do science fiction". Tłum. Jerzy Lisowski. W: tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, wybór Maciej Żurowski, słowo wstępne Jan Błoński, 31–65. Warszawa: PIW. Wyd. oryg. 1962.

Canepa, Nancy L. 1997. „«Quanto 'nc'è ccà a lo luoco dove aggio da ire?»: Giambattista Basile's Quest for the Literary Fairy Tale". W: *Out of the Woods. The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, red. Nancy L. Canepa, 37–80. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

Canepa, Nancy L., Ansani, Antonella. 1997. „Introduction". W: *Out of the Woods. The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, red. Nancy L. Canepa, 9–36. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

Catalogue de livres nouveaux qui se trouvent chez Ignace Grebel fils & Comp. 1791. [Kraków: I. Grebel]. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/240835/edition/229194/content. Dostęp 9 czerwca 2021.

Catalogvs librorvm dvplicatorvm magna ex parte rariorum Bibliothecae Pvblicae Varsaviensis: quorum auctio fiet die XX. Octobris anni praesentis in emolumentum Ecclesiae et Nosocomii Tarczynensis, nec non Seminarii Zytomiriensis &c. &c. 1760. Varsaviae: W. Mitzler de Kolof.

Chmielowski, Piotr. 1882. „Beaumont (Maryja Le Prince de…)". W: *Encyklopedia wychowawcza*. T. 2, red. Jan Tadeusz Lubomirski, 14–19. Warszawa: Gebethner i Wolff.

Chmielowski, Piotr. 1981. „Poezja w wychowaniu (fragmenty)". W: Krystyna Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, 259–270. Warszawa: WSiP. Wyd. oryg. 1881.

Chrząstowska, Bożena. 1993. „Replika z «obszaru pustynnego»". *Polonistyka* 5: 311–314.

Cieślak, Tadeusz. 1999. „Klasyka horroru?" *Magazyn Głosu Szczecińskiego* 255: 19.

Cieślikowski, Jerzy. 1975. *Literatura i podkultura dziecięca*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Cieślikowski, Jerzy. 1985. *Literatura osobna*. Red. Ryszard Waksmund. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Cocchiara, Giuseppe. 1971. *Dzieje folklorystyki w Europie*. Tłum. Wojciech Jekiel. Warszawa: PIW. Wyd. oryg. 1952.

Coillie, Jan Van. 2010. „Nie ma śpiącej królewny bez kolców. Tłumaczenie baśni. Propozycja modelu analizy porównawczej". Tłum. Elżbieta Wójcik-Leese. *Przekładaniec* 22–23: 11–35.
Collin de Plancy, Jacques. 1826. „Avertissement de l'éditeur". W: Charles Perrault, *Œuvres choisies*, 4–5. Paris: Brissot-Thivars et Cie.
Couvreur, Manuel. 2012. „Antoine Galland. 1646–1715". W: *The Teller's Tale. Lives of the Classic Fairy Tale Writers*, red. Sophie Raynard, 97–106. Albany, New York: Suny Press.
Craveri, Benedetta. 2009. *Złoty wiek konwersacji*. Tłum. Joanna Ugniewska, Krzysztof Żaboklicki. Warszawa: Oficyna Naukowa. Wyd. oryg. 2005.
Crocker, L.G. 1967. „Saint-Hyacinthe, Thémiseul De (1684–1746)". *Encyclopedia.com*. https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/saint-hyacinthe-themiseul-de-1684-1746. Dostęp 9 czerwca 2021.
Czabanowska-Wróbel, Anna. 1996. *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
Czarnowska-Łabędzka, Anna. 2015. „Charles Perrault. Kopciuszek" [recenzja]. *Magazyn Literacki Książki. Warszawa* 7: 36.
Czerny-Marecka, Anna. 2013. „Europejska inkwizycja". *Głos Pomorza* 4: 19.
Czukowski, Korniej. 1934. „Prawo do bajki". Tłum. Franciszek R. Siedlecki. *Wiadomości Literackie* 52–53: 17. Wyd. oryg. 1928.
Czukowski, Korniej. 1962. *Od dwóch do pięciu*. Tłum. i red. Wiktor Woroszylski. Warszawa: Nasza Księgarnia. Wyd. oryg. 1928.
Czy dzieci powinny czytać bajki? 1977. *Express Poznański* 28: 8.
Dachtera, Izabela. 2005. „Chodź, opowiem ci bajeczkę…" *Głos Wielkopolski* 164: 4–5.
Darnton, Robert. 2012. *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kulturowej*. Tłum. Dorota Guzowska. Warszawa: WN PWN. Wyd. oryg. 1984.
Dąbrowska, Justyna. 1992. „O zaletach wilkołaków". *Gazeta Wyborcza* 114: 5.
Dąmbska-Prokop, Urszula, red. 2000. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii Educator.
Debombourg, Héloïse. 2011. „Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse". *La Clé des Langues*. http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse. Dostęp 9 czerwca 2021.
Debru, Claude. 2002. „*Le Magasin des enfans* (1756) ou le conte de fées selon une gouvernante. Pratiques de la réécriture chez Madame Le Prince de Beaumont". W: *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle. Une poétique expérimentale*, red. Régine Jormand-Baudry, Jean-François Perrin, 151–164. Paris: Kimé.
Defrance, Anne. 1998. *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690–1698). L'Imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève: Librairie Droz.
Defrance, Anne. 2008. „Introduction". W: Anthony Hamilton, Jean-Jacques Rosseau, Henri Pajon, Jacques Cazotte, Charles Gustave Tessin, Charles Duclos, Denis Diderot, *Contes*, 1310–1318. Paris: Honoré Champion.
Defrance, Anne, Perrin, Jean-François. 2008. „Esquisse biographique". W: Anthony Hamilton, Jean-Jacques Rosseau, Henri Pajon, Jacques Cazotte, Charles Gustave Tessin, Charles Duclos, Denis Diderot, *Contes*, 37–48. Paris: Honoré Champion.
Delarue, Paul, Ténèze, Marie-Louise. 1957. *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné*. Paris: Maisonneuve et Larose. http://www.le-conte-merveilleux.fr/Catalogue-Delarue-Teneze. Dostęp 9 czerwca 2021.
Denis, Delphine. 2003. „Préciosité et galanterie: vers une nouvelle cartographie". W: *Les femmes au Grand Siècle. Le Baroque: musique et littérature. Musique et liturgie*, red. Frédéric Canovas, Daniel Wetsel, 17–39. Tübingen: Narr Verlag.

Deulin, Charles. 1878. *Les contes de ma mère l'Oye avant Perrault*. Paris: E. Dentu.
Dębicki, Eustachy. 1773. „Do Czytelnika". W: Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Dokonczenie Magazynu Panienskiego Czyli Nauki dla Dam dorosłych na świat wychodzących, zabieraiących się do stanu małżenskiego, o powinnosciach ich w tymże stanie, y w wychowaniu dzieci. Tomik Pierwszy*, b.n.s. Warszawa: M. Gröll.
DJ [krypt.]. 2003. „Ojciec Kopciuszka". *Gazeta Wyborcza* 114: 2.
Domańska, Barbara. 1974. „Spór o zaczarowany świat". *Kobieta i Życie* 12: 6–7.
Duggan, Anne E. 2009. „Translator's Introduction". *Marvels & Tales* 23(1): 146–147.
Dunin-Borkowski, Jerzy Sewer. 1909. *Almanach błękitny. Genealogia żyjących rodów polskich*. Lwów–Warszawa: H. Altenberg–E. Wende.
Dygasiński, Adolf. 1884. *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Lesman i Świszczowski. http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=3868. Dostęp 9 czerwca 2021.
Dynak, Władysław. 1993. „Bryk wzbudzony, czyli o współczesnych pomocach literackich dla uczniów i nie tylko". *Polonistyka* 2: 67–72.
Eichelt-Lojkine, Patricia. 2013. *Contes en réseaux. L'Émergence du conte sur la scène littéraire européenne*. Genève: Librairie Droz.
Ennis, Mary Louise. 1997. „Fractured Fairy Tales. Parodies for the Salon and Foire". W: *Out of the Woods. The Origin of the Literary Fairy Tale in Italy in France*, red. Nancy L. Canepa, 221–246. Detroit: Wayne State University Press.
Escarpit, Denise. 1985. *Histoire d'un conte. Le Chat botté en France et en Angleterre*. Paris: Didier érudition.
Escola, Marc. 2005. *Marc Escola commente* Contes *de Charles Perrault*. Paris: Gallimard.
Estés, Camilla Pinkola. 2001. *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Tłum. Agnieszka Cioch. Poznań: Zysk. Wyd. oryg. 1992.
Even-Zohar, Itamar. 1990. „Polysystem Studies". *Poetics Today* 11(1). https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.
Eysymontt, Barbara. 1973. „Wyrok na baśń?!" *Za i przeciw* 50: 19.
Eysymontt, Barbara. 1974. „Wyobraźnia i telewizja". *Za i przeciw* 47: 18–19.
Fabjański, Marcin. 1998. „Miś tylko podpowiadał". *Magazyn Gazeta Wyborcza* 24: 18–20.
Feat, Anne Mary. 2012. „Playing the Game of Frivolity. Seventeenth-Century *Conteuses* and the Transformation of Female Identity". *The Journal of Midwest Modern Language Association* 45(2): 217–242.
Fénelon, François. 1716. *Réflexions sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire*. Paris: J.-B. Coignard. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9802412z. Dostęp 9 czerwca 2021.
Franko, Iwan. 1895. „Najnowsze prądy w ludoznawstwie". *Lud* 1: 4–16.
Friot, Bernard. 2003. „Traduire la littérature pour la jeunesse". *Le Français aujourd'hui* 142: 47–54.
Frycie, Stanisław. 1978. *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*. T. 2. Warszawa: WSiP.
Frycie, Stanisław. 2011. „Polska fantastyka literacka dla dzieci i młodzieży z lat 1989–2005". *Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka* 1: 83–114.
Frycie, Stanisław, Ziółkowska-Sobecka, Marta. 1999. *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*. Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Filii Kieleckiej WSP.
Fumaroli, Marc. 1982. „Les enchantements de l'éloquence: *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature". W: *Mélanges offertes à Paul Bénichou*, red. Marc Fumaroli, 153–186. Genève: Librairie Droz.

Fumaroli, Marc. 2001. „Les abeilles et les araignées". Wstęp do: *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e^–XVIII^e^ siècles*, red. Anne-Marie Lecoq, 7–218. Paris: Gallimard.

Gajownik, Sylwia. 2014. „Baśń na polskim rynku wydawniczo-księgarskim w latach 1945–1989". W: *Literatura dla dzieci i młodzieży*. T. 4, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katarzyna Tałuś, 253–267. Katowice: WUŚ.

Galant, Jan. 2014. „O baśni totalitarnej – dopowiedzenia". W: *Baśń we współczesnej kulturze*. T. 1. *Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. Kornelia Ćwiklak, 163–175. Poznań: WN UAM.

Galewicz, Janusz. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 270–273. Warszawa: LSW.

Gawrońska, Maja. 2006. „Psychologowie przestrzegają: stereotypy z baśni krzywdzą kobiety". *Dziennik Polska-Europa-Świat* 34: 37.

Gélinas, Gérard. 2004. *Enquête sur les Contes de Perrault*. Paris: Imago.

Gélinas, Gérard. 2021. *Charles Perrault revisité*. Lévis, Québec: Fondation littéraire Fleur de Lys. Wyd. 2. https://manuscritdepot.com/n.gerard-gelinas-notes-sections-signets.01.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.

Gheeraert, Tony. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*. Paris: Honoré Champion.

2005a. „Introduction. La grand-mère et l'académicien". 13–100.

2005b. „Introduction. La féerie sublime". 361–380.

2005c. „Introduction. Un Parfum d'Iris". 457–500.

2005d. „Introduction. La fée et le roi". 665–686.

Gicquel, Bernard. 1998. „Les *Contes* de Perrault: réception critique et histoire littéraire". W: *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e^ siècle et leur fortune littéraire*, red. Jean Perrot, 111–122. Paris: Press Edition.

Godlewski, Grzegorz. 1979. „W sprawie krasnoludków". *Polityka* 24: 12.

Gondowicz, Jan. 1996. „List z Insuli Timor". *Tygodnik Powszechny* 14: 14.

Gościmska, Karolina. 1879. „Do młodych czytelników". W: Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Czarodziejskie baśnie dla młodego wieku*, V–VI. Warszawa: G. Sennewald.

Graczyk, Ewa, Graban-Pomirska, Monika, red. 2002. *Siostry i ich Kopciuszek*. Gdynia: Wydawnictwo Uraeus.

Grątkowska-Ratyńska, Barbara. 2009. „Ikonograficzny zapis wspomnień w dekoracji gerydonu z Gabinetu Monarchów Europejskich". *Kronika Zamkowa* 57–58: 143–154.

Grätz, Manfred. 1988. *Das Märchen in der deutschen Auflklärung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Grefkowicz, Alina. 2005. *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1901–1917. Literatura polska i przekłady*. Warszawa: Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego.

Grodzieńska, Wanda, Pollak, Seweryn. 1951. „Fantastyka i baśń w literaturze dziecięcej (fragmenty referatu wygłoszonego na Plenum Zarz. Gł. ZLP". *Nowa Kultura* 29: 9.

Gröll, Michał. 1773. „Do Jaśnie Wielmozney Jejmosci Pani Urszuli z Potockich Wielopolski Koniuszyny Wielkiey Koronney". W: Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Dokonczenie Magazynu Panienskiego Czyli Nauki dla Dam dorosłych na świat wychodzących, zabieraiących się do stanu małżenskiego, o powinnosciach ich w tymże stanie, y w wychowaniu dzieci. Tomik Pierwszy*, b.n.s. Warszawa: M. Gröll.

Grzegorzewska, Barbara. 2010. „Od tłumaczki". W: Charles Perrault, *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, 102–103. Kalisz: Martel.

Gugulska, Cecylia. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 229–231. Warszawa: LSW.

Hafstein, Valdimar. 2015. „Fairy Tales, Copyright, and the Public Domain". W: *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, red. Maria Tatar, 11–38. Cambridge: Cambridge University Press.

Hamera, Bogdan. 1969. „Dla tak zwanych milusińskich". *Tygodnik Kulturalny* 7: 11.

Handke, Ryszard. 1974. „Nowoczesność w baśni dla dzieci". *Teksty* 5: 117–121.

Hannon, Patricia. 1998. *Fabulous Identities. Women's Fairy Tales in Seventeenth-century France.* Amsterdam: Rodopi.

Hanusiewicz-Lavalle, Mirosława. 2013. „«Pół dusze mojej i głowy korona». Idea żony-przyjaciela w literaturze staropolskiej". *Ethos* 26(3): 138–153. https://czasopisma.kul.pl/ethos/article/view/5583. Dostęp 9 czerwca 2021.

Harf-Lancner, Laurence. 1984. *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La Naissance des fées*. Paris: Honoré Champion.

Hazard, Paul. 1963. *Książki, dzieci i dorośli*. Tłum. Irena Słońska. Warszawa: Nasza Księgarnia. Wyd. oryg. 1932.

Hazard, Paul. 1974. *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715.* Tłum. Janusz Lalewicz, Andrzej Siemek. Warszawa: PIW. Wyd. oryg. 1935.

Heidmann, Ute, Adam, Jean-Michel. 2010. *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier…* Paris: Éditions Classiques Garnier.

Henriot, Émile. 1928. „De qui sont les *Contes* de Perrault?" *La Revue des deux mondes*, 15 stycznia: 424–441.

Hermansson, Casie E. 2009. *Bluebeard. A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson: University Press of Mississippi.

Heska-Kwaśniewicz, Krystyna. 1976. [List do redakcji]. *Dziennik Zachodni* 135: 4.

Hill, Dorota. 1996. „Koszałek w opałach. Czy bajki Disneya całkowicie zdominują polski rynek?" *Wprost* 48: 97–98.

Hoffmann, Kathryn A. 1997. „Matriarchal Desires and Labyrinths of the Marvelous. Fairy Tales by Old Regime Women". W: *Women Writers in Pre-Revolutionary France. Strategies of Emancipation*, red. Colette H. Winn, Donna Kuizenga, 281–298. New York–London: Garland Publishing.

Hoogenboezem, Daphne M. 2011. „Du salon littéraire à la chambre d'enfant. Réécritures des contes de fées français aux Pays-Bas". *Féeries* 8: 91–116.

Husarski, Wacław. 1987. „Książka obrazkowa dziecka". W: Józef Zbigniew Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, 381–382. Warszawa: WSiP. Wyd. oryg. 1929.

Idea (b.d.). Pobrane 9 czerwca 2021 z: https://www.brambla.com/idea/.

Inglot, Mieczysław. 1989. „Dziecko jako bohater i adresat w komunikacji literackiej okresu romantyzmu". W: *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*, red. Bogusław Żurakowski, 36–63. Warszawa–Poznań: PWN.

Jabłonowski, Jan Stanisław. 1726. „Do Łaskawego Czytelnika". W: François Fénelon, *Historya Telemaka syna Ulissesa króla greckiego Itaku, który Oyca swoiego z pod Troi błądzącego szukał: Drogi, expedycye, awantury jego, dziwne y rożne*, b.n.s. Sandomierz: Drukarnia Jezuitów. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=165061. Dostęp 9 czerwca 2021.

Janiec, Waldemar. 1990. „Twórczość Stéphanie-Félicité de Genlis w Polsce". *Pamiętnik Literacki* 81(4): 17–36.

Januszewska, Hanna. 1948. „Rozważania o baśni ludowej". *Odrodzenie* 30: 6.

Januszewska, Hanna. 1993. „Pan Charles Perrault. 1628–1703". W: Charles Perrault, *Bajki Babci Gąski*, 6–8. Warszawa: Czytelnik. Wyd. oryg. 1961.

jap [krypt.]. 1947. „O literaturze dla młodzieży". *Odrodzenie* 2: 9.

Jasmin, Nadine. 2002. *Naissance du conte féminin. Mots et Merveilles. Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*. Paris: Honoré Champion.

Jasmin, Nadine. 2004. „Naissance du conte féminin. Madame d'Aulnoy". Wstęp do: Marie-Catherine d'Aulnoy, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, 67–118. Paris: Honoré Champion.

Jasmin, Nadine. 2012. „Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Baroness d'Aulnoy. 1650/1651?–1705". Tłum. Sophie Raynard. W: *The Teller's Tale. Lives of the Classic Fairy Tale Writers*, red. Sophie Raynard, 61–68. Albany, New York: Suny Press.

Jaworska, Julia, Jaworska, Maria. 1929. *Co i w jaki sposób opowiadać dzieciom młodszym i starszym*. Lwów–Warszawa: Książnica-Atlas.

Jendrzejewski, Mirosław. 1982. „Dla dzieci: jak dla dorosłych – tylko lepiej". *Poglądy* 34: 18.

Jolles, André. 1965. „Proste formy. Baśń". Tłum. Ryszard Handke. *Przegląd Humanistyczny* 5: 65–81. Wyd. oryg. 1930.

Jubileusz 80-lecia Roberta Stillera. 2009. https://www.polskieradio.pl/9/202/Artykul/171240,-JUBILEUSZ-80lecia-ROBERTA-STILLERA. Dostęp 9 czerwca 2021.

Kaczmarek, Jerzy. 1995. „Rozstrzelanie Królewny Śnieżki". *Przegląd Tygodniowy* 5 (artykuł dostępny w kolekcji Muzeum Książki Dziecięcej).

Kaczyńska, Barbara. 2018. „Groza w literaturze dziecięcej. Ilustracje do baśni «Sinobrody» na rynku polskim". *Bibliotekarz Podlaski* 19(3): 11–30.

Kaczyńska, Barbara. 2019a. „Dwie niewiasty i wąż. Cnota kobieca a szczęście w baśni *L'Enchanteur* Mademoiselle de La Force". W: *Waleczne i inspirujące. Oblicza kobiet*, red. Anna Głowa, Marta Gudowska, 173–186. Lublin: Katedra Historii Sztuki Kościelnej i Muzealnictwa IHS KUL–ARTmagedon.

Kaczyńska, Barbara. 2019b. „W poszukiwaniu utraconych morałów. Tłumaczenie *moralités* w baśniach Charles'a Perraulta na przykładzie wybranych tekstów polskich". *Dzieciństwo. Literatura i Kultura* 1(2): 12–35. doi: 10.32798/dlk.167.

Kaczyńska, Barbara. 2020. „Adaptation féerique d'un conte «gothique». *L'Enchanteur* de Mademoiselle de La Force". *Romanica Cracoviensia* 1: 9–18. doi: 10.4467/20843917RC.20.002.12171.

Kaczyńska, Barbara. 2023. „Annotated Editions as a Misappropriation of Author's Voice and of Children's Reading. Some Polish Editions of the Fairy Tales by Charles Perrault". W: *Navigating Children's Literature through Controversy*, red. Elżbieta Jamróz-Stolarska, Mateusz Świetlicki, Agata Zarzycka, 132–146. Leiden–Boston: Brill.

Kamieńska, Anna. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 226–228. Warszawa: LSW.

Kamiński, Piotr. 2009. *Koronacja Poppei*. Warszawa: Agora.

Kaniowska-Lewańska, Izabela. 1973. *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*. Warszawa: PZWS.

Kann, Maria. 1948. „Baśń na rozdrożu". *Odrodzenie* 42: 7.

Kapełuś, Helena, red. 1968. *Bajka ludowa w dawnej Polsce*. Warszawa: PIW.

Kapełuś, Helena. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 237–244. Warszawa: LSW.

Kapełuś, Helena. 1989. „Bajka ludowa w Polsce". Wstęp do: *Księga bajek polskich*. T. 1, 5–24. Warszawa: LSW.

Karłowicz, Jan. 1873. „Żyd Wieczny Tułacz. Legenda średniowieczna". *Biblioteka Warszawska* 3: 214–232.

Karłowicz, Jan. 1881. *Poradnik dla osób wybierających książki dla dzieci i młodzieży*. Wilno: J. Blumowicz. https://polona.pl/item/poradnik-dla-osob-wybierajacych-ksiazki-dla-dzieci-i-mlodziezy,NzY4MDk3Mjg/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Karpowicz, Stanisław, Szycówna, Aniela. 1904. *Nasza literatura dla młodzieży*. Warszawa: Księgarnia Naukowa.

Katalog ksiąg polskich znajdujących się w księgarni Zawadzkiego i Węckiego. 1823. Warszawa: Zawadzki i Węcki.

Katalog książek polskich, znajdujących się w Księgarni Bartłomieja Jabłońskiego, we Lwowie naprzeciwko Archikatedry, roku 1820. 1820. Przemyśl: J. Gołębiowski.

Katalog Niektorych Książek Polskich Krajowych Ktorych Się Dostatkiem Znayduie Z Wyrażeniem Ostatniey Ceny U Jgnacego Grebla Bibliopoli J. K. Mci. Y Akademij Krakowskiey. 1781. Kraków: [I. Grebel]. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=420767. Dostęp 9 czerwca 2021.

Katalog rozumowany książek dla dzieci i młodzieży. 1895. Warszawa: S. Sikorski. https://polona.pl/item/katalog-rozumowany-ksiazek-dla-dzieci-i-mlodziezy,OTgwNjE2OTQ/8/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Katalog rozumowany książek dla dzieci i młodzieży. Suplement I. 1896. Warszawa: S. Orgelbrand. https://fbc.pionier.net.pl/view/nnbz4R6. Dostęp 9 czerwca 2021.

Kęczkowska, Beata. 2015. „Kopciuszek. Charles Perrault" [recenzja]. *Wysokie Obcasy Extra* 8: 20.

Klimek, Anna Katarzyna. 2017. *Praca nad lekturą szkolną w mediosferze na przykładzie baśni Charles'a Perraulta*. Szczecin: WNUS.

Klingberg, Göte. 2008. *Facets of Children's Literature Research. Collected and Revised Writings*. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet.

Kluś, Anita. 2016. „Baśń w życiu współczesnego dziecka". https://www.profesor.pl/publikacja,31638,Plany-metodyczne,Basn-w-zyciu-wspolczesnego-dziecka. Dostęp 9 czerwca 2021.

Kłusek, Olivia. 2017. *Trywializacja feminizmu. Pop-feminizm, latte-feminizm i girl power w luksusowej prasie kobiecej*. Gdańsk: WUG.

Knapek, Ryszard. 2012. „To tylko bajka. Propp i polityka". W: *Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*, red. Magdalena Zaorska, Adam Grabowski, 160–175. Olsztyn: Katedra UNESCO UWM.

Kolińska, Krystyna. 1979. „Czerwcowe wycieczki do kultury". *Stolica* 2: 4.

Konarski, Stanisław. 1995–1996. „Sennewald Gustaw Karol". W: *Polski słownik biograficzny*. T. 36. Warszawa–Kraków. https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/gustaw-karol-sennewald. Dostęp 9 czerwca 2021.

Konderak, Tatiana. 2012. „Dydaktyzacja tekstu literackiego na przykładzie bajki". *Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce* 24: 115–122.

Konieczna, Ewelina. 2005. *Baśń w literaturze i filmie*. Kraków: Universitas.

Kossakowska-Jarosz, Krystyna. 2006. „Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci". W: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając, 32–54. Warszawa: SBP.

Kostecka, Weronika. 2014. *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: SBP.

Kostecka, Weronika. 2016. „Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue". *Creatio Fantastica* 53: 23–41.

Kostecka, Weronika, Magnone, Lena. 2016. „Dwa oblicza «Cierniowej Różyczki». Baśń o śpiącej królewnie w psychoanalitycznej interpretacji Stefanii Bornstein. *Przegląd Kulturoznawczy* 30: 385–403. doi: 10.4467/20843860PK.16.031.6492.

Kowalczyk, Kamila. 2016. *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*. Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster" – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Kowalczyk, Kamila. 2017a. „Czy wszyscy znają Jasia i Małgosię? Problem kanonu baśniowego na przykładzie baśni ze zbioru *Kinder- und Hausmärchen* Wilhelma i Jakuba Grimmów". *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura* 35: 41–55.

Kowalczyk, Kamila. 2017b. Transformacje wzorcow baśniowych w literaturze dziecięcej obecnej na współczesnym rynku wydawniczym. *Literatura i Kultura Popularna* 23: 135–151. doi: 10.19195/0867-7441.23.10.

Kowalczyk, Kamila. 2018. „Wycinki z polskiej grimmosfery. Baśnie ze zbioru *Kinder- und Hausmärchen* Wilhelma i Jakuba Grimmów w piśmiennictwie polskim (1865–1939)". *Roczniki Biblioteczne* 62: 35–52.

Kowalczyk, Kamila. 2021. *Grimmosfera polska. Baśnie ze zbioru Wilhelma i Jakuba Grimmów w polskiej kulturze literackiej (1865–2015)*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.

Kowalczykówna, Jolanta. 1979. „Książka potrzebna". *Przyjaciel Dziecka* 7–8: 16.

Kowalski, Krzysztof. 1978. „Był sobie król. Ósma edycja Andersena". *Tygodnik Demokratyczny* 2: 17.

Kozioł, Urszula. 1983. „O bajkach". *Odra* 2: 98–99.

Kozubowski, Feliks. 1879a. *O wyborze książek dla dorastającej młodzi*. Cieszyn: K. Malik. https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/320838?id=320838. Dostęp 9 czerwca 2021.

Kozubowski, Feliks. 1879b. *Przewodnik w wyborze książek dla młodzieży szkolnej (rzecz dla nauczycieli ludowych)*. https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/320056?id=320056. Dostęp 9 czerwca 2021.

Krajewski, Tadeusz. 1784. *List Podolanki wychowanej w stanie natury do swojej przyjaciółki*. B.m.: b. wyd. https://rcin.org.pl/dlibra/publication/108653/edition/84968/content. Dostęp 9 czerwca 2021.

Krasnoludki są na świecie. 1998. *Dziennik Polski* 127. Wersja online: https://dziennikpolski24.pl/krasnoludki-sa-na-swiecie/ar/1757578. Dostęp 5 października 2023.

Króliński, Kazimierz. 1927. *Polska literatura dla dzieci i młodzieży. Zarys historyczny z wypisami*. Lwów: L. Wiśniewski.

Króliński, Kazimierz. 1987. „Braki i niedomagania naszej literatury dla dzieci i młodzieży". W: Józef Zbigniew Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, 356–358. Warszawa: WSiP. Wyd. oryg. 1927.

Krupa, Joanna. 2003. „Zabić Czerwonego Kapturka". *Kulisy* 38: 8–9.

Krzyżanowski, Julian. 1947. „K. Kobylińskiego epyllion o «Rybce»". *Pamiętnik Literacki* 37: 181–192.

Krzyżanowski, Julian. 1961. „Talia i Melpomena w Nieświeżu". W: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, red. Karyna Wierzbicka, 5–33. Warszawa: PIW.

Krzyżanowski, Julian. 1962. *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wyd. oryg. 1947.

Krzyżanowski, Julian. 1977. *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa: PWN. Wyd. oryg. 1935.

Krzyżanowski, Julian. 1980a. *W świecie bajki ludowej*. Warszawa: PIW.
Krzyżanowski, Julian. 1980b. „Sto baśni ludowych". W: *Szkice folklorystyczne*. T. 2. *W kręgu pieśni. W krainie bajki*, s. 144–159. Kraków: Wydawnictwo Literackie. Wyd. oryg. w: *Sto baśni ludowych*, oprac. Helena Kapełuś, Julian Krzyżanowski, Warszawa: PIW, 1957.
Kto chce, niech czyta. 1970. *Ekspress* 128 (artykuł dostępny w kolekcji Muzeum Książki Dziecięcej).
Kulesza, Monika. 2009. „Le conte dans le roman, exemple d'«Histoire d'Hypolite», comte de Duglas de Mme d'Aulnoy". *Acta Philologica* 35: 164–170.
Kuliczkowska, Krystyna. 1945. „O współczesnej literaturze dla dzieci". *Odrodzenie* 50: 3–4.
Kuliczkowska, Krystyna. 1946a. „W obronie «Kopciuszka» i «Królewny Śnieżki»". *Życie Szkoły* 11: 274–277.
Kuliczkowska, Krystyna. 1946b. „Przegląd czasopism dla dzieci". *Odrodzenie* 1: 11.
Kuliczkowska, Krystyna. 1946c. „Refleksje pogwiazdkowe o wydawnictwach dla dzieci". *Odrodzenie* 7: 8.
Kuliczkowska, Krystyna. 1946d. „Książki dla dzieci i młodzieży". *Odrodzenie* 21: 10.
Kuliczkowska, Krystyna. 1946e. „Pod znakiem bajki". *Odrodzenie* 51–52: 19.
Kuliczkowska, Krystyna. 1947. „Znaczenie bajki regionalnej. (Walor poznawczy)". *Życie Szkoły* 3: 70–74.
Kuliczkowska, Krystyna. 1948. „Antologia literatury dziecięcej" [omówienie]. *Odrodzenie* 4: 6.
Kuliczkowska, Krystyna. 1962. „Czarodziejskie księgi". *Nowa Kultura* 51–52: 2.
Kuliczkowska, Krystyna. 1970. *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
Kuliczkowska, Krystyna. 1978. „Fantastyka i metafora". W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 49–70. Warszawa: LSW.
Kuliczkowska, Krystyna. 1981. *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*. Warszawa: WSiP.
Kusztal, Magdalena. 1993. „Bajki do lamusa?" *24 godziny. Gazeta Kielecka* 225: 7.
Kusztelska, Milena. (2006). „Gra z baśniowym językiem" [wywiad]. *Gazeta Wyborcza*, dodatek regionalny *Poznań*, 1: 7.
Kwiecińska, Zofia. 1965. „Rehabilitujmy baśń". *Trybuna Ludu* 341: 6.
La Harpe, Jean François de. 1839. *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*. T. 8. Paris: P. Pourrat Frères.
Lasoń-Kochańska, Grażyna. 2010. „Baśniowe wątki inicjacyjne w perspektywie badań genderowych". *Literatura Ludowa* 54(3): 3–15.
Lasoń-Kochańska, Grażyna. 2011. „Dziewczynka, macocha, czarownica: obraz kobiety w baśni". *Literatura Ludowa* 55(4/5): 15–26.
Latapie, Sophie. 2017. „Conter les fées comme un récit biblique. Madame Le Prince de Beaumont et la pédagogie des catéchismes". W: *Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, red. Anne Defrance, Jean-François Perrin, 415–423. Paris: Éditions Desjonquères.
Lathey, Gillian. 2010. *The Role of Translators in Children's Literature*. New York–London: Routledge.
Lathey, Gillian. 2016. *Translating Children's Literature*. London–New York: Routledge.
Le Brun, Jacques. 1983. „Introduction. Chronologie". W: François Fénelon, *Œuvres*, 9–39. Paris: Gallimard.
Lechicka, Anna. 1978. „Czy straszyć dzieci". *Szpilki* 26: 14–15.

Leclerc, Marie-Dominique. 1998. „La fortune des *Contes en vers* dans la Bibliothèque bleue". W: *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, red. Jean Perrot, 55–74. Paris: Press Editions.

Lem, Stanisław. 1989. *Fantastyka i futurologia*. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie. Wyd. oryg. 1970.

Lemirre, Élisabeth. 2000. „Préface". W: *Le Cabinet de fées*, IX–XX. Arles: Éditions Philippe Picquier.

Lescure, Adolphe Maturin de. 1883. „Histoire des fées et de la littérature féerique en France". W: *Le Monde Enchanté. Choix de douze contes*, I–LXXX. Paris: Firmin-Didot.

Leszczyński, Grzegorz. 1988. „Rówieśniczka Charlesa Perraulta". *Nowe Książki* 1: 24–25.

Leszczyński, Grzegorz. 1990. *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: ILP UW.

Leszczyński, Grzegorz. 2006a. *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i XX wieku. Wybrane problemy*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.

Leszczyński, Grzegorz. 2006b. „Kanon książek – pojęcie i sprzeczności". W: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając, 255–265. Warszawa: SBP.

Leszczyński, Grzegorz. 2007. „Królowa baśni". W: Marie-Catherine d'Aulnoy, *Błękitny ptak i inne baśnie*, 5–6. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Lettres sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*, 259–300. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1694.

Lewicki, Józef, red. 1925. *Ustawodawstwo szkolne za czasów Komisji Edukacji Narodowej (1773–1793)*. Kraków: M. Arct.

Lewis, Clive Staples. 2017. *Alegoria miłości*. Tłum. Magda Sobolewska. Kraków: Esprit. Wyd. oryg. 1936.

Libera, Leszek. 1982. „«Rozrywki dla Dzieci» jako czasopismo narodowe". *Kwartalnik Historii Prasy Polskiej* 21(1): 5–16.

Librachowa, Maria. 1946–1947. „Uwagi nad literaturą dla dzieci i młodzieży". *Ruch Pedagogiczny* 30(2): 143–160.

Lilkowska, Ewa. 2004. „Bajki z happy endem". *Przegląd* 50: 38–39.

Loskoutoff, Yvain. 1987. *La Sainte et la fée. Dévotion à l'Enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*. Genève: Droz.

Lubieniecka, Janina. 1960. *Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Lüthi, Max. 1973. „Style gatunkowe". Tłum. Krystyna Krzemieniowa. *Pamiętnik Literacki* 64(1): 283–292. Wyd. oryg. 1953.

Lüthi, Max. 1987. *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Tłum. Jon Erickson. Bloomington: Indiana University Press. Wyd. oryg. 1975.

Lutomierski, Marcin. 2010. „Lektura z opracowaniem jako nowa forma książki. Zarys problemu". W: *Rozmaitości warsztatowe*, red. Marcin Lutomierski, Mirosław Strzyżewski, Justyna Zyśk, 237–254. Toruń: WN UMK.

Łasiewicka, Alina. 1947. „Polska literatura dla dzieci 9–10 letnich". *Ruch Pedagogiczny* 30(4): 252–271.

Łojek, Jerzy. 1973. *Wiek markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.

Łosiowska, Urszula. 2016. „Literacki gabinet zwierzęcych osobliwości Marie-Catherine d'Aulnoy". W: *Czytanie menażerii. Zwierzęta w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej*, red. Anna Mik, Patrycja Pokora, Maciej Skowera, 89–105. Warszawa: SBP.

Ługowska, Jolanta. 1981. *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Ługowska, Jolanta. 1988. *Bajka w literaturze dziecięcej*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.

Łukaszewicz, Michał. 1984. „Bajki" [recenzja]. *Nowe Książki* 11: 130.

M [krypt.]. 1901. „Za siedmiu górami. Baśnie i klechdy oryginalne i naśladowane" [recenzja]. *Przegląd Pedagogiczny* 9: 119.

Magdalena [pseud.]. 1979. „Jaś i Małgosia na wygnaniu". *Razem* 52: 35–36.

Mainil, Jean. 2001. *Madame d'Aulnoy et le rire des fées. Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*. Paris: Kimé.

Mainil, Jean. 2016. „Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité". *Féeries* 13: 11–25. doi: 10.4000/feeries.993.

Maistre Welch, Marcelle. 1991. „L'Éros féminin dans les contes de fées de Mlle de La Force". W: *Actes de Las Vegas. Théorie dramatique. Théophile de Viau. Les Contes de fées*, red. Marie-France Hilgar, 217–224. Paris–Seattle–Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature.

Malarte-Feldman, Claire-Lise. 1991. „Du conte de fées littéraire au conte pour enfant, ou Des *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* aux *Contes de Perrault*". *Merveilles et contes* 5(2): 235–245.

Manson, Michel. 1998. „Madame d'Aulnoy, les contes et le jouet". W: *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, red. Jean Perrot, 143–156. Paris: Press Edition.

Marin, Louis. 1978. *Le récit est un piège*. Paris: Éditions de Minuit.

Martuszewska, Anna. 1979. „Wniebowzięcie heroiny". *Teksty* 3: 59–75.

Martuszewska, Anna. 1998. „«Przemiany Pięknej i Bestii»". *Literatura Ludowa* 6: 17–27.

Marty-Laveaux, Charles. 1900. „Quelle est la véritable part de Charles Perrault dans les Contes qui portent son nom?" *Revue d'histoire littéraire de la France*, kwiecień: 221–238.

Maruszewski, Janusz. 1974. „Rzecz chyba nazbyt uproszczona". *Miesięcznik Literacki* 6: 137–139.

Maślanka, Julian. 1984. *Polska folklorystyka romantyczna*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Materska, Dominika, Popiołek, Ewa. 1995. „Książę na ziarnku grochu". *Wiadomości Kulturalne* 47: 24.

Mayer, Charles-Joseph de. 1785. „Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault, avec l'analyse de ses contes". W: *Le Cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux. Tome premier*, 1–16. Genève/Paris: Barde, Manget et Compagnie. https://archive.org/details/cabinetdesfesou05unkngoog/page/n9/mode/2up. Dostęp 9 czerwca 2021.

MBEK [krypt.]. 2006. „Śmiech zamiast okropności". *Gazeta Poznańska* 7: 10.

Metcalf, Eva-Maria. 2003. „Exploring Cultural Differences Through Translating Children's Literature". *Meta: journal des traducteurs–Meta: Translators' Journal* 48(1–2): 322–327. doi: https://doi.org/10.7202/006978ar.

Michułka, Dorota, Waksmund, Ryszard. 2014. „Od melodramy ludowej do widowiska dla dzieci. «Kopciuszek» w polskim dramacie i teatrze". W: *Polska i obca literatura dla dzieci i młodzieży na warsztacie współczesnych badaczy*, red. Danuta Mucha. Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie Filii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego.

Miglio, Paula. 2018. *Le Magasin des enfants de Madame Leprince de Beaumont (1756). Lectures, réception et mise en valeur patrimoniale d'un livre pour la jeunesse*. https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/68370-le-magasin-des-enfants-de-madame-leprince-de-beaumont-1756-lectures-reception-et-mise-en-valeur-patrimoniale-d-un-livre-pour-la-jeunesse.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.

Miller, Katarzyna, Cichocka, Tatiana. 2008. *Bajki rozebrane*. Łódź: Wydawnictwo JK.

Morgan, Jean. 1985. *Perrault's Morals for Moderns*. New York: Peter Lang.

Mrozowska, Kamilla, red. 1973. *Pisma i projekty pedagogiczne doby Komisji Edukacji Narodowej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN.

Nadskakuła, Olga. 2006. „W krainie natchnionej wyobraźni". *Tygiel Kultury* 7/9: 21–27.

Nakwaska z Krajewskich, Anna. 1852. „Wyjątki z pamiętników współczesnych". *Gazeta Warszawska* 199: 3–4.

[Nekrolog Stanisława Rzewuskiego]. 1913. *Czas* 226: 3.

Nicoll, Allardyce. 1967. *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*. Tłum. Antoni Dębnicki. Warszawa: PIW. Wyd. oryg. 1963.

Niderst, Alain. 1991. „Quelques topoi des contes de fées de la fin du XVII^{e} siècle". W: *Actes de Las Vegas: Théorie dramatique. Théophile de Viau. Les Contes de fées*, red. Marie-France Hilgar, 147–158. Paris–Seattle–Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature.

Niesiołowski, Krzysztof. 2003. „Baśń w teatrze lalek". W: *Barwy świata baśni*, red. Urszula Chęcińska, 431–434. Szczecin: WNUS.

Niesporek-Szamburska, Bernadetta. 2013. „Dobre maniery, czyli o dydaktyzmie we współczesnej literaturze dziecięcej". W: *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, red. Bernadetta Niesporek-Szamburska, Małgorzata Wójcik-Dudek, 55–69. Katowice: WUŚ.

Nikliborc, Anna. 1959. „Polski «Mędrek» ostatnim przeciwnikiem Karola Perrault". *Kwartalnik Neofilologiczny* 6: 139–143.

Nikliborc, Anna. 1962. *L'Enseignement du français dans les écoles polonaises au XVIII^{e} siècle*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Nikliborc, Anna. 1975. *La Littérature française pour la jeunesse au siècle des Lumières*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Nikliborc, Anna. 1981. *Od baśni do prawdy. Szkice z dziejów literatury zachodniej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

nir [krypt.]. 1960. „Urocza kraina baśni". *Dzienik Polski* 242: 4.

Nowe książki dla dzieci. Przegląd pedagogiczny. 1880. *Ateneum* 4(20): 333–350.

Nowicki, Władysław. 1886. *Co dać dziecku na gwiazdkę? Przegląd literatury dla dzieci i młodzieży z ostatniego siedmiolecia*. Warszawa: T. Paprocki i S-ka. http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/applet?mimetype=image%2Fx.djvu&sec=false&handler=djvu_html5&content_url=%2FContent%2F3658%2FKS_321803_II_z_directory.djvu&p=7. Dostęp 9 czerwca 2021.

Nowosielski, A. [właśc. Antoni Marcinkowski]. 1854. „Podania i baśni ludu w Mazowszu" [recenzja]. *Gazeta Warszawska* 69. Pobrane 9 czerwca 2021 z: https://crispa.uw.edu.pl/object/files/353218/display/Default.

Nowosielski, A. [właśc. Antoni Marcinkowski]. 1857. *Lud ukraiński*. T. 1. Wilno: T. Glücksberg.

O'Sullivan, Emer. 2003. „Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature". *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 48(1–2): 197–207. doi: http://id.erudit.org/iderudit/006967ar.

O'Sullivan, Emer. 2005. *Comparative Children's Literature*. Abingdon–New York: Routledge.
Oittinen, Riita. 2000. *Translation for Children*. New York: Garland.
Oittinen, Riita. 2006. „No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children". W: *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, red. Jan Van Coillie, Walter P. Verschueren 35–46. Manchester–Kinderhook: St. Jerome Publishing.
Olkusz, Wiesław 1987. „Polska recepcja «Tysiąca i jednej nocy» w dobie pozytywizmu". *Pamiętnik Literacki* 78(4): 199–230.
Orliński, Wojciech. 1998. „Pan Perrault". *Gazeta Wyborcza* 10: 2.
Osterloff, Waldemar. 1896. „Rzut oka na ostatnie wydawnictwa gwiazdkowe". *Przegląd Pedagogiczny* 1: 1–2.
Osterloff, Wiesław. 1945. „Jaś i Małgosia (Próba analizy)". *Życie Szkoły* 10: 152–154.
Osterloff, Wiesław. 1946. „Kryminalistyka i bajki Grimma". *Odrodzenie* 19: 6–7.
Paprocka, Natalia. 2018a. *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*. Kraków: Universitas.
Paprocka, Natalia. 2018b. *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014*. Kraków: Universitas.
Papuzińska, Joanna. 2006. „Wpływ świata mediów na kształt książki dziecięcej i style jej odbioru". W: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając, 13–31. Warszawa: SBP.
Pascua-Febles, Isabel. 2003. „Translation and Intercultural Education". *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 48(1–2): 276–284. doi: https://doi.org/10.7202/006974ar.
Patard, Geneviève. 2006. „Perspectives biographiques". Wstęp do: Henriette-Julie de Murat, *Contes*, 9–20. Paris: Honoré Champion.
Péju, Pierre. 2008. *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*. Tłum. Magdalena Pluta. Warszawa: Wydawnictwo Sic! Wyd. oryg. 1981.
Perrault, Pierre. 1678. „Avertissement ou Reflexions sur le Poëme Italien du Seau enlevé, et sur sa traduction en prose françoise". Wstęp do: Alessandro Tassoni, *La secchia rapita. Le seau enlevé*, b.n.s. Paris: G. de Luyne et J.B. Coignard. Wyd. oryg. 1622. https://books.google.pl/books?id=nStHSNUKWWwC. Dostęp 9 czerwca 2021.
Perrin, Jean-François. 2005. „L'invention d'un genre littéraire au XVIII^{e} siècle. Le conte oriental". *Féeries* 2: 9–27. doi: 10.4000/feeries.101.
Perrin, Jean-François. 2008. „Préface". Wstęp do: Anthony Hamilton, Jean-Jacques Rosseau, Henri Pajon, Jacques Cazotte, Charles Gustave Tessin, Charles Duclos, Denis Diderot, *Contes*, 7–28. Paris: Honoré Champion.
Pieciul-Karmińska, Eliza. 2010. „Polskie dzieje baśni braci Grimm". *Przekładaniec* 22–23: 80–96.
Pinkosz, Katarzyna. 2006. „I ty możesz być Andersenem". *Mamo, to ja* 7: 68–69.
Piwowar, Jolanta. 2011. „Bajki w przestrzeni komunikowania społecznego". W: *Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*, red. Magdalena Zaorska, Joanna Nawacka, 282–297. Olsztyn: Katedra UNESCO UWM.
Plenkiewicz, Roman Ignacy. 1880. „Czarodziejskie Baśnie dla młodego wieku" [recenzja]. *Ateneum* 4(12): 540–544.
Podgórska, Barbara, Podgórski, Adam. 2004. *Raport Rokity. Encyklopedia baśniowych stworów*. Wrocław: Astrum.

Podoski, Franciszek Aleksander. 1785. „Przedmowa". W: François Fénelon, *Rozmowy wielkich krolow y sławnych mężow w Polach Elizeyskich z powiesciami zabawnemi dla wydoskonalenia młodego krolewicza napisane. Tom pierwszy*, b.p. Warszawa: P. Dufour. https://polona.pl/item/rozmowy-wielkich-krolow-y-slawnych-mezow-w-polach-elizeyskich-z-powiesciami-zabawnemi-dla,MTE2MTMzNjU/4/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Podróż w krainę baśni. 1961. *Express Poznański* 282: b.n.s. (dodatek „Mały Expressik").

Polskie książki dla dzieci i młodzieży. Katalog historyczny rozumowany. 1931. Kraków: Księża Jezuici. https://polona.pl/item/polskie-ksiazki-dla-dzieci-i-mlodziezy-katalog-historyczny-rozumowany-praca-zbiorowa,MTE3MTM4NjA3. Dostęp 9 czerwca 2021.

Pomirska, Monika. 2006. „Współczesne baśnie, legendy i podania pomorskie". W: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając, 140–151. Warszawa: SBP.

Potocki, Stanisław Kostka. 1815. *O wymowie i stylu*. T. 4, cz. 2. Warszawa: Zawadzki i Węcki. http://bc.radom.pl/dlibra/publication/25787/edition/24939/content. Dostęp 9 czerwca 2021.

Prejs, Marek. 2009. *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*. Warszawa: WUW.

Prokopowicz, Maksymilian. 1786. „Do czytelnika". W: Marie-Elizabeth de La Fite, *Rozmówki, komedyjki, powiastki obyczajowe dla małych dzieci*, 5. Kraków: I. Grebel. https://polona.pl/item/rozmowki-komedyiki-powiastki-obyczaiowe-dla-malych-dzieci-t-1,NzQyOTA5NTQ/10/#item. Dostęp 9 czerwca 2021.

Prokopowicz, Maksymilian. 1790. *Sposób nowy najłatwiejszy pisania i czytania razem dla panienek*. Kraków: A. Dziedzicka i Sukcesorzy.

Propp, Władimir. 1968. „Morfologia bajki" [fragment]. Tłum. Stanisław Balbus. *Pamiętnik Literacki* 4: 203–242. Wyd. oryg. 1928.

Propp, Władimir. 2011. *Morfologia bajki magicznej*. Tłum. P. Rojek. Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos". Wyd. oryg. 1928.

Przecławski, Łukasz, Żarkowska, Ewa. 1979. „Bajki tak lubią ogromnie…" *Dziennik Zachodni* 113: 5.

Przyboś, Julian. 1968. „Gilgamesz" [recenzja]. *Nowe Książki* 10: 662.

Pym, Anthony. 1998. *Method in Translation History*. London–New York: Routledge.

Radlińska, Helena. 1947. „Społeczne ujęcie roli książki dla dzieci". *Ruch Pedagogiczny* 30(4): 295–299.

Rak, M. 2013. „Nota biografica". Wstęp do: Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, vii-xi. Milano: Garzanti.

Ratajczak, Józef. 1988. „Wróćmy do baśni". *Sztuka dla dziecka* 5–6: 64–65.

Ratajczyk, Małgorzata. 2014. „Między bajką a baśnią". W: *Baśń we współczesnej kulturze*. T. 1. *Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. Kornelia Ćwiklak, 117–131. Poznań: WN UAM.

Ratyńska, Hanna. 1979. „Baśń i dziecko" [recenzja]. *Wychowanie w Przedszkolu* 10: 522–523.

Raymond, M. 1832. „La Morale des contes de fées". *Journal des enfants* 3: 75–80.

Raynard, Sophie. 2002. *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*. Tübingen: Narr Verlag.

Raynard, Sophie. 2017. „«Beau langage vaut mieux que riche apanage» ou la prose éloquente des conteuses précieuses. L'exemple de Mlle Lhéritier". W: *Conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, red. Anne Defrance, Jean-François Perrin, 58–67. Paris: Éditions Desjonquères.

Renonciat, Anne. 1992. „Et l'image, en fin de conte? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie". *Romantisme* 78: 103–126.

Reychman, Jan. 1964. *Orient w kulturze polskiego oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Rittel, Teodozja. 2004. „«Miłość nieprzykładna» Elżbiety Drużbackiej. Rozwinięcie intertekstowe motywu orła i słońca (konteksty interpretacyjne)". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* 4: 5–19.

Robert, Raymonde. 1981. *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e^ à la fin du XVIII^e^ siècle*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

Robert, Raymonde. 2004. „Un siècle des contes merveilleux". Wstęp do: Marie-Catherine d'Aulnoy, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, 36–48. Paris: Honoré Champion.

Robert, Raymonde. 2005. W: Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Catherine Durand, Louise d'Auneil, *Contes*. Paris: Honoré Champion.

2005a. „Biographie de Mademoiselle Lhéritier". 17–19.

2005b. „Biographie de Mademoiselle Bernard". 273–274.

2005c. „Biographie de Madame Durand". 437–438.

2005d. „Biographie de Madame d'Auneuil". 499.

Robert, Raymonde. 2007. W: Louise Levesque, Madeleine-Angélique de Gomez, Marguerite de Lussan, Élisabeth de Dreuillet, Madame le Marchand, Catherine de Lintot, Reine de Lassay, Madame Fagnan, Marianne-Agnès Falques, *Contes. Les Veillées de Thessalie*. Paris: Honoré Champion.

2007a. „Biographie de Madame Levesque". 17.

2007b. „Biographie de Madame de Gomez". 87–88.

2007c. „Biographie de la Présidente de Dreuillet". 465.

2007d. „Biographie de Madame le Marchand". 465–466.

2007e. „Biographie de Madame de Lintot". 559.

Roche-Mazon, Jeanne. 1968. *Autour des contes de fées. Recueil d'études*. Paris: Didier.

Rogoż, Michał. 2013. „Przekłady zagranicznej literatury dla dzieci i młodzieży w okowach polskiej cenzury. Ocena książek skierowanych do wydania w latach 1948–1956". W: *Nie należy dopuszczać do publikacji. Cenzura w PRL*, red. Grażyna Gzella, Jacek Gzella, 99–122. Toruń: WN UMK.

Rottermund, Andrzej. 1981. „Stolik z Gabinetu Monarchów Europejskich". W: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicata*, red. Juliusz Antoni Chrościcki, 567–574. Warszawa: PWN.

Rouger, Gilbert. 1991. „Introduction". W: Charles Perrault, *Contes*, I–LIII. Paris: Bordas.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiajacej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej. Dz.U. 2017, poz. 356.

Ruch wydawniczy w liczbach. Książki. 2018. Biblioteka Narodowa. https://www.bn.org.pl/download/document/1564138112.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.

Rudnicka, Jadwiga. 1998. „«Tysiąc nocy i jedna» w kulturze literackiej polskiego Oświecenia". *Pamiętnik Literacki* 89(3): 155–182.

Rumpel, Artur. 2009. „Politycznie poprawny Czerwony Kapturek". *Najwyższy Czas* 23: 36–37.

Rzewuski, Stanisław. 1875. „Kochany Ojcze". W: François Fénelon, *Bajki*, 1. Warszawa: E. Skiwski.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. 1861. „Les Contes de Perrault" [recenzja]. *Constitutionnel*, 23 grudnia. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k672686b. Dostęp 9 czerwca 2021.
Saintyves, Pierre. 1990. *Les Contes de Perrault et les récits parallèles. Leurs origines (Coutumes primitives et liturgies populaires)*. Genève–Paris: Slatkine Reprints. Wyd. oryg. 1923.
Saloni, Aleksander. 1903. „Lud łańcucki". *Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne* 6: 187–421.
Sarzyński, Piotr. 2003. „Krwawy Kapturek". *Polityka* 49: 66–69.
Saupé, Yvette. 1997. *Les* Contes *de Perrault et la mythologie. Rapprochements et influences*. Paris–Seattle–Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature.
Scanno, Teresa di. 1975. *Les contes de fées à l'époque classique*. Napoli: Liguori.
Schenda, Rudolf. 2007. „Semiliterate and Semi-Oral Process". Tłum. Ruth B. Bottigheimer. *Marvels and Tales* 21(1): 127–140.
Schröder, Volker. 2018. „Les Contes des fées". *Anecdota*. https://anecdota.princeton.edu/archives/720. Dostęp 9 czerwca 2021.
Schröder, Volker. 2021. „Baroness or Countess d'Aulnoy?" *Anecdota*. https://anecdota.princeton.edu/archives/1566. Dostęp 29 czerwca 2023.
Seifert, Lewis C. 1991. „Tales of Difference: Infantilization and the Recuperation of Class and Gender in 17th-Century *Contes de fées*". W: *Actes de Las Vegas, Théorie dramatique. Théophile de Viau. Les Contes de fées*, red. Marie-France Hilgar, 179–194. Paris–Seattle–Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature.
Seifert, Lewis C. 2012a. „Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon. 1664–1734". W: *The Teller's Tale. Lives of the Classic Fairy Tale Writers*, red. Sophie Raynard, 75–80. Albany, New York: Suny Press.
Seifert, Lewis C. 2012b. „Charlotte-Rose de Caumont de La Force. 1650?–1724". W: *The Teller's Tale. Lives of the Classic Fairy Tale Writers*, red. Sophie Raynard, 89–94. Albany, New York: Suny Press.
Sempołowska, Stefania. 1981. „Zasady moralne a literatura dla dzieci. (Parę uwag i spostrzeżeń)". W: Krystyna Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, 283–287. Warszawa: WSiP. Wyd. oryg. 1901.
Sermain, Jean-Paul. 2002. „Les anti-contes de fées de Fénelon". W: *Le Conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*, red. Régine Jomand-Baudry, Jean-François Perrin, 243–250. Paris: Kimé.
Sermain, Jean-Paul. 2005. *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris: Éditions Desjonquères.
Sermain, Jean-Paul. 2016. „Poétique du récit. Vie morale et sens moral dans les *Contes de Perrault*". *Féeries* 13: 47–64. doi: 10.4000/feeries.996.
Shavit, Zohar. 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens–London: University of Georgia Press.
Siedlecka, Joanna. 2015. *Biografie odtajnione. Z archiwów literackich bezpieki*. Poznań: Zysk.
Siemieński, Lucjan. 1852. „O sposobach nauczania i książkach dla dzieci (3)". *Czas* 227: 1–2.
Simonides, Dorota. 1978. „Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka". W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 110–133. Warszawa: LSW.
Sinko, Zofia. 1968. *Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
Sinko, Zofia. 1982. *Powiastka w Oświeceniu stanisławowskim*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo PAN.
SK [krypt.]. 1971. „Krwiożercza bajka". *Kurier Polski* 268: 6.

Skowera, Maciej. 2016. „Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych". *Creatio Fantastica* 53: 41–56.

Skowera, Maciej. 2017. „Co się stało z macochą? Postmodernistyczna opowieść «ukryta» na ilustracjach Roberta Innocentiego do *Kopciuszka* Charles'a Perraulta". W: Weronika Kostecka, Maciej Skowera, *W kręgu baśni i fantastyki. Studia o literaturze dziecięcej*, 141–152. Warszawa: SBP.

Skrobiszewska, Halina. 1971. *Książki naszych dzieci czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Skrobiszewska, Halina. 1982. *Literatura i wychowanie*. Warszawa: LSW.

Skrobiszewska, Halina. 1987. *O Hannie Januszewskiej*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Slany, Katarzyna. 2011. „Płeć kulturowa w tradycyjnych zbiorach baśniowych najpopularniejszych na gruncie polskim". W: *Kalejdoskop Genderowy. W drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*, red. Beata Kowalska, Katarzyna Slany, Magdalena Ślusarczyk, 273–297. Kraków: WUJ.

Sławińska, Małgorzata. 2011. „Bajka magiczna jako inspiracja do działań twórczych w przedszkolu i szkole". W: *Bajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*, red. Magdalena Zaorska, Joanna Nawacka, 87–96. Olsztyn: Katedra UNESCO UWM.

Słońska, Irena. 1959. *Dzieci i książki.* Warszawa: PZWS. Wyd. 2 rozszerzone.

Słowikowska, Teresa. 1979. „Pozwólmy dzieciom słuchać baśni". *Opole* 7: 25, 32.

Smith, Paul J. 2010. „Fables ésopiques et contes de fées. L'imitation différentielle dans les frontispices". *Relief* 4(2): 27–51.

Smuszkiewicz, Antoni. 2015. *Literatura dla dzieci. Podręcznik dla studentów kierunków pedagogicznych*. Poznań: WN UAM.

Sobieszek, Bogdan. 1993. „Bajki z kwawej jatki". *Dziennik Łódzki* 190: 6.

Socha, Irena. 2002. „Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90". W: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Grzegorz Leszczyński, Joanna Papuzińska, 205–215. Warszawa: CEBID.

Sochańska, Bogusława. 2006. „Andersen w Polsce". Posłowie do: Hans Christian Andersen, *Baśnie i opowieści. Tom III, 1862–1873*, 453–491. Poznań: Media Rodzina.

Sochańska, Bogusława. 2010. „Czy potrzebny był nowy przekład baśni Andersena?" *Przekładaniec* 22–23: 97–129.

Sochańska, Bogusława. 2017. „Historia polskiej recepcji przekładowej baśni i opowieści Hansa Christiana Andersena". W: *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. Hanna Ratuszna, Marzenna Wiśniewska, Violetta Wróblewska, 11–38. Toruń: WN UMK.

Soriano, Marc. 1968. *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires.* Paris: Gallimard.

Soriano, Marc. 1970. „Les Contes de Perrault". *Annales. Économies Sociétés Civilisations* 3: 633–653.

Speiser, Anzelm. 1803. *Bibliotheca Ossoliniana, sive Catalogus librorum, quos olim possedit vir illustrissimus Josephus Comes Ossolinski, ordinum Regni Poloniae eques, palatinus Podlachiae: quorum auctio fiet Cracoviae A.D. 24. Junii 1803*. Cracoviae: J.G. Trassleri. https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=8306. Dostęp 9 czerwca 2021.

Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach 1923–1928. 1929. Warszawa: Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. https://polona.pl/item/spis-ksiazek-poleconych-do-bibljotek-szkolnych-przez-komisje-oceny-ksiazek-do-czytania,MTAwMDI0NTQ1/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Staniów, Bogumiła. 2000. *Książka amerykańska dla dzieci i młodzieży w latach 1944–1989. Produkcja i recepcja*. Wrocław: WUWr.
Starowieyska-Morstinowa, Zofia. 1939. *Twoje i moje dzieciństwo*. Lwów: Książnica-Atlas.
Starowieyska-Morstinowa, Zofia. 1960. „Ludzie są dobrzy". *Tygodnik Powszechny* 14(12): 4.
Stattlerówna, Helena. 1905. „Wybór bajek Grimma" [recenzja]. *Przegląd Pedagogiczny* 18: 244.
Stiller, Robert. 1987a. „Tajemnice pani d'Aulnoy". W: Marie-Catherine d'Aulnoy, *Baśnie czarodziejskie*, s. 187–191. Warszawa: Alfa.
Stiller, Robert. 1987b. „Za kulisami przekładu" [wywiad]. *Sztuka dla dziecka* 4: 4–6.
Stiller, Robert. 2018. „Posłowie tłumacza". W: Johann Huizinga, *Jesień średniowiecza*, 377–390. Kraków: Wydawnictwo vis-à-vis–Etiuda.
Storer, Mary Elizabeth. 1928. *La mode des contes de fées (1685–1700). Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
Strzelecka, Janina. 1931. *Cele i zadania wychowawcze teatru dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Wydział Prasowy Z.P.O.K.
Sudoł, Janusz. 1993. „Bajkologia stosowana". *Głos Szczeciński* 81: 4.
Suite du catalogue des livres et des estampes qui se trouvent chez Michel Gröll, commissaire de la Cour du Roi, libraire et marchand d'estampes de Dresde. 1761. Varsovie: M. Gröll. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=765997. Dostęp 9 czerwca 2021.
Swahn, Jan-Öjvind. 1989. „«Beauty and the Beast» in Oral Tradition". *Merveilles et contes* 3(1): 15–27.
Szargot, Barbara. 2006. „Problem wartościowania książki dziecięcej w ujęciach współczesnej krytyki literackiej". W: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając, 245–254. Warszawa: SBP.
Szczepańska, Maria. 1945. „Niemieckie bajeczki". *Przekrój* 9 (artykuł dostępny w kolekcji Muzeum Książki Dziecięcej).
Szczurek, Marian. 1982. „Od kołyski do wieczności". *Trybuna Opolska* 105: 4.
Szmyt, Ewa. 1987. „Baśnie dla dorosłych". *Głos Wielkopolski* 269: 4.
Szuman, Stefan. 1956. „O mitologicznych, fantastycznych oraz realnych wartościach bajek dla dzieci". *Nowa Szkoła* 2: 14–17.
Szuman, Stefan. 1992. „Wpływ bajki na psychikę dziecka". W: *Dziecko jako odbiorca literatury*, red. Maria Kielar-Turska, Maria Przetacznik-Gierowska, 43–75. Warszawa–Poznań: WN PWN. Wyd. oryg. 1928.
Szymańska, Katarzyna. 2016. „Miłość do trzech pomarańczy Roberta Stillera. O niedokończonym projekcie translatorskim i fragmencie *Sprężynowej pomarańczy* (wersji N)". *Przekładaniec* 33: 235–252.
Szymkiewicz-Kowalska, Bogna. 1997. „Jaka bajka jest dziś prawdziwa?" *Więź* 6: 74–78.
Śliwiak, Tadeusz. 1974. „Baśń – literaturą mędrców". *Życie Literackie* 1: 4.
Śniadecki, Jędrzej. 1973. „O fizycznym wychowaniu dzieci (Fragment)". W: Izabela Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, 309–311. Warszawa: PZWS. Wyd. oryg. 1840.
Światowa kariera baśni Perraulta. 1974. *Ilustrowany Kurier Polski* 299 (artykuł dostępny w kolekcji Muzeum Książki Dziecięcej).
Świtkowski, Piotr. 1785. „Rozrywki, galerie obrazów, biblioteki itd. wiedeńskie". *Pamiętnik Historyczno-Polityczny* 4(11): 953–967.
Taraszkiewicz, Małgorzata. 1988. „O jednej wesoluchnej baśni czyli o lekturach dla najmłodszych". *Sztuka dla dziecka* 5–6: 19–22.

Tatar, Maria. 2004. *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton–Oxford: Princeton University Press.
Teodorowicz-Hellman, Ewa. 2004. *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: IBL PAN.
Thirard, Marie-Agnès. 1998a. *Les contes de fées de Madame d'Aulnoy. Une écriture de subversion*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
Thirard, Marie-Agnès. 1998b. „L'influence de la Pastorale dans les Contes de Madame d'Aulnoy". W: *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, red. Jean Perrot, 165–181. Paris: Press Edition.
Timmermans, Linda. 1993. *L'Accés des femmes à la culture, 1598–1715. Un débat des idées de Saint François de Sales à la Marquise de Lambert*. Paris: Honoré Champion.
Tobera, Marek. 2014. „Księgarstwo spółdzielcze i prywatne w okresie trójsektorowości polskiego rynku książki (1945–1950)". *Przegląd Biblioteczny* 82(3): 329–364.
Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
Toeplitz, Kazimierz Teodor. 1964. „Potrzeba nowej bajki". *Świat* 21: 13.
Tolkien, J.R.R. 1998. „O baśniach". Tłum. Joanna Kokot. W: tegoż, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, 6–53. Poznań: Zysk. Wyd. oryg. 1947.
Tomska, Irena. 1945. „Hitler i Grimm". *Kurier Popularny* 38: 3.
Topałow, Michał. 1975. „Bajka o Czerwonym Kapturku". Tłum. JF. *Express Ilustrowany* 62 (artykuł dostępny w kolekcji Muzeum Książki Dziecięcej).
Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
Trinquet, Charlotte. 2010. „Mademoiselle de La Force, une princesse de la République des Lettres". *Œuvres et Critiques* 35(1): 147–157.
Trinquet, Charlotte. 2012. *Le conte de fées français (1690–1700). Traditions italiennes et origines aristocratiques*. Tübingen: Narr Verlag.
Trzynadlowski, Janusz. 1955. „Racjonalizm baśni". W: tegoż, *Studia literackie*, 7–37. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
Tucker Mitchell, Jane. 1978. *A Thematic Analysis of Mme. d'Aulnoy's* Contes de fées. Mississippi: Romance Monographs.
Turowska-Barowa, Irena. 1933. „Powieści wschodnie Ignacego Krasickiego". *Pamiętnik Literacki* 30(1(4)): 249–261.
Twarogowski, Tadeusz. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 233–234. Warszawa: LSW.
Tychmanowicz, Anna. 2018. „Dawno, dawno temu… O roli baśni w wychowaniu i edukacji". *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska* 31(3): 101–111. doi: 10.17951/j.2018.31.3101-111.
Tyszkowa, Maria. 1978. „Baśń i jej recepcja przez dzieci". W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 134–152. Warszawa: LSW.
tż [krypt]. 1988. „Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy" [recenzja]. *Sztuka dla dziecka* 1: 48.
ULA [krypt.]. 2015. „Charles Perrault. Kopciuszek" [recenzja]. *Nowiny Gazeta Codzienna. Rzeszów* 155 (artykuł dostępny w kolekcji Muzeum Książki Dziecięcej).
Uljasz, Adrian. 2016. „Świat orientu w baśniach Bolesława Leśmiana. Wizja pisarza, odbiór czytelniczy i recepcja teatralna". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia* 14: 378–390. doi: 10.24917/20811861.14.25.
Upadłość Graf-Punktu. 2003. https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/upadlosc-graf-punktu/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Uther, Hans-Jörgen. (2004). *The types of international folktales. A classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
Użytkowa rola fantastyki baśniowej. 1976. *Kulisy Express Wieczorny* 30: 5.
Vallantin, Catherine. 1989. „Lecture et tradition orale. Le conte en France en milieu rural aux XVII[e]–XVIII[e] siècles". *Merveilles et contes* 3: 212–225.
Velay-Vallantin, Catherine. 1992. *L'histoire des contes.* Paris: Fayard.
Velay-Vallantin, Catherine. 1998. „Les *Contes* de Perrault entre ethnologie et histoire. Relire Arnold van Genepp et Marc Soriano". W: *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII[e] siècle et leur fortune littéraire*, red. Jean Perrot, 17–38. Paris: Press Edition.
Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London–New York: Routledge. Wyd. 2.
Verdier, Gabrielle. 1991. „From Dragons to Dragonflies: A Taxonomy of Creatures in the Literary Fairy Tale". *Cahiers du Dix-septième* 5(3): 163–169.
Verdier, Gabrielle. 1993. „Figures de la conteuse dans les contes de fées féminins". *XVII[e] siècle* 45: 481–499.
Verdier, Gabrielle. 1997. „Memoirs, Publishing, Scandal: The Case of Mme D*** [D'Aulnoy]". W: *Women Writers in Pre-Revolutionary France. Strategies of Emancipation*, red. Colette H. Winn, Donna Kuizenga, 397–414. New York–London: Garland Publishing.
Verdier, Yvonne. 1978 „«Grand-mères, si vous saviez…» Le *Petit Chaperon rouge* dans la tradition orale". *Les Cahiers de la Littérature orale* 4: 17–55. http://expositions.bnf.fr/contes/cles/verdier.htm. Dostęp 9 czerwca 2021.
Veysman, Nicolas. 2007. „Le féerique moral dans les contes moraux de Marmontel". *Féeries* 4: 213–234.
Viala, Alain. 1994. „D'une politique des formes. La galanterie". *Dix-septième siècle* 182: 143–151.
Viala, Alain. 1997. „Les Signes Galants. A Historical Reevaluation of Galanterie". Tłum. Daryl Lee. *Yale French Studies* 92: 11–29.
Viala, Alain. 2002. „De Scudéry à Courtilz de Sandras. Les nouvelles historiques et galantes". *Dix-septième siècle* 215: 287–295.
Villiers, Pierre de. 2007. „Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût" [fragmenty]. W: *Les Fées entrent en scène. Le conte en débat*, red. Julie Boch, Nadine Jasmin, Nadine Rizzoni, 379–401. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1699.
Wach, Małgorzata. 2004. „Krwawy Tomcio Paluch". *Kurier Lubelski* 76: 1.
Waksmund, Ryszard. 1977. „Bajkosfera, czyli o użyciu semiotycznym fabuł baśniowych. Rekonesans badawczy". *Litteraria* 9: 99–119.
Waksmund, Ryszard. 1986. *Literatura pokoju dziecinnego*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
Waksmund, Ryszard. 1987a. *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: MAW.
Waksmund, Ryszard. 1987b. „Kłopotliwa bajka". *Sztuka dla dziecka* 2: 64.
Waksmund, Ryszard. 1989. „Pod okiem guwernera. O komunikacji literackiej utworów dla dzieci i młodzieży w wieku osiemnastym". W: *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*, red. Bogusław Żurakowski, 20–35. Warszawa–Poznań: PWN.
Waksmund, Ryszard. 1998a. „Wstęp". W: *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*, 5–28. Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński.
Waksmund, Ryszard. 1998b. „Sąd nad baśniami braci Grimm w polskiej krytyce literackiej 1945–1949". *Orbis Linguarum* 10: 235–243.

Waksmund, Ryszard. 2000. *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*. Wrocław: WUWr.

Waksmund, Ryszard. 2005. „Baśń sponiewierana (Kartka z dziejów gatunku)". W: *Kulturowe konteksty baśni*. T. 1. *Rozigrana córa mitu*, red. Grzegorz Leszczyński, 38–55. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.

Waksmund, Ryszard. 2008. „Klasyka dziecięca dzisiaj". W: *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając, 24–32. Warszawa: SBP.

Walckenaer, Charles Athanase. 1826. *Lettres sur les contes de fées attribués à Perrault, et sur l'origine de la féerie*. Paris. https://books.google.pl/books?id=nF9NAAAAYAAJ. Dostęp 9 czerwca 2021.

Walczak, Bogdan. 2014. „Językoznawca o *baśni*". W: *Baśń we współczesnej kulturze*. T. 1. *Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. Kornelia Ćwiklak, 17–22. Poznań: WN UAM.

Walter, Mieczysław. 1947. „Księgozbiór wrocławskiego polonisty Daniela Vogla". *Sobótka* 2: 378–412.

Walter, Philippe. 2017. *Ma mère l'Oie. Mythologie et folklore dans le conte de fées*. Paris: Éditions Imago.

Warda-Radys, Lucyna. 2016. „Wartościowanie języka francuskiego w dziewiętnastowiecznych pamiętnikach kobiet". W: *W kręgu dawnej polszczyzny*. T. 1, red. Ewa Horyń, Maciej Mączyński, Ewa Zmuda, 163–178. Kraków: Akademia Ingatianum–Wydawnictwo WAM.

Warner, Marina. 2015. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage Books. Kindle edition. Wyd. oryg. 1994.

Wasilewska, Anna. 2012. *Fantastyka baśniowa a dziecko – wychowanie czy manipulacja?* Gdańsk: WUG.

Węgrodzka, Jadwiga. 2012. „Baśnie w (kon)tekście osiemnastowiecznym: Sarah Fielding i jej *Guwernantka*". W: *Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*, red. Magdalena Zaorska, Adam Grabowski, 306–319. Olsztyn: Katedra UNESCO UWM.

Wills, John. 2017. *Disney Culture*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Witalewska, Henryka. 1974. „Krasnoludki w M-3". *Głos Nauczycielski* 3: 9.

Wodniak, Katarzyna. 2013. „Cechy i funkcje przekazów literackich na łamach dziewiętnastowiecznej prasy kobiecej". *Sztuka Edycji* 1: 75–80.

Wojtowicz, Witold. 2010. *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej" przełomu XVI i XVII wieku*. Szczecin: WNUS.

Wolska, Wanda. 1976. „Wojna z krasnoludkami". *Dziennik Zachodni* 122: 3–4.

Wortman, Stefania. 1948. „W obronie baśni ludowej". *Odrodzenie* 42: 7.

Wortman, Stefania. 1958. *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?* Warszawa: SBP.

Wortman, Stefania, red. 1971. *Woda żywa*. Warszawa: Nasza Księgarnia. Wyd. oryg. 1958.

Wortman, Stefania. 1978. [Głos w dyskusji]. W: *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, 228–229. Warszawa: LSW.

Woźniak, Monika. 2010a. „Autor bez tekstu – tekst bez autora?" *Filoteknos* 1: 132–145.

Woźniak, Monika. 2010b. „Jak to z *Kotem w butach* było. Baśnie Charles'a Perraulta w przekładzie i w adaptacji Hanny Januszewskiej". *Przekładaniec* 22–23: 59–79.

Woźniak, Monika. 2012. „Adaptacja w przekładach dla dzieci – gawęda terminologiczna". *Filoteknos* 3: 22–36.

Woźniak, Monika, Biernacka-Licznar, Katarzyna, Staniów, Bogumiła. 2014. *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Woźniakowski, Krzysztof. 2016. „Warszawski «Przyjaciel Dzieci» w epoce rozkwitu: redakcja Jana Kantego Gregorowicza (kwiecień 1867 – wrzesień 1890). Część 1: Charakterystyka ogólna. Teksty literackie". *Rocznik Historii Prasy Polskiej* 19(1): 43–70.

Wójcik-Dudek, Małgorzata. 2014. „«Kopciuszek» na literackich salonach. Rozwój krytyki literatury dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1989". W: *Literatura dla dzieci i młodzieży*. T. 4, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katarzyna Tałuć, 13–36. Katowice: WUŚ.

Wróbel, Szymon. 2014. „Bajka: paradygmat, parabola, paraontologia". W: *Baśń we współczesnej kulturze*. T. 1. *Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. Kornelia Ćwiklak, 23–33. Poznań: WN UAM.

Wróblewska, Violetta. 1997. „Struktura narracji w baśni literackiej (wybrane zagadnienia)". *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska* 49: 95–109.

Wróblewska, Violetta. 2002. „Regionalna baśń literacka Warmii i Mazur". *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska* 57: 149–177.

Wróblewska, Violetta. 2003. *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Wróblewska, Violetta. 2018. „Bajka ludowa w literaturze staropolskiej i oświecenia". W: *Polska bajka ludowa. Słownik*. https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=265. Dostęp 9 czerwca 2021.

Wróblewska, Violetta. 2019. „Filmowe adaptacje baśni i bajek ludowych. Problemy przekładu intersemiotycznego". *Dzieciństwo. Literatura i Kultura* 1(1): 9–29. doi: 10.32798/dlk.34.

Wuen [Władysław Nowicki?], Osterloff, Waldemar i in. 1895. „Wydawnictwa Gwiazdkowe". *Przegląd Pedagogiczny* 24: 393–398.

Zaniewska, Teresa. 1979. „Baśń i dziecko" [recenzja]. *Nowa Szkoła* 6: 31.

Zarych, Elżbieta. 2019. „Literatura oświecenia dla dzieci i młodzieży wydawana w XVIII wieku na ziemiach polskich – problemy, zjawiska, podziały, tematy". *Terminus* 21(4): 459–491.

Zawodniak, Michał. 2014. „Baśń i realizm. Jeszcze o powojennej sytuacji literatury dla najmłodszych". W: *Baśń we współczesnej kulturze*. T. 1. *Niewyczerpana moc baśni: literatura – sztuka – kultura masowa*, red. Kornelia Ćwiklak, 151–162. Poznań: WN UAM.

Zbior roznego rodzaju wiadomości z nauk wyzwolonych, filozofij, prawa przyrodzonego, historyi, polityki moralney, tudziez jnnych umieiętnosci i rozmaitych uwag do pozytku y zabawy publiczney służący. 1770. Warszawa: J.A. Poser.

Zdrowe rady dla młodzieży z „Monitora" wybrane y dla powszechnego pożytku osobno przedrukowane. 1777. Warszawa: W. Mitzler de Kolof. https://books.google.pl/books?id=I2RQAAAAcAAJ. Dostęp 9 czerwca 2021.

Zékian, Stéphane. 2014. „Inactualité d'un moderne au XIX^{e} siècle. Charles Perrault à l'épreuve de l'histoire". *Dix-septième siècle* 264: 493–507. doi: 10.3917/dss.143.0493.

Zeler, Bogdan. 1998. „Szkolna lektura arcydzieł literackich". W: *Książka dla dzieci wczoraj, dziś, jutro*, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Irena Socha, 173–184. Katowice: WUŚ.

Ziętarska, Jadwiga. 1969. *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Zimecki, Tadeusz. 1964. „Chroniczny brak królewiczów". *Głos Nauczycielski* 4: 4.

Zink, Michel, Ravier, Xavier, red. 1987. *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.

Zipes, Jack. 2006. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge. Wyd. 2.

Zipes, Jack. 2012. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton–Oxford: Princeton University Press.
Zuber, Roger. 1987. „Introduction". Wstęp do: Charles Perrault, *Contes*, 11–59. Paris: Imprimerie Nationale.
Zuber, Roger. 1997. „Les *Contes* de Perrault et leurs voix merveilleuses". W: *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII^e siècle française*, 261–295. Paris: Klincksieck.
Zygel-Basso, Aurélie. 2005. „Introduction". Wstęp do: Marie-Madeleine de Lubert, *Contes*, 7–68. Paris: Honoré Champion.
Żółkiewska, Wanda. 1974. „Baśń, fantastyka, odbiorca (na marginesie sesji)". *Twórczość* 3: 122–124.
Żylińska, Jadwiga. 1953. „Baśnie polskie" [recenzja]. *Nowa Kultura* 22: 4.

Teksty literackie

Abłażej, Lech. 1997. *Siedem bajek o królewnach*. Warszawa: Elipsa.
Ariosto, Ludovico. 1905. *Orland szalony*. Tłum. Piotr Kochanowski, red. Jan Czubek. Kraków: Akademia Umiejętności. Wyd. oryg. 1532.
Aulnoy, Marie-Catherine d'. 2004. *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*. Red. Nadine Jasmin, wstęp Raymonde Robert. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1690, 1697, 1698.
Auneuil, Louise d'. 2005. „Le prince Curieux. Nouveau conte de fées". W: Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Catherine Durand, Louise d'Auneil, *Contes*, 595–604. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1702.
Baliński, Karol. 1842. *Powieści ludu spisane z podań*. Warszawa: J. Dietrich. https://polona.pl/item/powiesci-ludu-spisane-z-podan-przez-karola-balinskiego,OTI5MDkxNTQ/. Dostęp 9 czerwca 2021.
Basile, Giambattista. 2013. *Lo cunto de li cunti*. Red. Michele Rak. Milano: Garzanti. Wyd. oryg. 1634–1636.
Ben Jelloun, Tahar. 2017. *Śpiąca królewna z Tysiąca i jednej nocy i inne baśnie dla dorosłych*. Tłum. Katarzyna Marczewska. Warszawa: Oficyna Naukowa. Wyd. oryg. 2014.
Bernard, Catherine. 1697. *Ines de Cordoue*. Paris. Wyd. oryg. 1695. https://books.google.pl/books?id=Rvg5AAAAcAAJ. Dostęp 9 czerwca 2021.
Bernard, Catherine. 2005. „Riquet à la houppe". W: Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Catherine Durand, Louise d'Auneil, *Contes*, 287–294. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1696.
Berwiński, Ryszard W. 1840. *Powieści wielkopolskie*. Wrocław: M. Frydlender. https://polona.pl/item/powiesci-wielko-polskie-t-1,OTY3NTQ1Mjk/4/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.
Beszczyńska, Zofia. 2004. *Dawno, dawno temu…* Warszawa: Arkady.
Bruner, Wanda, Weychert-Szymanowska, Władysława. 1911. *Świat czarów. Zbiór baśni i legend*. Łódź–Warszawa–Lwów: L. Fiszer–H. Altenberg.
Brzechwa, Jan. 1963. *Czerwony Kapturek*. Warszawa: Czytelnik.
Brzechwa, Jan. 1965. *Kopciuszek*. Warszawa: Czytelnik.
Brzechwa, Jan. 1966. *Kot w butach*. Warszawa: Czytelnik.

Brzezina, Antoni, red. 1825. *Wanda. Wiązanie na rok 1825 płci piękney, naukom i sztukom wyzwolonym poświęcone*. Warszawa: Łątkiewicz. https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=1525. Dostęp 9 czerwca 2021.

Caylus, Anne-Claude de. 2005. *Contes*. Red. Julie Boch. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1741, 1743, 1745, 1775.

[Chansierges, Pierre]. 1776. *Przypadki Pirrusa syna Achillesowego, za dodatek do przypadków Telemaka ujść mogące*. Kraków: b.w.

Cudowne baśnie dla chłopców. 2014. Wierzchy Parzeńskie: Studio Fenix.

Cudowne baśnie dzieciństwa. 2014. Wierzchy Parzeńskie: Studio Fenix.

Danielewski, Ignacy. 1890. *Kopciuszek. Historia bardzo piękna o sierocie, co wyszła za królewicza, o złej macosze i dwóch jej córkach srodze ukaranych*. Toruń: K. Świta.

Delarue, Paul. 1953. *Miłość trzech pomarańcz*. Tłum. Stanisław Dygat. Warszawa: Nasza Księgarnia. Wyd. oryg. 1947.

Des Périers, Bonaventure. 1558. *Les Nouvelles Récréations et Joyeux Dévis*. Lyon: R. Granjon. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600145g. Dostęp 9 czerwca 2021.

Drużbacka, Elżbieta. 1752. *Zbior Rytmow Duchownych Panegirycznych Moralnych y Swiatowych*. Warszawa: Drukarnia JKM. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/156700/edition/148477. Dostęp 9 czerwca 2021.

Durand, Catherine. 2005. „La Fée Lubantine". W: Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Catherine Durand, Louise d'Auneil, *Contes*, 445–460. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1699.

Eichelberger, Wojciech, Suchowierska, Agnieszka. 2012. *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci – bajki na opak*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

Estkowski, Ewaryst. 1854. *Szkółka dla młodzieży*, 2. https://polona.pl/item/szkolka-dla-mlodziezy-r-5-poszyt-1-2-1854-dod,MTAzNzA2NzI5/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Estkowski, Ewaryst. 1859. *Zbiorek rzeczy swojskich ku nauce i rozrywce dla młodzieży*. Poznań: J.K. Żupański. Pobrane 9 czerwca 2021 z: https://kpbc.umk.pl/publication/23954.

Falques, Marianne-Agnès. 2007. „À Madame ***". W: Louise Levesque, Madeleine-Angélique de Gomez, Marguerite de Lussan, Élisabeth de Dreuillet, Madame le Marchand, Catherine de Lintot, Reine de Lassay, Madame Fagnan, Marianne-Agnès Falques, *Contes. Les Veillées de Thessalie*, 735–736. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1753.

Fénelon, François. 1726. *Historya Telemaka syna Ulissesa króla greckiego Itaku, który Oyca swoiego z pod Troi błądzącego szukał: Drogi, expedycye, awantury jego, dziwne y rożne*. Tłum. Jan Stanisław Jabłonowski. Sandomierz: Drukarnia Jezuitów. Wyd. oryg. 1699. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=165061. Dostęp 9 czerwca 2021.

Fénelon, François. 1750. *Przypadki Telemaka syna Ulisesa*. Tłum. Michał Abraham Trotz. Lipsk: U.C. Saalbach. Wyd. oryg. 1699. https://polona.pl/item/przypadki-telemaka-syna-ulisesa,ODM0MDc0OTI/13/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Fénelon, François. 1772. *Dowody jawne o jestności Boga*. Tłum. Józef Epifani Minasowicz. Warszawa: W. Mitzler de Kolof. Wyd. oryg. 1718.

Fénelon, François. 1775. *Przypadki Arystonousa*. Tłum. Seweryn Dernałłowicz. B.m.: A. Wolański. Wyd. oryg. 1718.

Fénelon, François. 1823. *O wychowaniu młodzieży płci żeńskiej*. Tłum. Wit Modest Kosicki. Warszawa–Suwałki: F. Świerczewski. Wyd. oryg. 1687. https://rcin.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/42773?id=42773. Dostęp 9 czerwca 2021.

Fénelon, François. 1898. *De l'éducation des filles*. Paris: C. Defodon. Wyd. oryg. 1687. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56622346. Dostęp 9 czerwca 2021.

Fénelon, François. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*, red. Tony Gheeraert. Paris: Honoré Champion.
2005a. „Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne". 381–384. Wyd. oryg. 1718.
2005b. „Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante". 385–388. Wyd. oryg. 1820.
2005c. „Histoire d'une jeune princesse". 389–391. Wyd. oryg. 1820.
2005d. „Histoire de Florise". 391–394. Wyd. oryg. 1718.
2005e. „Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile". 395–394. Wyd. oryg. 1718.
2005f. „Histoire de Rosimond et de Braminte". 399–404. Wyd. oryg. 1718.

France, Anatole. 1885. *Le livre de mon ami*. Paris: Calmann-Lévy.

France, Anatole. 1922. *Sinobrody i jego siedem żon*. Tłum. Lucjan Frank Erdracht. Berlin–Lwów–New York–Wiedeń: Instytut Wydawniczy „Renaissance" Erdracht. Wyd. oryg. 1909.

France, Anatole. 1947. *Wspomnienia mego przyjaciela. Książka o Zuzi*. Tłum. Gabriel Karski. Łódź: Książka. Wyd. oryg. 1885, 1 wyd. pol. 1935.

Gawiński, Antoni. 1990. *Bajki staroświeckie*. Wrocław: Krajowa Agencja Wydawnicza. Wyd. oryg. 1923.

Genlis, Stéphanie-Félicité de. 1787. *Adele y Teodor czyli Listy o edukacyi, zawieraiące w sobie wszystkie maksymy i prawidła stosowane do 2 układów edukacyi dam, mężczyzn i osób przeznaczonych do rządu. T. 1*. Tłum. Karolina Czermińska. Kraków: Ignacy Grebel. Wyd. oryg. 1782. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=510198. Dostęp 9 czerwca 2021.

Genlis, Stéphanie-Félicité de. 1803. *Wieczory zamkowe, albo Ciąg nauki obyczaiów do poięcia młodzi przystosowany*. T. 1. Tłum. Kajetan Skrzetuski. Warszawa: Drukarnia Księży Pijarów. Wyd. oryg. 1784, 1 wyd. pol. 1786. https://polona.pl/item/wieczory-zamkowe-albo-ciag-nauki-obyczaiow-do-poiecia-mlodzi-przystosowany-cz-1,OTI5MDU1OTg/4/#index. Dostęp 9 czerwca 2021.

Gliński, Józef Antoni. 1853. *Bajarz polski. Zbiór baśni, powieści i gawęd ludowych*. T. 1. Wilno: b.n. https://polona.pl/item/bajarz-polski-zbior-basni-powiesci-i-gawed-ludowych-t-1,NjY4NDI2Mjc/8/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Gomez, Madeleine-Angélique de. 1791. *Dni zabawne*. T. 2. Warszawa: P. Dufour. Wyd. oryg. 1722. https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=23845. Dostęp 9 czerwca 2021.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm. (b.d.). *Bajki*. Tłum. Marceli Tarnowski. Łódź–Katowice: L. Fiszer. Wyd. oryg. 1857.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm. 1930. *Bajki*. Tłum. Marceli Tarnowski. Łódź–Katowice: L. Fiszer. Wyd. 2. Wyd. oryg. 1857.

Hetzel, Pierre-Jules. 1846. *Nowe i jedyne prawdziwe przygody Tomcia Palucha*. „Biblioteka malownicza najzabawniejszych powieści dla dzieci po francusku i po polsku zebranych z najlepszych autorów. T. 3". Lipsk: Księgarnia Zagraniczna. Wyd. oryg. 1844. https://polona.pl/item/biblioteka-malownicza-najzabawniejszych-powiesci-dla-dzieci-po-francuzku-i-po-polsku,ODM2MjUwMjE/9/#index. Dostęp 9 czerwca 2021.

Hoffmanowa z Tańskich, Klementyna. 1834. *Nowe rozrywki dla dzieci. Tom pierwszy*. Paryż: I. Gisserni, A. Pinard. http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/doccontent?id=16510. Dostęp 9 czerwca 2021.

Hoffmanowa z Tańskich, Klementyna. 1976. *Dziennik Franciszki Krasińskiej*. Warszawa: Nasza Księgarnia. Wyd. oryg. 1825.

Horain, Julian, Bełza, Władysław. 1881. „Historia o strasznym potworze". *Towarzysz Pilnych Dzieci*, 6 (nr 7–20).

Horain, Julian, Bełza, Władysław. 1909. *Historia o strasznym potworze*. Lwów–Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze–E. Wende.

Jankowski, Józef. 1894. *Smutny rycerz. Siostra Łucja. Kamienne serce. Chore dziecko. Śpiąca królewna*. Warszawa: T.H. Nasierowski, G. Centnerszwer. https://polona.pl/item/smutny-rycerz-siostra-lucya-kamienne-serce-chore-dziecko-spiaca-krolewna,NzY4MDkyMTQ/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Janowska, Malwina. 1937. *Kopciuszek wiejski. Sztuka ludowa w 6 odsłonach (Zosine szczęście – sieroca dola)*. Miejsce Piastowe: Towarzystwo Św. Michała Archanioła.

Januszewska, Hanna, Perrault, Charles. 1996. *Bajki kota w butach*. Warszawa: Nasza Księgarnia. Wyd. oryg. tekstów autorskich Januszewskiej w: *Bajki*, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1975.

Jóźwiak, Weronika. 2015. *O dzielnych księżniczkach i pięknych królewiczach. Stare baśnie w nowej odsłonie*. Zgierz: Stowarzyszenie na Rzecz Rozwoju Zdolności Dzieci i Młodzieży im. A. Gołąba.

Kapełuś, Helena (oprac.). 1989. *Księga bajek polskich*. T. 1. Warszawa: LSW.

Karniewski, Kajetan (red. i tłum.). 1783. *Biblioteka dziecinna. Dzieło dla rozrywki młodych umysłów, prostowania serc do cnoty i odrażenia od występków, z pisarzów dawnych i tegoczesnych zebrane prozą i wierszem z francuskiego przełożone*. Warszawa: Drukarnia J.K.M. i Rzeczpospolitej.

Konopnicka, Maria. 1902. *Poezye w nowym układzie*. T. 2. *Hellenica*. Warszawa: Gebethner i Wolff.

Konopnicka, Maria. 1915. *Poezje. Wydanie zupełne, krytyczne*. T. 5. Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków: Gebethner i Wolff.

Kopciuszek. 1942. B.m.: b.n. https://polona.pl/item/kopciuszek,ODk3NTA1NDk/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Korotyńska, Elwira. 1919. *Tomcio Paluch. Baśń wierszem*. Księgozbiorek Dziecięcy. Warszawa: Księgarnia Nakładowa.

Korotyńska, Elwira. 1922. *Sinobrody. Baśń z 1001 nocy*. Księgozbiorek Dziecięcy. Warszawa: Księgarnia Nakładowa.

Krasicki, Ignacy. 1924. *Monachomachia*. Warszawa: Bibljoteka Polska. Wyd. oryg. 1778. https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/monachomachia.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.

Krasicki, Ignacy. 1776. *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki, przez niegoż samego opisane, na trzy księgi rozdzielone*. Warszawa: M. Gröll. https://polona.pl/item/mikol-doswiadczynskiego-przypadki-przez-niegoz-samego-opisane-na-trzy-ksiegi,MTM5MzQxNQ/1/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Kuligowski, Mateusz Ignacy. 1699. *Demokryt Smieszny Albo Smiech Demokryta Chrzescianskiego z tego świata na trzy częśći życia ludzkiego wieku rozdzielony*. Wilno: Drukarnia Akademicka. https://polona.pl/item/demokryt-smieszny-albo-smiech-demokryta-chrzescianskiego-z-tego-swiata-na-trzy-czesci,MTAxMzE2MjM4/133/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Kwiatkowski, Albert. 2015. *Kot w butach i inne baśnie*. Warszawa: Wilga – Grupa Wydawnicza Foksal.

La favola di Cenerentola. B.d. http://spazioinwind.libero.it/maestrasabry/disney/favola_cenerentola.htm. Dostęp 9 czerwca 2021.

La Fontaine, Jean de. 1669. *Les Amours de Psiché et de Cupidon*. Paris: C. Barbin. Pobrane 9 czerwca 2021 z: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623311v.

La Fontaine, Jean de. 1988. *Bajki*. Tłum. Jadwiga Dackiewicz, Franciszek Kniaźnin, S. Komar, Feliks Konopka, Ignacy Krasicki, W. Lewik, Adam Mickiewicz, Władysław Noskowski, J. Rogoziński, Leopold Staff, Stanisław Trembecki. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Wyd. oryg. 1668, 1678–1679, 1694.

La Force, Charlotte-Rose Caumont de. 2005. W: Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Catherine Durand, Louise d'Auneil, *Contes*. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1697.
2005a. „Plus Belle que Fées". 309–330.
2005b. „Persinette". 331–338.
2005c. „L'Enchanteur". 339–356.
2005d. „Vert et Bleu". 373–388.
2005e. „La Puissance d'Amour". 399–415.
2005f. „La Bonne Femme". 415–434.

La treselegante delicieuse melliflue et tresplaisante hystoire du tresnoble victorieux et excellentissime roy Perceforest roy de la grant Bretaigne. 1532. Paris: Gilles de Gourmont. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3135744. Dostęp 9 czerwca 2021.

Lang, Andrew, red. 1889. *The Blue Fairy Book*. London: Longmans, Green, and Co. https://archive.org/details/bluefairybook00langiala. Dostęp 9 czerwca 2021.

Lang, Andrew, red. 1890. *The Red Fairy Book*. London: Longmans, Green, and Co. https://archive.org/details/redfairybook00langiala. Dostęp 9 czerwca 2021.

Lang, Andrew, red. 1906. *The Orange Fairy Book*. London: Longmans, Green, and Co. https://archive.org/details/orangefairybook00lang. Dostęp 9 czerwca 2021.

Le Gage touché. Histoires galantes et comiques [fragmenty]. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*, red. Tony Gheeraert, 421–453. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1698.

Le Portrait qui parle. Conte des fées. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*, red. Tony Gheeraert, 775–790. Paris: Honoré Champion.

Le Prince Michel et la princesse Sauvage. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*, red. Tony Gheeraert, 805–839. Paris: Honoré Champion.

Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. 1843. *Le magasin des enfants revu et augmenté de nouveaux contes*. Red. Eugénie Foa. Paris. C. Warée. Wyd. oryg. 1756. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65805574. Dostęp 9 czerwca 2021.

Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. 2008. „Magasin des enfants". W: Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, red. Élise Biancardi, 959–1402. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1756.

Lhéritier de Villandon, Marie-Jeanne. 2005. W: Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Catherine Durand, Louise d'Auneil, *Contes*. Paris: Honoré Champion.
2005a. „Lettre à Madame D. G***". 35–42. Wyd. oryg. 1695.
2005b. „Marmoisan ou l'Innocente tromperie". 43–68. Wyd. oryg. 1695.
2005c. „Les Enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur. Nouvelle". 69–92. Wyd. oryg. 1695.
2005d. „L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette". 93–114. Wyd. oryg. 1695.
2005e. „Préface". 115–123. Wyd. oryg. 1705.
2005f. „Ricdin-Ricdon". 139–193. Wyd. oryg. 1705.

Mailly, Louis de. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*, red. Tony Gheeraert. Paris: Honoré Champion.

2005a. „Blanche Belle. Conte". 505–512. Wyd. oryg. 1698.
2005b. „Le Prince Roger". 523–532. Wyd. oryg. 1698.
2005c. „Fortunio. Conte". 533–545. Wyd. oryg. 1698.
2005d. „Le Prince Guérini. Conte". 547–559. Wyd. oryg. 1698.
2005e. „Le Favori des fées. Conte". 567–574. Wyd. oryg. 1698.
2005f. „Blanche". 631–637. Wyd. oryg. 1699.

Mara [pseud.]. 1898. *Najpiękniejsze baśnie dla dzieci*. Łódź: K. Kolińska.

Mądry kot. Baśń dla małych dzieci. 1893. Warszawa: Gebethner i Wolff.

Molière [właśc. Jean Baptiste Poquelin]. 1683. *Le malade imaginaire.* Amsterdam. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8534188. Dostęp 9 czerwca 2021.

Molière [właśc. Jean Baptiste Poquelin]. 1923. *Mizantrop*. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza. Wyd. oryg. 1666. https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/mizantrop.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.

Morsztyn, Hieronim. 1750. *Historye ucieszne o zacney krolewnie ze wschodnich krajow Banialuce stylem polskim opisane z przydatkami*. B.m.: b.n. Wyd. oryg. 1650. https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=49956. Dostęp 9 czerwca 2021.

Murat, Henriette-Julie de. 2006. *Contes*. Red. Geneviève Patard. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1698, 1699.

Najnowszy bajarz polski. 1905. Warszawa: N. Cytryn.

Niklewiczowa, Maria. 2018. *Bajarka opowiada. Zbiór baśni całego świata*. Poznań: Zysk. Wyd. oryg. 1959.

Oppman, Artur. 1894. *Baśnie ulubione*. Warszawa: M. Arct.

Oppman, Artur. 1925. *Ulubione baśnie*. Moje Książeczki. Warszawa: M. Arct.

Oppman, Artur. 1928. *Zaczarowana królewna. Baśń sceniczna w pięciu obrazach*. Warszawa: M. Arct.

Orski, W. 1930a. *Sinobrody*. Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci. Warszawa: Ahawu.

Orski, W. 1930b. *Zaczarowany niedźwiedź*. Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci. Warszawa: Ahawu.

Ossoliński, Józef Maksymilian. 1852. *Wieczory Badeńskie czyli Powieści o strachach i upiorach z dołączeniem bajek i innych pism humorystycznych Józefa Maxymiliana hrabi z Tenczyna Ossolińskiego: z autentycznych autora rękopismów w Bibliotece imienia Ossolińskich dochowanych*. Kraków: J. Czech.

[Paradis de Moncrif, François-Augustin]. 1782. *Skromność nad chlubę szczęśliwsza, czyli Powieść moralna o Alidorze i Terzandrze*. Lwów: Drukarnia Dziedziców A. Pillera. Wyd. oryg. 1738. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=650100. Dostęp 9 czerwca 2021.

[Paradis de Moncrif, François-Augustin]. 1784. *W nieurodzie nieupodlona cnota, czyli Wędrowniczki: Powieść moralna*. Przemyśl: A. Matyaszowski. Wyd. oryg. 1738. https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=82031. Dostęp 9 czerwca 2021.

Peau d'Âne en prose. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*, red. Tony Gheeraert, 337–348. Paris: Honoré Champion.

Perrault, Charles. 1692. *Parallèle des Anciens et des Modernes. Tome 3*. Paris: J.B. Coignard. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108218c. Dostęp 9 czerwca 2021.

Perrault, Charles. 1889. *Diamonds and Toads*. Tłum. Robert Samber. W: *The Blue Fairy Book*, red. Andrew Lang, 274–277. London: Longmans, Green, and Co. Wyd. oryg. 1697, 1 wyd. ang. 1724. https://archive.org/details/bluefairybook00langiala. Dostęp 9 czerwca 2021.

Perrault, Charles. 1989. *Contes*. Red. Marc Soriano. Paris: Flammarion.
Perrault, Charles. 2005. W: Charles Perrault, François Fénelon, Louis de Mailly, Jean de Préchac, François-Timoléon de Choisy i anon., *Contes merveilleux*. Paris: Honoré Champion.
2005a. „Préface". 103–108. Wyd. oryg. 1694.
2005b. „À Monsieur ***, en lui envoyant Grisélidis". 143–146. Wyd. oryg. 1694.
2005c. „Peau d'Âne. Conte". 147–170. Wyd. oryg. 1694.
2005d. „Les Souhaits ridicules. Conte". 171–180. Wyd. oryg. 1694.
2005e. „À Mademoiselle". 183–184. Wyd. oryg. 1697.
2005f. „La Belle au bois dormant. Conte". 185–198. Wyd. oryg. 1697.
2005g. „Le Petit Chaperon rouge. Conte". 199–204. Wyd. oryg. 1697.
2005h. „La Barbe bleue". 205–213. Wyd. oryg. 1697.
2005i. „Le Maître chat, ou le Chat botté. Conte". 213–218. Wyd. oryg. 1697.
2005j. „Les Fées. Conte". 219–222. Wyd. oryg. 1697.
2005k. „Cendrillon ou la petite pantoufle en verre. Conte". 223–232. Wyd. oryg. 1697.
2005l. „Riquet à la houppe. Conte". 233–240. Wyd. oryg. 1697.
2005m. „Le Petit Poucet. Conte". 241–250. Wyd. oryg. 1697.
2005n. „Les *Contes de ma mère l'oie* (1695)". 301–322.
2005o. „Une *Belle au bois dormant* romanesque: la version du *Mercure galant* (février 1696)". 323–332. Wyd. oryg. 1696.
Perrot d'Ablancourt, Nicolas. 1787. *Wyborne zdania i myśli, czyli apophtegmata i powieści starożytnych mężów sławnych*. Warszawa: P. Dufour. http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=4516&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI=72D825CF4539CCA77F-5FB5C729D11B3A-1. Dostęp 9 czerwca 2021.
Porazińska, Janina. 1929. *Kopciuszek*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
Przyborowski, Walery. 1882. *Baśnie ludowe.* Warszawa: Gebethner i Wolff.
Puffke z Kurowskich, Emma. 1863. *Baśnie wielkopolskie zebrane dla młodzieży*. Leszno: E. Günther.
Radziwiłłowa, Urszula. 1754. *Komedye y tragedye*. Żółkiew: G. Halewi. https://polona.pl/item/komedye-y-tragedye,MTExMTE5MA/21/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.
Radziwiłłowa, Urszula. 1961. *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*. Red. Karyna Wierzbicka. Warszawa: PIW. Wyd. oryg. 1754.
[Riccoboni, Marie-Jeanne]. 1797. *Miłość na doświadczeniu. Powieść indyjska*. Tłum. B.O.W.K. Mińsk: b.n. Wyd. oryg. 1767, 1 wyd. pol. Supraśl 1786. https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=54414. Dostęp 9 czerwca 2021.
Romer-Ochenkowska, Helena. 1926. *Noc świętojańska. Siostry czyli Kopciuszek. Komedyjki dla dzieci*. Wilno: J. Zawadzki.
Rousseau, Jean-Jacques. 1781. *Królowa Dziwak. Powieść*. Tłum. F. Kniaźnin. Lublin: Drukarnia KEN. Wyd. oryg. 1754. https://dlibra.kul.pl/dlibra/show-content/publication/edition/21917?id=21917. Dostęp 9 czerwca 2021.
Rousseau, Jean-Jacques. 2008. *La Reine Fantasque*. W: Anthony Hamilton, Jean-Jacques Rosseau, Henri Pajon, Jacques Cazotte, Charles Gustave Tessin, Charles Duclos, Denis Diderot, *Contes*, 733–768. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1754.
Rybowski, Mikołaj. 1911. *Baśnie ludu polskiego*. Lwów–Warszawa: G. Seyfarth–Gebethner i Wolff. https://polona.pl/item/basnie-ludu-polskiego,OTI4OTU3MTY. Dostęp 9 czerwca 2021.
Scudéry, Madeleine de. 1684. *Conversations nouvelles sur divers sujets*. T. 1. Paris. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109794f. Dostęp 9 czerwca 2021.
Sienkiewicz, Henryk. 1908. *Dwie łąki*. Warszawa: Gebethner i Wolff.

Sieroszewski, Wacław. 1911. *Bajki*. Kraków: Książka. https://polona.pl/item/bajki,OTI4OTQ3Nzg. Dostęp 9 czerwca 2021.

Sobie-Rad. Drugim-Rad. Czyli powieść moralna o bliźniętach: Faryzminie i Azysie, z których pierwszy, sobą zaprzątniony o innych niedbał, drugi iedyną na tym założył szczęśliwość, aby był innym pożytecznym. 1782. Lwów: Drukarnia Dziedziców A. Pillera. Wyd. oryg. 1771. https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=650079. Dostęp 9 czerwca 2021.

Starkel, Juliusz. 1882. *Czerwony kapturek. Skazka opowiedziana dzieciom*. Lwów: Towarzystwo Pedagogiczne.

Sterck, Marita de. 2013. *Zakwitające dziewczęta. Opowieści ludowe o miłości i odwadze*. Tłum. Łukasz Żebrowski. Warszawa: Wydawnictwo WAB. Wyd. oryg. 2010.

Straparola, Giovanfrancesco. 1927. *Le piacevoli notti*. Red. Giuseppe Rua. Bari: Gius. Laterza & Figli Tipografi-Editori-Librai. Wyd. oryg. 1551–1553. https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/straparola/le_piacevoli_notti/pdf/straparola_le_piacevoli_notti.pdf. Dostęp 9 czerwca 2021.

Suite de l'histoire du mois dernier. 1696. *Mercure galant*, wrzesień: 85–185. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6319351b. Dostęp 9 czerwca 2021.

Szelburg-Zarembina, Ewa. 1954. *Kije-samobije i inne baśnie*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

Tańska, Klementyna. 1825. „Alexy". W: *Wanda. Wiązanie na rok 1825 płci piękney, naukom i sztukom wyzwolonym poświęcone*, red. Antoni Brzezina, 168–169. Warszawa: Łątkiewicz. https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=1525. Dostęp 9 czerwca 2021.

Tasso, Torquato. 1902. *Jerozolima wyzwolona*. Tłum. Piotr Kochanowski. Kraków: Akademia Umiejętności. Wyd. oryg. 1581.

Tresplaisante et recreative hystoire du trespreulx et vaillant chevallier Perceval le Galloys, jadis chevallier de la Table ronde. Lequel acheva les adventures du Sainct Graal. Avec aulchuns faictz belliqueulx du noble chevalier Gauvain et aultres chevalliers estans au temps du noble roy Artus, non au paravant imprime. 1530. Paris: Jehan Longis, Jehan Sainct Denis, Galliot Du Pré. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8533378. Dostęp 9 czerwca 2021.

Troie żądania, czyli powieść moralna o Lindorze umieiącym pozwolonego sobie daru rostropnie, i z osobliwszym użyć pożytkiem. [1782]. Lwów: Drukarnia Dziedziców A. Pillera. Wyd. oryg. 1771. https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=19607. Dostęp 9 czerwca 2021.

Urbanowska, Zofia. 1999. *Księżniczka*. Warszawa: Wydawnictwo Kama. Wyd. oryg. 1886.

Valentino, Serena. 2014. *Wiedźma. Prawdziwa historia złej królowej*. Tłum. Jakub Polkowski. Warszawa: Dream Books. Wyd. oryg. 2009.

Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de. 2008. „La Belle et la Bête. Conte". W: Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Jeune Américaine et les contes marins. Les Belles solitaires. Magasin des enfants*, 95–214. Paris: Honoré Champion. Wyd. oryg. 1740.

Vogel, Daniel, red. 1785. *Polska Książka do czytania, to iest Zbior nauk i zabawek filologicznych na pożytek i snadnieysze poięcie Polskiego Ięzyka, dla Młodzi kwitnącey Szkoły Realney Wrocławskiey przy kościele Maryi Magdaleny*. Wrocław: F. Korn.

Warnkówna, Jadwiga. 1912. *Bajki. Śpiąca królewna. Syrena*. Warszawa: M. Arct. https://polona.pl/item/bajki,ODIzMDkzMjc/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Wieczory wróżki. Zbiór powiastek dla młodzieży. 1874. Warszawa: M. Orgelbrand.

Wodziczko, J.E. b.d. *Kraina baśni*. Bielsko-Biała: Delta.

Wolska, Maryla. 1910. *Dziewczęta*. Lwów: Towarzystwo Wydawnicze.

Wójcicki, Kazimierz W. 1837. *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. T. 1. Warszawa: P. Barycki. https://polona.pl/item/klechdy-starozytne-podania-i-powiesci-ludu-polskiego-i-rusi-t-1,OTI4ODgzNDU/. Dostęp 9 czerwca 2021.

Wójcicki, Kazimierz W. 1851. *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. T. 1. Warszawa: J. Jaworski. https://polona.pl/item/klechdy-starozytne-podania-i-powiesci-ludowe-t-1,OTI4ODgzNDY/6/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Wright, Minnie. 1889. W: *The Blue Fairy Book*, red. Andrew Lang. London: Longmans, Green, and Co. https://archive.org/details/bluefairybook00langiala. Dostęp 9 czerwca 2021.
1889a. „Beauty and the Beast". 100–120.
1889b. „The Story of Pretty Goldilocks". 193–205.
1889c. „Prince Darling". 278–289.

Zawadzka, Danuta. 2008. *Kopciuszek i inne baśnie*. Raszyn: Agencja Wydawnicza Jacek Mostowski.

Zmorski, Roman. 1852. *Podania i baśni ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku szlązkich i wielkopolskich*. Wrocław: Z. Schletter.

Żmichowska, Narcyza. 1907. *Prządki*. Warszawa: Gebethner i Wolff. Wyd. oryg. 1844. https://polona.pl/item/przadki-powiesc-ze-wspomnien-dziecinnego-wieku,NzM3OTUzNDg/4/#info:metadata. Dostęp 9 czerwca 2021.

Podziękowania

Pragnę serdecznie podziękować prof. dr hab. Annie Kukułce-Wojtasik – promotorce rozprawy doktorskiej, z której wyrosła niniejsza książka, za wszelką pomoc i cenne rady udzielane przez lata badań i przygotowań.

Dziękuję recenzentkom rozprawy doktorskiej – dr hab. prof. UWr Natalii Paprockiej, dr hab. prof. UMK Violetcie Wróblewskiej i prof. dr hab. Monice Woźniak oraz recenzentom wydawniczym – prof. dr hab. Jolancie Ługowskiej i prof. dr. hab. Ryszardowi Waksmundowi za ich przychylne słowa i wyrazy uznania, a bardziej jeszcze za trafne i zawsze życzliwe uwagi krytyczne.

Dziękuję także serdecznie dr hab. prof. UW Magdalenie Latkowskiej za ogromne i nieocenione wsparcie podczas starań o publikację niniejszej książki.

Summary

Set within the academic field of the history of literature translation for children, the dissertation describes and compares the position of French 17th- and 18th-century fairy tales (*contes de fées*) and of their Polish translations (including adaptations) in the French and Polish literary systems in successive historical periods. The theoretical framework is based on Itamar Even-Zohar's and Zohar Shavit's theory of literary (poly)systems, Gideon Toury's target-oriented approach to translation studies, and Göte Klingberg's classification of strategies used when translating for children (adaptation, purification, didactization). These concepts serve to achieve the three goals of the dissertation: first, to present the original context of 17th- and 18th-century France and the target contexts of the evolving Polish system of literature for children from 1743 to 2018; second, to analyse Polish translations within their historical and cultural context; and third, to define their role within and impact on the target system. The analysis focuses on five writers whose fairy tales have been translated to Polish for children: Marie-Catherine d'Aulnoy, Charles Perrault, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, François Fénelon, and Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. The dissertation is supplemented with the chronology of Polish translations (including adaptations) of fairy tales by those five authors (Appendix 4).

Chapter 1 of the dissertation is dedicated to the description and discussion of the French fairy tale (*conte de fées*) as a literary genre, placed within the particular sociocultural context of the salon community, with its preferred poetics of "naïveté" and aristocratic nonchalance. A part of the chapter focuses on the child figure: from the alleged model audience that served as a mask for the adult reader of the salon texts, to the actual child reader of Fénelon's stories created for Louis Duke of Burgundy and of Leprince de Beaumont's didactic stories that concluded the history of the genre in the mid-18th century. Fairy tales' complete transfer to the system of literature for children from the 19th century onwards is also discussed.

Chapters 2–6 discuss five periods that can be discerned in the history of the French fairy tales' reception in Polish literature for children. For each of them, the position of the fairy tale genre within the target culture is presented on the basis of peritexts, press articles, scholarly papers and critical reviews. The discourse on fairy tales that is thus reconstructed serves as the background for the linguistic, stylistic and socioliterary analysis of translations.

The first period, starting with the first translation of a fairy tale by d'Aulnoy and concluded with the last, third edition of Eustachy Dębicki's translation of Leprince de Beaumont's *Magasin des enfants*, was marked with a preference for didacticism characteristic of Polish

Enlightenment era. This preference was felt in the translations intended for adult readers, as well as in those that became a part of the literature for children and introduced new models and themes into this emergent system.

The second period, covering almost the entirety of the 19th century (1806–1895), was characterized with a long absence of French fairy tales in the Polish literary system, and in Polish literature for children in particular. For a long time, fairy tales in general were perceived – in line with the Romantic movement's ideology – as a transcription of ageless folk tales, and were seen as unsuitable for children. During the 1870s' "fairy tale boom," their re-introduction into the system of children's literature and the popularization of Perrauldian motifs were possible thanks to chapbooks imported by printers based in Germany. The stories of Sleeping Beauty or Puss in Boots became a staple of Polish "written folklore", even though Perrault's texts as such remained unknown. Two translations of the tales by Fénelon and Leprince de Beaumont from this period were an attempt at introducing literary fairy tales via editions of higher quality and prestige, but neither had much success. The translation of Fénelon's tales by 11-year-old Stanisław Rzewuski was considered too difficult and abstract for child readers, whereas the translation of Leprince de Beaumont's stories, albeit heavily purified by Karolina Gościmska, was puritanically criticised for its lack of didacticism and propriety.

The third period (1896–1945) saw a dynamic development of the Polish system of literature for children and of the fairy tale genre. The system has been dominated by the written folklore of chapbooks, on the one hand, and artistic fairy tales written by Polish authors, on the other hand. The latter often combined well-known motifs (including Perrauldian motifs and the tale type "Beauty and the Beast" that evolved from Leprince de Beaumont's text) with an emphasis on Polish culture and history. Few close translations of the French fairy tales appeared in this period, and the adaptations often followed the existing models and conventions of the target system. Such was the case of the heavily adapted and purified stories by Janina Colonna-Walewska, published in a low-quality and low-prestige volume, unavowedly based on English adaptations of tales by Perrault, d'Aulnoy, and Leprince de Beaumont.

The fourth period mirrors the history of Polish People's Republic (1946–1989), with its publishing system dominated by the state and the editorial policies dependent on the governing ideology. After the ideological disputes of 1940s and 1950s, in turns condemning fairy tales as cruel, unrealistic and bourgeois, or glorifying them as the product of folk culture, the first complete Polish translation of Perrault's tales (and one misattributed tale by Lhéritier de Villandon) was created by Hanna Januszewska (1961). Heavily stylized and often alluding to Polish culture and history, this eccentric text did not achieve a success comparable to Januszewska's later adaptation (1971) of the same tales, redesigned to fit the then dominant model of a non-violent, non-controversial, simple, warm and witty fairy tale for children. With the genre having been fully accepted within the system of literature for children, scholarly interest in its history began to grow, which led to the first, foreignized translation of fairy tales by d'Aulnoy by Robert Stiller (1987). Its incompatibility with the dominant mainstream model of the fairy tale could explain its lack of success with Polish readers outside of the academia.

Finally, the fifth period, following the political and economical transformation of Poland (1990–2018), saw a re-emergence of "written folklore" in the form of picture books of varying quality and ever newer adaptations. The number of editions attributed to Perrault has soared, with new editorial phenomena emerging, like the "annotated required reading" editions, or illustrated editions in which emphasis is placed on the fresh, imaginative pictures

rather than on the well-known story. Only a small fraction of texts attributed to Perrault are translations *sensu stricto*. In consequence, the rare translations may even be unrecognized as such by the audience who are used to the purified adaptations by Januszewska and her numerous successors, or by the Walt Disney Company. Tradition commonly associated with fairy tales, in particular those by Perrault, has become both a valuable resource to capitalize on, and a convenient target for rebellion and contestation, even though the contesters sometimes seem unaware that some aspects for which they criticize "Perrault's traditional fairy tales" have only become present in the modern adaptations. The situation is similar in the case of "Beauty and the Beast" tales: for the first time in a century, the story has been attributed to Leprince de Beaumont, but free adaptations by far outnumber translations. D'Aulnoy has avoided such treatment, as her name only appears on close translations, while the few adaptations of her works have always been published anonymously. As for Fénelon and Lhéritier de Villandon, they have been practically forgotten, and reprints of older translations of their tales are virtually limited to specialist scholarly publications. It appears that nowadays, French fairy tales belong to the secondary repertoire in the Polish system of literature for children, prone to domestication. They can only gain wide acceptance and achieve success among readers and adult caretakers if they are adapted to fit the well-established mould of a purified fairy tale for children.

Spis ilustracji

1. Ilustracja do baśni *Rosanie* Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon z *Le cabinet des fées. Tome 12*, 1785; źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9606938p/f40.item.zoom 17
2. Frontyspis pierwszego wydania *Histoires ou contes du temps passé*, 1697; źródło: https://nubis.univ-paris1.fr/ark:/15733/3354 [licence ouverte] 45
3. Frontyspis Henry'ego Emy'ego z *Contes des fées* Charles'a Perraulta (1867); źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58445534/f9.item 129
4. Ilustracja do baśni *Histoire d'Alfaroute et de Clariphile* z *Fables de Fénelon. Nouvelle édition* François Fénelona; źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6150762b/f127.item.r=francois%20fenelon.zoom 154
5. Okładka wyciągu fortepianowego z opery *Kopciuszek* Gioacchina Rossiniego, ok. 1830; źródło: https://polona.pl/item/piosneczka-z-opery-kopciuszek,OTM5MzkzMDE/0/#info:metadata 190
6. Ilustracja Th. Guérina do *La Belle et la bête* z wydania *Le magasin des enfants* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont pod redakcją Eugénie Foa, 1843; źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65805574/f69.item.zoom 224
7. Okładka *Sinobrodego. Baśni z 1001 nocy* Elwiry Korotyńskiej, 1929; źródło: https://polona.pl/item/sinobrody-basn-z-1001-nocy,Njc3NjUyMjk/0/#info:metadata 260
8. Ilustracja z *Sinobrodego* W. Orskiego, 1932; źródło: https://polona.pl/item/sinobrody,ODk3Nzk3OTY/11/#info:metadata. 262
9. Ilustracja Jeana-Achille'a Pougeta z *Contes de fées, tirés de Charles Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont*, 1893; źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k14160112/f50.item.zoom 267
10. Jeden z kostiumów baletowych Ludwika XIV, ilustracja Henriego de Gisseya z *Ballet du Roy aux festes de Bacchus, dansé par Sa Majesté au Palais Royal, le 2e jour de May 1651*, 1651; źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105446557/f175.item# . . 320
11. Ilustracja Gustave'a Dorégo z *Les Contes de Perrault*, 1867; źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200191h/f15.item.r=gustave%20dore%20perrault.zoom . . 393
12. Ilustracja do baśni *Chatte blanche* z pierwszego wydania *Contes nouveaux ou Les fées à la mode* Marie-Catherine d'Aulnoy (1698); źródło: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65466258/f93.item.zoom 444

Indeks nazwisk

Aarne Antti 25, 26, 50, 244, 482
Abeille Giovanni 549
Abelard Pierre 328
Abłażej Lech 458
Adam Jean-Michel 75, 121
Adamczyk-Garbowska Monika 21, 32, 354
Adamiec Dorota 170
Adamus-Ludwikowska Jolanta 536, 537, 540, 551
Adreani Manuela 466, 553
Aleksander Zygmunt Jan 208, 221
Aleksandrowska Elżbieta 141, 143, 146, 155, 157, 158, 164
Alzati Valentina 131
Anakreont z Teos 77
Anczyc Władysław Ludwik 208, 211–214, 244
Andersen Hans Christian 15, 25, 37, 203, 204, 214, 219, 238, 242, 287, 301, 303, 304, 311, 332, 347, 374–376, 379, 381, 385, 473, 534
Anderson Veronica 261
André Richard 545, 552
Andriès Lise 51
Andriolli Michał 239
Andruszkiewicz Michał 311
Andrzejewska Małgorzata 391, 424, 434, 492, 534, 551
Anna św. 61
Apulejusz (właśc. Lucius Apuleius) 59, 75, 83
Aranda Daniel 130
Araszkiewicz Agata 377
Arct Michał 209, 253–255, 265, 270, 271, 277, 282
Ariès Philippe 22, 39, 112–114
Ariosto Ludovico 71, 221, 480
Arnaud Antoine 75
Arnoldowa Maria 314
Artwińska Maria 248
Arystoteles 83
Asbjørnsen Peter Christian 289, 347
Attanasio Fabiano 549
August III Sas, król Polski 142
Aulnoy François de la Motte baron d' 39, 40, 444
Aulnoy Marie-Catherine Le Jumel de Barneville d' 16, 19, 20, 22, 38–41, 44, 48–55, 61, 65, 67, 70–72, 76–81, 83–87, 89–92, 94–99, 101–103, 115, 117, 118, 122, 123, 128, 131, 133–136, 147–150, 185–187, 201, 238, 268, 287–290, 294–296, 300, 302, 331, 342, 355, 357–369, 374, 391, 398, 443–461, 468, 473, 474, 477, 478, 480, 482, 488, 499, 528, 532, 542–545, 548
Auneuil Louise de Bossigny d' 47, 49, 72, 102, 147

Badalska Wiera 351
Badinter Elisabeth 112, 201
Baladier Amandine 130
Balbus Stanisław 335
Baliński Karol 195, 197
Ballestra-Puech Sylvie 83
Baluch Alicja 371, 383
Bandura Ludwik 304, 310

Baraldi Severino 541
Baranowicz Jan 311, 312
Baranowska Małgorzata 350, 352
Baratella Giulia 549
Barchilon Jacques 135
Barrie James Matthew 374
Barrière François 191
Barszczak Janusz 545, 546
Bartók Béla 263
Basile Giambattista 25, 52, 59, 64, 66–68, 70, 87, 94, 138, 357, 433, 482–485
Basile Adriana 66
Baumann Esther 529
Beaujard Sophie 529
Beaumont A. 105
Beaurain (imię nieznane) 41
Bédier Joseph 243
Bednarczyk Anna 33
Bednarek Justyna 372
Bednarek Magdalena 36, 353, 372, 374–376
Bełza Władysław 220, 239, 282, 284–286, 308
Ben Jelloun Tahar 382
Benecino Sara 544
Benermann-Ohde Anna 431, 494, 531
Benfey Theodor 243
Bercegeay Marie-Sophie 133
Berezowski Maksymilian 352
Berger Jan 305, 363
Berlioz Jacques 69
Bernard Adam → patrz Sokół Jarosław
Bernard Catherine 40, 44, 78, 81, 85, 87, 89, 91, 94, 115, 331
Bernatene Poly 541–543, 548, 552, 553
Bernini Giovanni Lorenzo 42
Berta o Wielkiej Stopie 60
Berwiński Ryszard 195–199, 249
Beszczyńska Zofia 380, 388, 404, 405, 418, 494, 546
Bettelheim Bruno 122, 352–355, 371, 372
Białek Józef Zbigniew 32
Biancardi Élise 83, 102, 105, 107–109, 126, 132
Bielicka Emilia 347
Bielski Szymon 169
Biernacka-Licznar Katarzyna 32
Bignon Jean-Paul 101
Bluche François 77
Błażejewicz Wiktor 249, 250
Bobrowicz Jan Nepomucen 203, 208
Boccaccio Giovanni 41, 64, 139, 483
Boccalini Traiano 73
Boch Julie 102
Boczar Elżbieta 209
Bogatyriew Piotr 30
Bogusławska Zofia 310, 379
Böhm Roswita 39, 131
Boiardo Matteo Maria 71
Boileau-Despréaux Nicolas 43, 74, 75, 121
Bokserówna Halina 252, 258, 259, 264–266, 268, 277, 278, 280, 287, 301, 472, 530
Bonnet Rosalinde 545
Borek Elżbieta 372
Borowy Wacław 148, 287
Bortnowski Stanisław 419
Bossuet Jacques-Bénigne 46
Bottigheimer Ruth B. 52, 59, 64, 65
Bouchenot-Déchin Patricia 41, 74, 318
Boy-Żeleński Tadeusz 62
Brecht Bertolt 357
Bremond Claude 69
Bringer Rodolphe 252
Briou Charles 45
Broseghini Giorgia 549
Bruner Wanda 270, 275, 282, 283, 286
Brunovský Albín 358, 359, 451, 528
Bryant Sara Cone 248–250
Brzechwa Jan (właśc. Jan Lesman) 336, 337, 339, 342, 348, 380, 395, 408, 429, 472
Brzezina Antoni 190, 191, 549
Brzezińska Magdalena 372
Brzezińska Renata 544
Brzozowska Teresa 334
Bucher Ursula 545
Budnik Magdalena 304, 306, 307
Budrewicz Zofia 242, 247
Bühler Charlotte 249
Bułakowska Jadwiga 311
Buonarroti Michał Anioł 61
Burkowa Hanna 333, 334
Burnett Frances Hodgson 287
Burnett Tylor Edward 243
Burroughs Edgar Rice 287

Busenello Giovanni Francesco 61
Busquets Carlos 539–542, 544
Byra Agata 424, 425, 428, 432–435, 437–439, 491, 549

Caillois Roger 28, 335, 336, 350
Calvino Italo 333, 334
Całek Szczepan 388, 405, 406, 494, 547
Campan Jeanne Louise Henriette 191
Canepa Nancy L. 67
Carroll Lewis 357
Cattaneo Piero 418, 536, 541, 543, 551
Caylus Anne Claude de 39, 90, 102, 104, 123
Cazotte Jacques 104, 108, 487
Cedro Adam 551
Centnerszwer Gabriel 208
Cervantes Miguel 72, 158
Chamów Marta 387, 430–436, 491, 535, 539, 544
Charce Philis de la 99, 483
Chmielowski Piotr 167, 237, 245
Chodźko Aleksander 191
Chrétien de Troyes 12, 69
Chrząstowska Bożena 419
Chyliński Marian 215
Cichocka Tatiana 377
Cienkowska Agnieszka 357
Cieślak Tadeusz 372
Cieślikowski Jerzy 22–24, 195, 332, 350
Cima Lodovica 494, 544
Cocchiara Giuseppe 68, 122
Coillie Jan Van 375
Colbert Jean-Baptiste 16, 39, 42, 115
Collin de Plancy Jacques 127
Colman George 261
Colombi Cesare 415, 529, 532
Colonna-Walewska Janina 283–285, 287–300, 327, 453, 472, 528, 530, 551
Commynes Philippe de 157
Cooper James Fenimore 287
Corneille Pierre 186
Coste Pierre 123
Coulanges Marie-Angélique de 39
Courboyer markiz de 40, 444
Couronne Pierre 551
Couvreur Manuel 101
Crane Walter 545, 552
Craveri Benedetta 77
Crébillon Claude-Prosper Jolyot de (Crébillon-syn) 104, 147
Crébillon Prosper Jolyot de (Crébillon-ojciec) 102, 186
Crismer Liliane 541–544, 548, 552, 553
Crocker Lester G. 102
Cytryn N. 253, 277, 279–281
Czabanowska-Wróbel Anna 240–242, 244, 247, 379
Czajczuk Wiktor 544
Czarkowska Iwona 439, 440, 493, 546
Czarnowska-Łabędzka Anna 404
Czarska Lidia 252
Czartoryski Adam 141, 143, 145, 149, 152
Czermińska Karolina 186
Czerny-Marecka Anna 377
Czukowski Korniej 246, 301, 304, 333

Dackiewicz Jadwiga 333
Danek Danuta 353
Danielewski Ignacy 209, 211, 270
Darnton Robert 115
Davidson Susanna 493, 542, 549
Dąmbska-Prokop Urszula 35
Debru Claude 106–108, 111
Defrance Anne 39, 77, 103
Delarue Paul 26, 50, 134, 310, 480, 482–485
Denis Delphine 78
Denslow William Wallace 545, 552
Dernałłowicz Seweryn 155
Derwich Maria 544
Des Périers Bonaventure 59
Deshoulières Antoinette du Ligier de La Garde 43
Desmarets Jean 73
Deulin Charles 50, 128
Dębicki Eustachy 20, 144, 168, 169, 174–181, 183, 233, 237, 350, 461, 462, 470, 476, 550, 551
Diena Franca 492, 534, 551
Disney Walt 37, 370, 373–375, 378, 380, 424, 433, 441, 460, 464, 467
Dmowska Katarzyna 418, 433, 434, 464, 493, 542, 546, 549

Dobosz Andrzej 545, 550, 553
Dochtera Izabela 372
Dołęga Chodakowski Zorian (właśc. Adam Czarnocki) 196
Domańska Barbara 350
Domosławski Franciszek 151
Doré Gustave 130, 392, 393, 532–534, 537
Dorożalska Anna 424, 427, 431, 493, 535, 551
Dosimont Gauthier 544
Drabik Wiesław 430, 433, 435, 437, 439, 440, 493, 540, 542
Dreuillet Élisabeth Thomas de Monlaur de 102
Drużbacka Elżbieta 148–150, 287
Drzewiecki Mieczysław 264
Dubos Jean-Baptiste 63, 114, 120
Duché de Vancy Joseph-François 102
Duclos Charles 103, 112, 147
Dudzik Izabela 418, 547
Dufour Piotr 152, 549
Duggan Anne E. 128
Dumas Alexandre 203, 319
Dunin-Borkowski Jerzy Sewer 216
Dunlop John 65
Durand Bédacier Catherine 47, 48, 92, 147
Ďuričková Maria 359
Dygasiński Adolf 212, 213, 237, 240, 244
Dygat Stanisław 310
Dynak Władysław 419

Eichelberger Wojciech 377
Eichelt-Lojkine Patricia 49, 60, 65–70, 116, 117
Elżbieta Karolina Bawarska, diuszesa Orleanu 115, 480, 482
Elżbieta Karolina Orleańska 43, 59, 63, 120, 121, 318, 392, 484
Emy Henri (pseud. Telory) 129, 221, 226
Ennis Mary Louise 103
Épernon Anne Louise Christine de Lavalette diuszesa de 99, 115, 485
Erdracht Lucjan Frank 264
Escarpit Denise 135
Escola Marc 41, 75, 82, 97
Estés Camilla Pinkola 372, 377, 379
Estkowski Ewaryst 202–204
Estreicher Karol 166, 167, 221
Even-Zohar Itamar 21, 31–33
Eysymontt Barbara 348
Ezop 97, 328

Fabisińska Liliana 492, 540
Fabjański Marcin 372
Faerno Gabriele 43
Falques Marianne-Agnès Pillement 101
Fauconnier Henri 357
Feat Anne Mary 99
Feitzinger Edward 210
Fénelon François de Salignac de La Mothe 16, 19–22, 40, 46–48, 54, 72, 73, 76, 80, 86, 87, 93–95, 100, 109, 113, 114, 119, 123, 124, 131, 132, 136, 141, 142, 147, 153–165, 184, 189–192, 206, 215–220, 238, 467, 468, 470, 471, 474, 486, 487, 499, 520, 528, 549
Fenikowski Franciszek 311, 332
Ferenc-Warchałowska Zuzanna 552
Feron Pierre 133
Fiałek Walenty 270
Fic Dorota 536, 537, 542, 547
Ficowski Jerzy 334
Fielding Sarah 106
Filip Orleański 46
Fiorin Fabiano 549
Fiszer Ludwik 270, 271, 282
Foa Eugénie 132, 224, 225, 227, 228, 232, 236
Fonfara Andrzej 532, 533, 535, 536, 538, 539
Fontana Valentina 549
Fontenelle Bernard de 47, 146, 168
Foulché-Debosc Raymond 40
France Anatole (właśc. Jacques-Anatole-François Thibault) 128, 130, 264, 305, 314
Francia Giada 418, 465, 493, 546, 553
Franko Iwan 244
Frazer James 243
Frączek Agnieszka 433, 437, 438, 492, 538, 539
Freud Sigmund 244
Frycie Stanisław 32, 303, 358, 373
Fryderyk Krystian Wettyn, książę elektor Saksonii 142
Fumaroli Marc 43, 55, 73, 74, 77
Furetière Antoine 71, 113, 118

Gabryszewska-Konieczny Anna 431, 433, 434, 437, 438, 492, 538, 541, 543
Gach Anna Maria 543
Gajownik Sylwia 303
Galant Jan 30, 379
Galewicz Janusz 348
Galland Antoine 100
Gała Aleksandra 397
Gałczyńska Natalia 311, 333, 369
Gaudasińska Elżbieta 531, 532
Gawiński Antoni 240, 253, 265–268, 271, 273, 274, 282, 285, 286, 301, 327, 380, 472
Gawrońska Maja 377
Gebethner Gustaw Adolf 208, 209, 211, 212, 265, 311
Gélinas Gérard 121, 128, 130, 207
Genlis Stéphanie-Félicité de 153, 186–188
Gensówna Franciszka 271, 272, 274, 275
Gębarski Stefan 277, 279
Gheeraert Tony 46, 76, 121
Gicquel Bernard 51
Gissey Henri de 320
Gliński Józef Antoni 25, 197, 198, 201–203, 210, 212, 244, 258, 269, 272, 273, 312, 335, 375, 432
Gliński Kazimierz 240
Godfryd de Bouillon 70
Godlewski Artur 539
Godlewski Grzegorz 12, 350
Golisz Marzena 544
Gomez Madeleine Angélique Poisson de 101, 147, 152, 153
Gondowicz Jan 372
Gordiejew D. 536
Goreń Michał 424, 427, 431, 439, 440, 492, 549
Gorki Maksym 246, 304, 307, 310–312, 347, 533
Goscinny René 398
Gościmska Karolina 220–223, 225–237, 460, 461, 471, 550, 551, 553
Goździewicz Małgorzata 544–549
Górska Maria 311, 332, 333
Górski Artur 240
Graban-Pomirska Monika 377
Grabiański Janusz 338, 344, 531, 532
Grabowska-Piątek Marcelina 538
Graczyk Ewa 377
Grätz Manfred 148
Grebel Ignacy 147
Grefkowicz Alina 242
Gregorowicz Jan Kanty 211
Grimm Jacob 13, 15, 37, 52, 193, 211, 212, 214, 242, 243, 252, 254–258, 271–276, 279, 301, 303, 304, 313–316, 332, 336, 337, 344, 347, 349, 351, 353, 354, 359, 375, 379, 381, 385, 390, 391, 394, 420, 424, 425, 433, 473, 533–540, 542, 545–547, 549
Grimm Wilhelm 13, 15, 37, 52, 193, 211, 212, 214, 242, 243, 252, 254–258, 271–276, 279, 301, 303, 304, 313–316, 332, 336, 337, 344, 347, 349, 351, 353, 354, 359, 375, 379, 381, 385, 390, 391, 394, 420, 424, 425, 433, 473, 533–540, 542, 545–547, 549
Grodzieńska Wanda 304, 306
Gröll Michał 147, 166–168, 550
Grzegorzewska Barbara 22, 387–389, 398–403, 414, 441, 443–451, 455, 461–464, 468, 473, 483, 491, 529, 542, 545–547, 551
Guarnieri Rossana 383, 415, 491, 529, 532
Gudanes markiza de 39, 40
Guellette Thomas 101
Guérin Th. 224
Gugulska Cecylia 352
Guichon Marie 42
Guise Marie diuszesa de 44
Guranowski J. 210
Gutry Agnieszka 407, 409, 425, 426, 430, 431, 434, 493, 535
Gutry Jacek 409, 437–440, 493, 536
Guyon Bouvier de la Mothe Jeanne Marie 16, 47, 100, 113

Hafstein Valdimar 62
Hałub Marek 211
Hamera Andrzej 536, 537
Hamera Bogdan 332
Hamilton Anthony 103, 559
Handke Ryszard 313, 335, 348
Hannon Patricia 74, 98
Hanusiewicz-Lavalle Mirosława 162
Harf-Lancner Laurence 71

Hazard Paul 111, 121, 127, 155, 304, 314, 331, 332
Heidmann Ute 75, 121
Heine Heinrich 206, 357
Henriot Émile 121
Hermansson Cassie E. 261
Hertz Benedykt 265, 268, 269, 277, 279
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 348
Hetzel Pierre-Jules 203
Hill Dorota 373
Hilska Vlasta 311
Hitler Adolf 303, 313
Hoffman Heinrich 206
Hoffmann Kathryn A. 81
Hoffmanowa z Tańskich Klementyna 166, 193, 194, 201
Holeinone Peter 551
Hoogenboezem Daphne M. 123
Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 83, 100
Horain Julian 220, 282, 284–286, 308
Horecka-Jakobsen Małgorzata 534
Hösick Ferdynand 208
Husarski Wacław 248

Ilnicka Maria 213
Inglot Mieczysław 195
Innocenti Roberto 388, 404, 405, 418, 546
Isouard Nicol 210

Jabłonowski Jan Stanisław 140–142
Jabłońska Patrycja 387, 407–409, 420, 422, 425, 427, 429–434, 436–440, 490, 543, 547, 548
Jagielski Marek 418, 426, 427, 494, 547
Jakobson Roman 30
Jakub II, król Anglii 103
Jakubiuk Marta 424, 426, 427, 434, 491, 540, 543
Janiec Waldemar 186
Jankowski Józef 257
Janowska Malwina 274
Januszewska Hanna 241, 302, 303, 305–309, 311, 313, 314, 316–319, 321–332, 337–346, 348, 354, 355, 368, 369, 373, 375, 381, 383, 386–390, 392–394, 397, 398, 400–403, 406–411, 413, 414, 417, 419, 420, 422, 423, 425, 426, 429–440, 472, 473, 476, 477, 489, 530–540, 543, 545, 548, 549
Jańczyk Łukasz 381, 417, 418, 432, 436, 439, 440, 452, 453, 490, 529, 542–545, 548, 552, 553
Jaroszuk Barbara 424, 426, 434, 437, 438, 492, 540, 541, 551
Jaskuła Natalia 461–464, 553
Jasmin Nadine 39, 66, 70, 72, 77, 79, 83–85, 94, 96, 117, 134, 364
Jaszuński Franciszek 357
Jaworska Julia 250
Jaworska Maria 250
Jendrzejewski Mirosław 347, 348
Jerszow Piotr 311
Jędrzejewska-Wróbel Roksana 378
Jodełka Tomasz 334, 349
Jolles André 28, 29, 37, 61, 312, 313, 335, 351, 354
Jonca Magdalena 532
Jóźwiak Weronika 377, 442
Jung Carl 244
Juszkiewiczowa Maria 242, 333
Juwenalis (właśc. Decimus Iunius Iuvenalis) 100

Kaczyńska Barbara 69, 97, 328, 329, 402, 406, 419, 428, 435
Kalinowski Kazimierz 250, 254, 256, 257, 277, 279
Kałucki Krzysztof 545, 546
Kamieńska Anna 351, 371
Kamiński Piotr 61
Kaniowska-Lewańska Izabela 32, 183, 187, 350, 551
Kaniwiec W. 536
Kann Maria 305
Kant Immanuel 29
Kapełuś Helena 137, 138, 143, 313, 334, 347, 349, 351, 369
Karcz Aleksander 540
Karłowicz Jan 205, 210, 214
Karniewski Kajetan 183
Karol Wielki 60
Karpiński Franciszek 191

Karpowicz Stanisław 32, 241, 245, 246, 251
Kasdepke Grzegorz 386, 391, 409, 425, 431, 434, 493, 538
Kasprowicz Jan 240, 241, 247
Katon (właśc. Marcus Porcius Cato) 77
Kaufmann Józef 208
Kern Sergio 541, 551
Kęczkowska Beata 404
Kędziorzyna Maria 303, 332
Kieś-Kokocińska Katarzyna 492, 549
King Jane 532
Kisiel Włodzimierz 545, 546
Kisielnicka Józefa (pseud. Esteja) 245
Klimek Anna Katarzyna 478
Klingberg Göte 21, 23, 34, 231
Kluś Anita 431
Kłusek Olivia 377
Knapek Ryszard 564
Kniaźnin Franciszek 150–152
Kobyliński Krzysztof 137–139
Kochanowska Maria 308, 346
Kolberg Oskar 196, 249
Kolińska Krystyna 254, 265, 270, 277, 350
Kołodziej Irena 427, 430, 432–434, 492, 537
Kołodziej Katarzyna 541, 544–546
Kołpakowa Natalia 311
Konarski Stanisław 221
Konderak Tatiana 25
Konieczna Ewelina 26, 371
Konopnicka Maria 27, 239, 240, 242, 245, 263, 264
Kopciowa Jadwiga 311
Korczak Janusz 395
Korn F. 255, 265, 271, 550
Korojew L. 536
Korotyńska Elwira (pseud. El-Kor, Promyczek, Ewa Reńska) 243, 253–263, 265, 268–272, 275, 277–285, 287
Kossakowska-Jarosz Krystyna 373
Kostecka Weronika 18, 36, 244, 348, 376, 377
Kowalczyk Kamila 18, 36, 37, 211, 213, 214, 242, 347, 375, 376, 441
Kowalczykówna Jolanta 350
Kowalska Nina 271, 272
Kowalski Krzysztof 352
Kowerska Maria 347
Kozioł Halina 382, 386, 387, 407–409, 420, 425, 427, 429–440, 489, 534–540
Kozioł Halszka → patrz Kozioł Halina
Kozioł Urszula 374
Kozubowski Feliks 214, 219
Kozyra-Pawlak Ewa 544
Krajewski Tadeusz 152, 153
Krasicki Ignacy 143, 147, 149
Kraszewski Józef Ignacy 210, 239, 333
Krátký Lubomír 358
Krawczak Andrzej 541
Krejčova Zdenka 532
Króliński Kazimierz 427, 250, 270, 275
Krumłowski Konstanty 255, 265, 278, 279
Krupa Joanna 377
Kruszewska Agnieszka 494, 534
Krzemieniowa Krystyna 349
Krzyżaniak Anna 426, 427, 434, 494, 538
Krzyżanowski Julian 26, 29, 51, 137–139, 152, 202, 243, 305, 313, 314, 334, 349, 351
Kubiak Władysław 334
Kucharska-Cybuch Aleksandra 398, 403, 544, 545
Kulesza Monika 443
Kuliczkowska Krystyna 32, 35, 304, 305, 312, 314, 335, 351
Kuligowski Mateusz Ignacy 137–139
Kurasz Danuta 539, 541, 544, 547
Kuroczycka Renata 434, 494, 534
Kurpianka (pseud.) 254, 257
Kusztal Magdalena 372, 373
Kusztelska Milena 387, 409–411, 426, 428–435, 437–439, 441, 490, 539, 541, 544, 547
Kwiecińska Zofia 334
Kwietniewska-Talarczyk Marzena 388, 409, 424, 425, 430–434, 436–438, 491, 545, 547

La Bruyère Jean de 158
La Fite Marie-Elizabeth de 173, 183
La Fontaine Jean de 76, 82, 83, 113, 122, 186, 450, 481, 483
La Force Charlotte-Rose Caumont de 40, 44, 45, 67–69, 77, 80, 81, 85–87, 95, 101, 118, 147
La Harpe Jean François de 150, 185, 186

La Porte Pierre de 114
Labuda Aleksander Wit 477
Lambert Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles markiza de 40, 115, 483
Lambert J.-J. 132, 221, 226
Lang Andrew 243, 288–290, 453–455, 530
Lang Leonora 453–457, 529
Lange Pamela 426, 429–432, 434, 435, 439, 440, 490, 548
Larivey Pierre de 65, 97
Lasoń-Kochańska Grażyna 377, 383
Latapie Sophie 107
Lathey Gillian 30, 32, 33, 35, 36
Le Brun Jacques 46
Le Clézio Jean-Marie Gustave 461
Le Fanu Brinsley 259, 261
Le Fanu Joseph Sheridan 259
Le Goff Hervé 545
Le Metel de Boisrobert François 113
Le Moyne Pierre 70
Le Noble Eustache 48
Lear Edward 357
Lechicka Anna 352
Leclerc Marie-Dominique 51
Leitgeber Mieczysław 210
Lem Stanisław 29, 336, 351
Lemirre Élisabeth 51
Lenartowicz Teofil 197
Lenica Jan 311
Leonardi Hartley Stefania 491, 549
Leprince de Beaumont Jeanne-Marie 16, 20–22, 104–111, 124–127, 132–134, 136, 144, 145, 165, 167–169, 173–184, 188, 189, 199, 206, 207, 220–222, 224–238, 268, 281, 283, 284, 287–289, 296, 298–300, 350, 369, 391, 398, 460–471, 474–476, 487, 499, 522, 528, 534, 536, 541–545, 548, 550
Lescoat Elen 548
Lescure Adolphe Maturin de 50
Leszczyńska Maria Karolina Zofia Felicja, królowa Francji 102
Leszczyński Grzegorz 30, 114, 207, 240, 358, 367, 368, 374, 406, 417, 443, 444, 445, 451, 461, 529, 539, 551
Leszczyński Stanisław, król Polski, książę Lotaryngii i Baru 105
Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Lesman) 240, 248, 311
Levesque Louise Cavelier 101, 147
Lewestam Fryderyk 203, 204
Lewicki Józef 154
Lewicki Tadeusz 334, 349
Lewis Clive Staples 71, 123, 313
Lhéritier de Villandon Marie-Jeanne 16, 17, 20, 22, 39, 43, 44, 47, 49, 50, 53, 55, 57, 58, 62, 67–70, 75–78, 80, 85–88, 91, 94–96, 98–101, 113, 115, 116, 119, 120, 122, 126, 132, 134, 136, 142, 147, 317, 319, 323, 325, 328, 331, 338, 368, 390–392, 467, 468, 474, 477, 483–485, 499, 518, 528, 530, 532
Lhéritier Nicolas 43
Libera Leszek 193
Libermann Marcia 353
Librachowa Maria 303–305
Lilkowska Ewa 372
Lindsay Vachel 357
Lintot Catherine Cailleau hrabina de 102
Lipińska Zuzanna 534, 537
Locke John 123, 124, 144
Lompa Józef 334
Londyński Bolesław (pseud. B. Stolarski, Mieczysław Rościszewski) 255–257, 265, 268, 269, 271–273, 275
Longhi Katya 549
Loskoutoff Yvain 46, 112, 113, 135
Louveau Jean 65
Louvois François Michel Le Tellier markiz de 42
Löwe F. 208
Lubert Marie-Madeleine de 102, 103
Lubomirska z Krasińskich Zofia 168
Ludwik IX Święty, król Francji 70
Ludwik XI, król Francji 157
Ludwik XIII, król Francji 114
Ludwik XIV, król Francji 16, 39, 42, 43, 46, 47, 50, 59, 71, 73, 320, 339, 450, 502
Ludwik August, diuk Maine 115
Ludwik Konstantyn, diuk Dombes 115
Ludwik, diuk Burgundii 16, 46, 47, 124
Ludwikowska Ewa 545, 546
Ludwikowska Jolanta 545, 546
Lukian z Samosat 75

Lukrecjusz (właśc. Titus Lucretius Carus) 191
Lully Jean-Baptiste 71
Lurie Alison 353
Lüthi Max 25, 29, 349, 354
Lutomierski Marcin 376, 419

Łasiewicka Alina 305
Łochocka Hanna 344, 351
Łojek Jerzy 104
Łopatina E. 536
Łosiowska Urszula 443
Łoskot-Cichocka Dorota 540, 543
Ługowska Jolanta 25, 30, 312, 343, 354, 369
Łukaszewicz Michał 346

Mac Orlan Pierre 252
Maciejewska Dorina 538
Magnone Lena 244
Magnuszewski Dominik 196
Mailly Louis de 46, 47, 53, 66, 78, 86, 87, 91, 101, 147
Mailly-l'Épine Antoine de 46
Maine Anne Louise Bénédicte diuszesa du 102
Mainil Jean 49, 51, 63, 71, 78, 103, 114, 118, 130, 207
Maintenon Françoise d'Aubigné markiza de 46
Maistre Welch Marcelle 81
Makuszyński Kornel 240
Malarte-Feldman Claire-Lise 51
Malinowski Lucjan 349
Malter Claude-Antoine 105
Małochleb Paulina 494, 543
Manferto de Fabianis Valeria 490, 548
Manson Michel 118
Mara (pseud.) 254–256, 265, 270, 272, 277, 281
Marchand pani le 102
Marcinkowski Antoni (Nowosielski A.) 197–199, 220
Marek Atyliusz Regulus (właśc. Marcus Atilius Regulus) 328
Maria Adelajda Sabaudzka 450
Maria Antonina Wittelsbach, księżna elektorowa Saksonii 142
Maria Ludwika Orleańska 46
Maria Teresa Austriaczka 42, 44
Marie de France 69, 480
Marin Louis 93, 135
Markowska Wanda 303, 311, 332–335, 347, 375
Marks Karl 305
Marmontel Jean-François 28
Martin Annie-Claude 533
Martuszewska Anna 30, 274
Marty-Laveaux Charles 121
Maruszewski Janusz 23, 349
Maślanka Julian 196, 198
Materska Dominika 377, 383
Matusik-Dyjak Anna 418, 424, 426, 427, 437, 438, 492, 545, 546, 548
Mayer Charles-Joseph de 48, 72, 111, 112, 123
Mazali Gustavo 541–543, 548, 552, 553
Mazarini Giulio Raimondo 157
Michalska-Szwagierczak Aleksandra 536, 537, 542, 543, 545, 546
Michałowska Aleksandra 387, 411–414, 419, 425, 427, 429–431, 433, 434, 437–439, 467, 490, 540–544, 548, 552, 553
Michałowska Krystyna 444, 451, 529, 538
Michałowska Tamara 493, 545, 552
Michułka Dorota 18
Miglio Paula 132
Mikołajewski Jarosław 391, 426, 427, 493, 539
Mikraszewska Teresa 453, 529
Miller Katarzyna 377
Milska Anna 303, 311, 332–335, 347, 375
Minasowicz Józef Epifani 156–159, 162–165, 191, 192, 549
Miniewski Władysław 191
Minor Marcin 546
Miodońska-Susułowa Anna 334
Mittler Abram F. 253, 271, 277
Mitzler de Kolof Wawrzyniec 146, 147, 157
Moe Jørgen 289, 347
Moëtjens Adrian 41
Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 62, 98, 113, 139, 328
Molino Roberto 538
Moniatowski Igor 537
Monikowska M.K. 205

Montaigne Michel de 73
Monteverdi Claudio 61
Morcinek Gustaw 312, 332
Morgan Jean 82, 135
Morse Brian 493, 535, 551
Morsztyn Hieronim 137, 138
Moscon Valentina 549
Mrozowska Kamilla 145, 185
Mróz Daniel 357
Murat Henriette-Julie de Castelnau hrabina de 39, 40, 45, 47–50, 54–57, 61, 64, 65, 76, 79–81, 85–92, 94, 95, 99, 101, 102, 115, 119, 329, 358, 485

Nadskakuła Olga 371
Najman Katarzyna 491, 539, 541, 544
Nakwaska z Krajewskich Anna 166
Nicoll Allardyce 87
Nicot Jean 113
Niderst Alain 50
Niesiołowski Krzysztof 336
Niewiadomska Cecylia 242, 303
Niklewiczowa Maria 315, 316, 375
Nikliborc Anna 46, 50, 60, 151, 154, 350, 392, 532
Nodier Charles 203
Nosowska Dorota 420, 544
Nothomb Amélie 398
Nowicki Władysław 202, 212, 213, 239, 245
Nowosielski A. → patrz Marcinkowski Antoni
Nożyńska-Demianiuk Agnieszka 387, 390, 394, 409, 420–422, 424, 427, 432–440, 490, 544–546, 548, 549

O'Sullivan Emer 33–35
Oittinen Riitta 24, 35
Olkusz Wiesław 204
Olszacki Łukasz 377, 378
Oppman Artur (pseud. Or-Ot) 209, 211, 243, 252–256, 265, 268–271, 274, 275, 277–282, 284, 286
Orlińska Wanda 535
Orliński Wojciech 382
Orski W. 253, 258, 261–263, 271, 273, 277, 283–285, 472
Ortaire Fournier 132
Ossoliński Józef Maksymilian 143, 147, 198
Osterloff Waldemar 239, 240, 244–246
Osterloff Wiesław 303, 304
Ostrowska Bronisława 240, 248, 553
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) 41, 44, 74, 77, 139

Pająk Zofia 433, 434, 494, 541
Papi Teresa 210
Paprocka Natalia 32, 303, 347, 370, 381, 396
Paprocki Teodor 209
Papuzińska Joanna 374
Paradis de Moncrif François-Augustin 102, 104, 147, 151, 152
Paris Gaston 243
Parzydło Witold 532
Pascua-Febles Isabel 535
Pasternak Jacek 536
Patard Geneviève 46
Paulin św. 42
Pawlak Paweł 539, 544
Péju Pierre 372
Perrault Charles 15, 16, 18–22, 37, 41–44, 48–52, 54, 58–63, 65, 67, 69, 74, 75, 77, 80, 82–87, 89, 92–103, 107–110, 113–116, 119–123, 126–136, 139, 140, 142, 147, 148, 150, 151, 183, 187–189, 194, 199, 202, 203, 206, 207, 211, 212, 214, 238, 251, 252, 254–259, 261, 264–266, 268, 269, 272–274, 276–282, 287–293, 299–302, 305, 314, 316–332, 336–346, 348, 350, 353, 355, 357, 368, 374–376, 378, 379, 381–443, 451–453, 456, 547, 459–461, 464, 466–469, 472–475, 477, 478, 483, 484, 487–499, 513, 528–530, 546, 551–553
Perrault Claude 41, 42, 112
Perrault Darmancour Pierre 120, 121, 318, 484
Perrault Marie-Madeleine 43, 115, 120, 485
Perrault Nicolas 41
Perrault Pierre 67
Perrin Jean-François 101, 103, 104, 130
Perrot d'Ablancourt Nicolas 187
Perykles 76
Perzyński Włodzimierz 240
Pétis de La Croix François 101

Piątek Artur 537, 538, 540, 541, 544
Pieciul-Karmińska Eliza 379, 477
Pinkosz Katarzyna 372
Piwowar Jolanta 25
Piwowarski Marcin 543, 547
Platon 76
Pląskowski Tomasz 546
Plenkiewicz Roman Ignacy 234–237
Pobóg Fryczyński Jakub 140
Podgórska Barbara 263
Podgórski Adam 263
Podoski Franciszek Aleksander 158, 159, 163–165, 187, 191, 219, 549
Poli Luca 549
Pollak Seweryn 304, 306
Południak Marcin 544
Pomirska Monika 375
Pope Alexander 158
Popiołek Ewa 377, 383
Porazińska Janina 241, 251, 271, 273, 274, 301, 303, 312, 314, 330, 332, 344, 346, 375, 472
Poser Jan August 155
Potocki Stanisław Kostka 150, 186
Potocki Wincenty 147
Pouget Jean-Achille 267, 268
Préchac Jean de 46, 86, 101
Prejs Marek 139, 149
Prévost Antoine 102
Prokopowicz Maksymilian 167, 173, 182, 183
Proniewski Grzegorz 536
Propp Władimir 29, 88, 244, 335, 349, 354
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 204
Przecławski Łukasz 348
Przeworski Jakub 265
Przybora Jeremi 374
Przyborowski Walery 209, 212, 213, 244
Przyboś Julian 356
Puffke Emma z Kurowskich 204–206
Puszkin Aleksander 202, 252
Puybaret Éric 418, 549
Pym Anthony 31

Quinault Jeanne 102
Quinault Philippe 328

Rabska Zuzanna 240, 303
Rabska-Stypułkowska Aleksandra 242
Racine Jean Baptiste 74, 186
Raczyński Józef Jan Nepomucen 148, 528
Radlińska Helena 305
Radziwiłłowa Franciszka Urszula 138–140, 149
Radziwiłłówna Katarzyna Karolina (po mężu Rzewuska) 139, 140
Radziwiłłówna Teofila Konstancja (po mężu Morawska) 139, 140
Raffaella (pseud.) 492, 549
Rais Gilles de 261
Rak Michele 66
Ratajczak Józef 352
Ratyńska Hanna 350
Ravier Xavier 69
Raynard Sophie 38, 57, 80, 82, 111
Rein Wilhelm 245
Renonciat Anne 128
Reychman Jan 101, 147
Riccoboni Marie-Jeanne 151, 152
Richardson Samuel 141, 185
Richelet Pierre 113
Richelieu Armand-Jean Duplessis diuk de 42, 73, 157
Ripamonti Aldo 541
Rivet Évelyne 534
Robert Raymonde 43, 44, 47, 50, 53, 55, 57, 64, 70, 71, 80, 84, 88, 90, 91, 101–103, 107, 111, 113, 117, 135, 367
Roche-Mazon Jeanne 39, 44, 57, 133, 444
Rodziewicz-Doktór Lucyna 427, 494, 544
Rogalska Arleta 538
Rogoż Michał 32
Rölleke Heinz 353
Romer-Ochenkowska Helena 274
Rosołek Karolina 545, 546
Rossi Francesca 418, 466, 546, 548, 553
Rossini Gioacchino 189, 190, 210
Rościszewski Mieczysław → patrz Londyński Bolesław
Rouger Gilbert 39, 44, 121
Rousseau Jean-Jacques 104, 144, 147, 150–152
Rudnicka Jadwiga 147
Rumpel Artur 377

Rybicka Alicja 544, 552
Rybowski Mikołaj 247, 315
Rylukowska Agnieszka 383, 415–417, 421, 430, 432, 434, 435, 451, 452, 491, 529, 532, 539
Ryszard Lwie Serce, król Anglii 58, 78
Rzewuska Jadwiga z Jaczewskich 216
Rzewuski Adam 216
Rzewuski Stanisław 215, 216–220, 238, 471, 549, 550

Sacy Louis de 142
Saint-Exupéry Antoine de 461
Saint-Hyacinthe Thémiseul de 102, 108, 488
Sainte-Beuve Charles-Augustin 51
Saintyves Pierre 51, 133
Salogni Marco 549
Saloni Aleksander 152
Sałamacha Przemysław 540, 542, 545, 546
Samber Robert 288–293, 530
Samol Dominik 536
Samozwaniec Magdalena 303
Sand George (właśc. Amantine Lucile Aurore Dupin) 335
Sarzyński Piotr 372
Saupé Yvette 51, 82
Sayers Dorothy L. 357
Scanno Teresa di 71, 78, 97, 114, 120
Schenda Rudolf 51
Schiller Friedrich 191
Schmitt Éric-Emmanuel 398
Scholz Józef 208, 213
Schröder Volker 39, 61
Scott Walter 287
Scudéry Madeleine de 43, 78
Seifert Lewis C. 43, 45, 123
Sempołowska Stefania 246–248, 251
Senneterre Henri-Charles de 104
Sennewald Gustaw Karol 221, 550
Sermain Jean-Paul 52, 63, 72, 93, 94, 96, 97, 99, 103, 104, 117, 122, 146
Sévigné Marie de Rabutin-Chantal markiza de 39, 115, 186
Seweryn Zbigniew 540, 542
Sędziwy Anna 547
Shavit Zohar 21, 23, 31, 33
Sheridan Frances 158, 259
Siedlecka Joanna 356
Siedlecki Franciszek R. 301
Siejnicki Jan Krzysztof 460, 552
Siemieński Lucjan 195, 204, 235
Sienkiewicz Henryk 257, 258
Sieroszewski Wacław 240, 242
Sighinolfi Laura 549
Sikirycki Igor 311
Simonides Dorota 351
Sinko Zofia 49, 138, 141, 147, 149, 151, 152
Skiwski Emil 209, 216, 549
Skowera Maciej 36, 376, 404, 405
Skrobiszewska Halina 25, 308, 316, 328, 343, 345, 348–350
Skrzetuski Kajetan Józef 186
Skurpska-Ekes Anna 535
Slany Katarzyna 377
Słaboszewska Anna 426, 491, 539, 546
Sławińska Małgorzata 26
Słońska Irena 127, 311, 314, 315, 331, 340
Słowikowska Teresa 350
Smith Paul J. 61
Smuszkiewicz Antoni 411
Sobich Agnieszka 388, 409, 425–427, 430–432, 434, 436–440, 490, 543
Sobieszek Bogdan 372
Socha Irena 35, 375
Sochańska Bogusława 204, 242, 379
Sokół Jarosław (pseud. Adam Bernard) 381, 385–387, 409, 410, 427, 430, 431, 437, 438, 489, 532, 533, 535, 536, 538–540, 542, 547
Sorels Jehan de 58, 69
Soriano Marc 52, 63, 67, 75, 112, 114–116, 121, 134, 332, 392
Sójka Anna 381, 385, 426, 491, 535–537, 539, 540
Spicer Eells Elsie 242
Stadtmüller Ewa 386, 388, 424, 430, 434–436, 465, 467, 491, 536, 537, 540, 544, 551, 552
Staniów Bogumiła 32
Stanisław August Poniatowski, król Polski 155
Stankev Emilian 385, 418, 534, 551
Stanny Janusz 346, 531
Starkel Juliusz 210
Starowieyska-Morstinowa Zofia 247, 263, 316

Stattlerówna Helena 248
Stawiarski Ignacy Franciszek 192, 215
Steeman Stanislas-André 252
Stefaniak Anna 395, 536
Stefaniak Lech 395, 536
Stevenson Peter 353, 551
Stępowska Konstancja 240
Stiller Robert 97, 302, 333, 334, 355, 356–369, 443–446, 449, 473, 528, 529
Stolarski B. → patrz Londyński Bolesław
Storer Mary Elizabeth 38, 39, 41, 43, 50, 67, 69, 80, 133, 135
Straparola Giovanfrancesco 52, 59, 64–67, 87, 97, 147, 480, 482–484
Strzelecka Janina 247, 276
Suchowierska Agnieszka 377
Sudoł Janusz 371
Sujczyńska Lidia 430, 433, 434, 493, 532
Swahn Jan-Öjvind 52, 199
Swanton Belloc Louise 132
Szal Dorota 536
Szal Marek 534–536, 538–540, 543, 545–549
Szancer Jan Marcin 253, 271, 275, 301, 317, 319, 320, 338, 530, 533, 534, 544, 547
Szargot Barbara 370
Szczepańska Maria 303
Szelburg-Zarembina Ewa 241, 303, 309, 310, 314, 332, 337, 380, 472
Szmyt Ewa 352
Szoblik Dorota 543
Szottowa Anna 242
Sztuczyńska Jolanta 409, 425, 426, 429–432, 434–436, 439, 440, 492, 547
Szuman Stefan 249, 250, 305, 314
Szwagier C. 208
Szycówna Aniela 32, 241, 245, 246, 251
Szymanowski Wacław 205
Szymańska Katarzyna 356
Szymkiewicz-Kowalska Bogna 372

Śliwiak Tadeusz 350
Śmietanka-Combik Elżbieta 545, 550, 553
Śniadecki Jędrzej 195
Śnieżkowska-Bielak Elżbieta 430, 434, 494, 536
Święcińska Wioletta 544
Świta K. 209
Świtkowski Piotr 153

Tagore Rabindranath 357
Taraszkiewicz Małgorzata 353
Tarnowski Marceli 271, 272, 275, 347
Tasso Torquato 70, 71, 480
Tassoni Alessandro 67, 74
Tatar Maria 261
Ténèze Marie-Louise 26, 50, 88, 134, 480, 482, 483–485
Teodorowicz-Hellman Ewa 32
Tessin Carl Gustave 103
Thirard Marie-Agnès 52, 79
Thomasius Christian 155
Thompson Stith 25, 26, 50, 482
Timmermans Linda 98
Tkaczuk Aleksander 544
Tobera Marek 303
Todorov Tzvetan 28, 104
Toeplitz Kazimierz Teodor 336
Tolkien John Ronald Reuel 28, 313, 335, 371, 378
Tomaszewiczowa Waleria 242
Tomska Irena 303
Tondera Ewa 420
Topałow Michał 311, 345
Topelius Zacharias 242
Toury Gideon 21, 32–34, 36
Travers Pamela L. 335
Trepte Konstanty 253, 254, 265, 269, 270
Trinquet Charlotte 45, 48, 51, 62, 65, 67, 71, 78, 81, 98, 131, 485
Trotz Michał Abraham 142, 215
Truchanowska Bożena 338, 345, 530–532
Trzynadlowski Janusz 29, 312, 313, 336, 354
Tucker Mitchell Jane 39, 65, 135
Tuwim Irena 333, 335
Tuwim Julian 395
Twarogowski Tadeusz 348
Tybald (właśc. Thibaut) z Szampanii 328
Tychmanowicz Anna 372
Tyrrel Thomas Pinchon 105
Tyszkowa Maria 348

Uljasz Adrian 248
Urban-Podolan Aleksandra 427, 430, 493, 544
Urbanowska Zofia 207
Urfé Honoré d' 79, 360
Usenko Natalia 427, 494, 534
Ustinow N. 536
Uther Hans-Jörg 25, 26, 50, 482

Valentino Serena 378
Vallantin Catherine → patrz Velay-Vallantin Catherine
Vallerey Gizela (właśc. Gisèle) 333
Velay-Vallantin Catherine 51, 69
Venuti Lawrence 34
Verdier Gabrielle 39, 40, 61, 84
Verdier Yvonne 51, 135
Vere Boyle Eleanor 545, 552
Verne Jules 381, 461
Veysman Nicolas 28
Via (pseud.) 270, 272
Viacava Alejandra 540
Viala Alain 78, 85, 86
Villeneuve Gabrielle Suzanne Barbot de 27, 102, 108, 285, 288–290, 296, 297, 464, 465, 477, 487, 488
Villiers Pierre de 38, 39, 49, 56, 57, 62, 86, 113, 115, 120, 121
Vlasova Anna 537
Vogel Daniel 182–184, 471, 550
Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 27, 28, 102, 186

Wach Małgorzata 372, 396, 397
Waksmund Ryszard 18, 22, 23, 26, 30, 76, 82, 103, 107, 109, 111, 112, 117, 119, 122, 127, 148, 154, 202, 211, 245, 303, 355, 373, 380, 382, 392, 393, 403, 443, 460, 461, 529, 534, 549, 551
Walaszek-Sarna Iwona 545, 546, 548
Walckenaer Charles Athanase 122, 128
Walczak Bogdan 25
Walter Mieczysław 182
Walter Philippe 51
Wanat Dariusz 545, 546
Warda Janusz 357
Warda-Radys Lucyna 147, 166
Warner Marina 51, 61, 63
Warnkówna Jadwiga 240, 247, 248, 254, 257
Wasilewska Anna 26, 376, 478
Wasiuczyńska Elżbieta 538, 539
Wasylewski Stanisław 311, 312
Wawiłow Danuta 427, 494, 534
Wende Edward 265, 277, 282
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 41, 74, 75, 80
Weychert Szymanowska Władysława 270
Węgrodzka Jadwiga 106
Wielopolska z Potockich Urszula 166
Wiesiełowski Aleksander 243
Wilbik Teresa 536
Wilcox Smith Jessie 548, 553
Wilde Oscar 311, 369
Wilk Monika 466, 467, 493, 543, 552
Wilkoń Józef 529, 539, 551
Willman Anna 439, 440, 493, 546
Wills John 374
Winter Reinhold 264
Witalewska Henryka 350
Wodniak Katarzyna 190
Wodziczko J.E. 415
Wojtowicz Witold 139
Wojtyga-Zagórska Wiesława 349
Wolf Tony 551
Wolff August Robert 208, 209, 211, 212, 265, 311
Wolska Maryla 258
Wolska Wanda 348
Wołyńska Kazimiera 282–284
Wortman Stefania 51, 63, 258, 305, 308, 314, 315, 332, 333, 347, 351, 375
Woźniak Monika 32, 35, 211, 274, 317, 326–328, 330, 331, 339, 343, 379, 403, 411
Woźniakowski Krzysztof 221
Wójcicki Kazimierz Władysław 195–198, 201, 212, 241, 244, 247, 272, 349, 351, 432
Wójcik Zbigniew 461, 536, 551
Wójcik-Dudek Małgorzata 392
Wright Minnie 288–290, 294–299, 453–455, 528, 529, 551
Wróbel Danuta 381, 385, 493, 535–537
Wróbel Szymon 29

Wróblewska Violetta 24, 30, 138, 241, 247, 310, 335, 348, 375, 379, 459
Wróblewski Andrzej 531
Wrzosek Anna 426, 491, 539, 546
Wygonik Edyta 430, 493, 536, 537, 542

Zagnińska Maria 420, 492, 549
Zaleski Józef Bohdan 191
Załuski Józef Andrzej 148, 157
Zamarski Roman → patrz Zmorski Roman
Zaniewicka-Wiskowska Zofia 240
Zaniewska Teresa 350
Zarawska Patrycja 391, 394, 409, 411–414, 424–427, 429, 431–435, 437–440, 453–457, 490, 529, 547, 553
Zarych Elżbieta 187
Zawadzka Danuta 380
Zawadzka Katarzyna 382, 428, 429, 431, 433, 493, 536
Zawadzka Magdalena 167
Zawodniak Michał 304, 379
Zdanowicz Z. 242
Zékian Stéphane 127
Zeler Bogdan 419
Ziller Tuiskon 245
Zimecki Tadeusz 311, 332
Zink Michel 69
Ziółkowska-Sobecka Marta 358
Zipes Jack 37, 51, 52, 353, 377, 383
Zmorski Roman 195, 196, 198, 199, 201, 220, 221, 286, 308, 471
Zuber Roger 51, 76, 82, 86, 128
Zwoliński L. 209
Zygel-Basso Aurélie 102

Żarkowska Ewa 348
Żelewska Agnieszka 538, 539
Żmichowska Narcyza 199–201
Żółkiewska Wanda 350
Żóraw S. 258
Żukowski Jarosław 393, 533–535, 538, 540, 544
Żukowski Wasilij 202
Żukrowski Wojciech 303
Żylińska Jadwiga 304, 307

Studia Interkulturowe | Intercultural Studies

Pod redakcją naukową Magdaleny Latkowskiej

Seria Studia Interkulturowe powstała z myślą o upowszechnianiu prac naukowych z różnych dziedzin nauk humanistycznych (literaturoznawstwo, kulturologia/kulturoznawstwo, historia, historia sztuki, politologia, stosunki międzynarodowe, lingwistyka, translatoryka, glottodydaktyka itd.) w aspekcie interkulturowym. Interkulturowość rozumiana jest przy tym jako szeroko rozumiany dialog – literatur, kultur oraz języków.

Seria jest adresowana do naukowców i ekspertów oraz wszystkich osób zainteresowanych podejmowaną w niej problematyką. Wśród wydanych i planowanych tomów czytelnicy znajdą monografie, tomy zbiorowe oraz materiały z konferencji naukowych lub eksperckich.

Magdalena Latkowska

Dotychczas w serii ukazały się:

tom 1 | vol. 1 Joanna Piotrowska, Fiodor Winokurow (red.)
Prasa w rosyjskim procesie historycznoliterackim
The Press in the Russian Historical-Literary Process

tom 2 | vol. 2 Helmut Wagner
Moja Europa. Konstrukcja i przyszłość Unii Europejskiej
My Europe. The Structure and the Future of the European Union

tom 3 | vol. 3 Chiara Taraborrelli
Un Dante polacco. Saggio sulla ricezione della figura e dell'opera dantesca in Polonia, dal Quattrocento a Miłosz
A Polish Dante. An Essay on the Reception of Dante's Figure and Works in Poland, from the 15th Century to Miłosz

tom 4 | vol. 4 Barbara Kaczyńska
Francuska XVII- i XVIII-wieczna baśń literacka i jej recepcja w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018
The 17th and 18th-Century French Literary Fairy Tale and Its Reception in Polish Literature for Children from 1743 to 2018



Klasyczne francuskie baśnie literackie od dawna przenikały do polskiej literatury dla dzieci, choć niewiele z nich zdobyło trwały rozgłos. Prezentowana książka stara się prześledzić drogi, jakimi przez wieki i kultury wędrowały najsłynniejsze z nich, jak *Kopciuszek* Charles'a Perraulta czy *Piękna i Bestia* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, ale także te mniej znane, jak *Błękitny ptak*, *Historia Florysy* czy *Sprytna księżniczka*. Sytuując je na tle zmieniających się poglądów na gatunek baśni, autorka pokazuje, w jakich przebraniach francuska baśń ukazywała się polskim czytelnikom i pośrednikom lektury, pragnącym – w zależności od epoki – nauki moralnej, kontaktu z klasyką lub łatwo dostępnej rozrywki.

www.wuw.pl