

RETELLING W LITERATURZE FANTASY: OD RENARRACJI DO METAFIKCJI

W polskich badaniach nad *fantasy* zagadnienie i praktyka *retellingu* należą do zjawisk stosunkowo rzadko poddawanych głębszej analizie¹. Choć część badań dotyczących renarracji wyraźnie wchodzi w zakres *retellingu* (nie tylko w odniesieniu do fantastyki, ale przede wszystkim do mitów²), nie są one związane z coraz częściej pojawiającym się w obszarze *fantasy* zjawiskiem powracania do opowieści utrwalonych w kulturze, obejmującym przede wszystkim fabuły baśniowe oraz legendy (na przykład arturiańską), a nawet znaczące teksty literackie (choćby *Fausta* Goethego czy *Króla Elfów* tegoż)³.

¹ Tuż przed ostateczną fazą przygotowywania tego artykułu do druku ukazał się numer monograficzny czasopisma „Creatio Fantastica” (2016, nr 2[53]) poświęcony fantastyce i baśni; wyłącznie ze względu na ograniczenia czasowe nie było możliwe uwzględnienie w tym miejscu zamieszczonych tam artykułów Weroniki Kosteckiej (*Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue*) oraz Macieja Skowery (*Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*). Zwłaszcza drugi ze wspomnianych tekstów stanowi wartościowy materiał do dyskusji nad terminologią baśniowych retellingów, warto więc z radością zauważyć, iż temat ten zaczyna być atrakcyjny badawczo, co daje nadzieję na nowe ujęcia teoretyczne analizowanych kwestii.

² Strategie opowiadania mitów w kulturze omawia Marzena Walińska; por. też, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, Katowice 2003, s. 30-75. Trudno byłoby przywołać wszystkie prace, które tego problemu dotyczą – ma on bowiem już swoją długą tradycję badawczą. Warto z pewnością wspomnieć o książce Michała Głowińskiego *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchońt – Labirynt* (Kraków 1990) oraz o artykule Henryka Markiewicza *Literatura a mity*, również z 1989 roku, ujmującym ten problem od strony teoretycznoliterackiej, a zawierającym przegląd badań (w: tenże, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 64-97). Do wniosków tam zawartych nawiązuję w dalszej części artykułu.

³ Wykaz takich *retellingów* w literaturze fantastycznej podaje Andrzej Sapkowski (*Retelling, czyli „jak to było naprawdę”*, w: tenże, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, wyd. II rozsz., Warszawa 2011, s. 41-42); nie jest on ani pełny, ani

Kwestia traktowania baśni Charlesa Perraulta czy zbioru braci Grimmów jako źródłowych wymagałaby osobnego opracowania i komentarza; w tym miejscu warto przynajmniej zaznaczyć, że jest to podejście w obu przypadkach błędne⁴. Zbiór Charlesa Perraulta *Contes* (wydanie z 1695 i 1697 roku)⁵ to nie historie wiernie spisane, lecz literacko opracowane baśnie z przeznaczeniem do lektury na dworze Ludwika XIV; zatem w swej XVII-wiecznej wersji były przeznaczone z pewnością dla odbiorcy dorosłego⁶. Co prawda pierwotne fabuły zostały zaczerpnięte z tradycji oralnej i piśmiennej tego czasu (świadczą o tym wskazywane w wydaniach francuskich źródła⁷), lecz następnie przez Perraulta zostały opowiedziane na nowo⁸: trzy są w całości wierszowane, inne – zakończone kilkuwersowymi morałami; nie inaczej jest ze zbiorem Wilhelma

wyczerpujący, stanowił natomiast dotąd jedną z niewielu prób szerszego omówienia praktyki *retellingu* w badaniach nad fantastyką w Polsce.

⁴ Pisze o tym przy okazji omówienia polskich przekładów dwóch baśni Ch. Perraulta Monika Woźniak; por. też, *Autor bez tekstu – tekst bez autora. Polskie tłumaczenia i adaptacje baśni Perraulta „Kopciuszek”, „Filoteknos”* 2010, nr 1, s. 132–145; też, *Jak to z „Kotem w butach” było: baśnie Charles’a Perraulta w przekładzie i adaptacji Hanny Januszewskiej, „Przekładaniec”* 2009, nr 22–23, s. 55–74.

⁵ Mowa tu o pierwszych, XVII-wiecznych wydaniach baśni Charlesa Perraulta, które w Polsce są niedostępne w pierwotnej wersji; polskie tłumaczenia sięgają raczej po wersję zmienioną *Contes* z roku 1862 (w której utwory te pozbawiono morałów i aluzji do nich w tekście właściwym, a teksty w całości wierszowane zostały od nowa napisane prozą i częściowo ocenzone), najczęściej zresztą są to adaptacje, a nie przekłady. Wyjątkiem od tej reguły są dwa wydania pierwotnego zbioru ośmiu baśni prozą, przygotowane przez Barbarę Grzegorzewską – niestety wyłącznie dla odbiorcy dziecięcego (na co wskazuje szata graficzna książki, przedmowa tłumaczki oraz nieco zinfantylizowany język przekładu); por. Ch. Perrault, *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów*, przeł. B. Grzegorzewska, Warszawa 2012.

⁶ Wskazywała na to Anne-Marie Monluçon, która – interpretując *Oślę Skórkę* w jej pierwotnej, wierszowanej postaci, pisała o problematyce wyraźnie przeznaczonej dla odbiorcy nie tylko dorosłego, ale i oświeconego: kwestię kazirodztwa, obecność ironii (np. w charakteryzowaniu królowny) oraz aż pięć osobnych morałów, które czytane w kluczu autoreferencyjnym stają się ironiczną wypowiedzią autora na temat opowiadania baśni oraz moralizowania. Por. teź, *Autoreferencyjność w dwóch baśniach europejskich: w Ośle Skórcie Charlesa Perraulta i w O głupim, co ożenił się z królowną i został królem (baśń polska)*, przeł. A. Całek, „Creatio Fantastica” 2016, nr 2 (53), online: <https://creatiofantastica.com/2016/08/08/cf-nr-2-53-2016-fantastyka-i-basn/>, [dostęp: 11.01.2017].

⁷ Por. Ch. Perrault, *Contes*, Paris 2006, a zwłaszcza uwagi i komentarze w edycjach krytycznych przygotowanych przez Jean-Pierre’a Collineta (Paris 1981) czy Marca Escolę (Paris 2005).

⁸ Mają one zatem cechy *retellingu* niezależnie od tego, że same stanowią jedno z najpopularniejszych źródeł dla współczesnych *retellingów* baśniowych. Temat ten zasługuje na szczególną analizę wymagającą jednak wykorzystania wydań baśni w ich wersji z XVII wieku oraz uwzględnienia badań francuskich nad tekstami Perraulta; warto zaznaczyć, że nawet we Francji baśń ta znana jest w wersji XIX-wiecznej, napisanej prozą i ocenzonej, na co zwracała uwagę Monluçon w swoim artykule (teź, *Autoreferencyjność...*, s. 3-4).

i Jacoba Grimmów⁹. Praktyka *retellingu* (a co najmniej – renarracji) towarzyszyłaby zatem baśniom od początku ich funkcjonowania w kulturze, przypominając, że zjawisko powtórnego i wielokrotnego opowiadania tych samych historii ma swoją głęboką tradycję.

Retelling, czyli kłopoty z przekładem

W polskich badaniach nad fantastyką już samo pojęcie *retellingu* przysparza sporo trudności: w powszechnym użyciu (jeśli w ogóle) funkcjonuje raczej termin angielski. Znacząca jest jego nieobecność pośród słownikowych haseł¹⁰, ogólnie przyjętych klasyfikacji gatunkowych¹¹ czy podejmowanych tematów, co wydaje się istotną „białą plamą” na mapie zagadnień związanych z fantastyką.

Andrzej Sapkowski, który jako jeden z nielicznych podjął się próby opisanie *retellingu* jako zjawiska ściśle przynależnego do literatury *fantasy*, nie zdecydował się na przetłumaczenie terminu, uzasadniając to następująco:

Retelling jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, wdzięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, podania, bajki

⁹ Monika Woźniak tak komentuje przeróbki braci Grimmów: „dokonywali korekt i retuszów w zgromadzonym materiale, wygładzali go stylistycznie i językowo, łączyli różne warianty w jedną opowieść i preparowali je wedle własnych gustów. Co więcej, wprowadzali zmiany do kolejnych edycji (za życia Grimmów ukazało się ich siedem, pierwsza w 1812, ostatnia w 1857 roku): usuwali i dodawali teksty, przeszerogowywali je oraz modyfikowali wiele wątków i szczegółów (dość powiedzieć, że w pierwszej wersji *Królewny Śnieżki* zła królowa nie była macochą głównej bohaterki, ale rodzoną matką)”. Por. też, *Jak to z „Kotem w butach” było...*, s. 60. Wydaje się, że również te działania można – za Markiewiczem – traktować co najmniej jako renarracje pierwotnych tekstów, a w wielu przypadkach należałoby pewnie mówić o reinterpretacji pierwotnych historii, na co wskazują zmiany wprowadzane przez Grimmów w baśniach wziętych od Ch. Perraulta (np. zmiana zakończenia i dodanie morału w *Czerwonym Kapturku*).

¹⁰ Pojęcia tego nie ma ani w *Leksykonie polskiej literatury fantastycznonaukowej* Andrzeja Niewiadowskiego i Antoniego Smuszkiewicza (Poznań 1990), ani też w *Słowniku literatury popularnej* pod redakcją Tadeusza Żabskiego (wyd. I, Wrocław 1997).

¹¹ Zjawiska *retellingu* nie omawia na przykład Grzegorz Trębicki w swojej monografii *Fantasy – ewolucja gatunku* (Kraków 2007) czy Tomasz Majkowski (*W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013), z kolei o renarracji – nie poświęcając jej jednak więcej miejsca – wspomina tylko Marek Pustowaruk (*Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Wrocław 2009).

i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – w tym także *retellingi* zrobione wcześniej przez innych autorów.¹²

Jest on zresztą – co warto przypomnieć – pisarzem znającym *retelling* w praktyce: świadczą o tym choćby dwa jego pierwsze tomy opowiadań¹³, które wyraźnie nawiązują do wskazywanych przez niego tekstów Angeli Carter¹⁴, a równocześnie realizują nowy wzorzec, już o charakterze światotwórczym.

Równocześnie definicja pisarza wydaje się ograniczać zakres omawianego zjawiska do kwestii intertekstualnego związku między pierwowzorem a nową wersją¹⁵. Sapkowski akcentuje kwestię odmiennego, pełnego przedstawienia ponownie opowiadanej historii (*jak było naprawdę* znaczy bowiem dla niego: „ambicją autora jest, aby czytelnik – w ramach zaakceptowanej konwencji – daną wersję mitu czy baśni przyjął jako prawdziwą, a przynajmniej literacko prawdziwą”¹⁶). Tym samym autor zamyka ten nowopowstały tekst w dotychczasowych, narracyjnych ramach pierwotnej opowieści. Skoro bowiem ma to być wersja dekonstruująca aktualnie funkcjonującą, oficjalną wersję historii – nie może ona istnieć samoistnie, lecz pozostaje bytem zależnym od swego pierwowzoru. W tym kryje się pierwsza pułapka, w jaką zdaje się wpadać Sapkowski, teoretyzując na temat *retellingu*¹⁷. Drugim istotnym elementem jest dla autora *Wiedźmina* zjawisko euhemeryzacji, przez które rozumie eliminowanie elementów bajkowości przy równoczesnym pozostawieniu magii (raczej jako prawa natury niż elementu cudownego)¹⁸. To również wydaje się konstatacja nieco na wyrost – oczywiście w *retellingach* przynależnych do *fantasy* eliminowane są cechy typowe dla baśni (będącej – odwołując się do rozważań Stanisława Lema – *doskonałym homeostatem* w przeciwieństwie do *fantasy* jako gry

¹² A. Sapkowski, *Retelling...*, s. 40-42.

¹³ Chodzi o tomy: *Ostatnie życzenie* (Warszawa 1993) i *Miecz przeznaczenia* (Warszawa 1993).

¹⁴ Por. A. Carter, *Czarna Wenus*, tł. i wyb. A. Ambros, Warszawa 2000 (*The Bloody Chamber*, 1979; *Black Venus*, 1985).

¹⁵ W ten sposób o intertekstualności pisze jeszcze H. Markiewicz (*Odmiany intertekstualności*, w: tenże, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, dz. cyt.) oraz S. Balbus (*Między stylami*, Kraków 1996). Nowsze ujęcie tego problemu, uwzględniające już takie zjawiska, jak transfikcyjność, intermedialność czy kulturę kowergencji można znaleźć w definicji przygotowanej przez Krzysztofa M. Maja (tenże, *Intertekstualność*, w: *Historyczny słownik terminów literackich*; w przygotowaniu – Autorowi hasła serdecznie dziękuję za udostępnienie go w maszynopisie).

¹⁶ A. Sapkowski, *Retelling...*, s. 40.

¹⁷ Jako pisarz zrećnie przed tą pułapką ucieka, umieszczając swe opowiadania w uniwersum *Wiedźmina* i kreując świat, który zdecydowanie wykracza poza prostą transformację fabuł baśniowych.

¹⁸ Por. tamże, s. 40-41.

o sumie niezerowej¹⁹), ale nie oznacza to całkowitego usuwania cudowności na rzecz racjonalizacji i dyktatu poznawczego²⁰.

Tak zdefiniowany przez Sapkowskiego *retelling* – jako ponowne opowiedzenie historii – w zasadzie nie wykracza poza zjawisko, które można ująć w ramy intertekstualności, gdyż nie odnosi się do kwestii światotwórstwa. Oznacza to zignorowanie niezwykle znaczącego zjawiska w *fantasy*: tam powtarzanie znanych historii odbywa się przecież w ramach nowego, allotopijnego uniwersum²¹. W ujęciu światotwórczym praktyka ta ma swój określony cel: pozwala tworzyć z tekstów i fabuł światy (lub w ich ramach opowiadać na nowo znane historie), które nie są prostym powtórzeniem czy przetworzeniem motywów literackich (przynależąc do intertekstualności), lecz konstytuują nową jakość: w pełni autonomiczną i pełnowymiarową przestrzeń, która dzięki *retellingowi* jest równocześnie głęboko zakorzeniona w kulturze. Z tego względu trudno uznać rozważania autora za w pełni satysfakcjonujące.

Poszerzając perspektywę warto wyjść poza badania *fantasy* i spojrzeć na rozwiązania stosowane przez badaczy zajmujących się „opowiadaniem jeszcze raz” w literaturze nie tylko fantastycznej: praktyka synonimiczna z *retellingiem* nazywana jest tu „renarracją”, „rewokacją” / „ewokacją” lub „reinterpretacją” czy „prefiguracją”, co po raz kolejny stanowi nawiązanie do zjawiska intertekstualności. Pojęcia te najczęściej używane są w analizach związków między mitami a literaturą²². Najpowszechniej stosowany polski odpowiednik *retellingu*, czyli renarracja, wprowadza jednak wieloznaczność, gdyż pojęcie to w badaniach relacji mitologii z literaturą ma znaczenie węższe. Wskazuje na to sposób

¹⁹ Por. S. Lem, *Ontologia porównawcza fantastyki*, w: tenże, *Fantastyka i futurologia*, t. I, Warszawa 2009, s. 86-91.

²⁰ Nie robi tego przywoływana już A. Carter, której *retellingi* klasycznych baśni przynależą do realizmu magicznego. Krzysztof M. Maj wskazuje (za Lindą Hutcheon) na niebezpieczeństwo realistycznego imperializmu i dyskursu paradygmatycznego oraz monopolu rozumu (to za Bernhardem Waldenfelsem), które może towarzyszyć również badaniom nad fantastyką (por. tenże, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015, s. 20-21; 63). Euhemeryzacja – w rozumieniu zaproponowanym przez Sapkowskiego – wydaje się bowiem stanowić ukryte pragnienie powrotu do referencyjności (w przeciwieństwie do baśniowej fantastyczności) oraz wyższości tego, co (*u*)znane, *oswojone i własne* (cytując K. Maja).

²¹ Pojęcie „allotopii” przywołuję za K. M. Majem i używam w zaproponowanym przez niego rozumieniu; por. tenże, *Allotopie*, s. 33-76.

²² Termin „renarracja” został użyty w książce Johna J. White’a *Mythology in the Modern Novel* (Princeton 1971), o której pisze Marzena Walińska; stosuje go również Stanisław Stabryła (*Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983; *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*, Kraków 1996). Pojęcia „renarracji” w tym samym kontekście współcześnie używa też na przykład Tomasz Mizerkiewicz (por. tenże, *Mitologizacje: o związkach intertekstualnych z mitologią w powieści polskiej po 1956 roku*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 4, s. 83-104).

definiowania tego terminu przez Henryka Markiewicza i Marzenę Walińską. Markiewicz umieszcza go w szeregu możliwych filiacji (zbieżności genetycznych) między mitem a nawiązującym do niego tekstem literackim: renarracja definiowana jest jako powtórzenie tradycyjnego mitu w odróżnieniu od zabiegów, które wprowadzają do tekstu zmiany. Badacz wymienia wśród nich: transformację fabularną (modyfikującą fabułę mityczną poprzez kondensację, eliminację, permutację, modyfikację i amplifikację mitemów), reinterpretację (adaptującą, polemiczną, antytetyczną) i transpozycję (przez którą rozumie przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną)²³. Podobnie czyni Walińska: w rozdziale *Fabularne motywy mityczne* omawia kolejno: renarrację, rewokację, prefigurację, reinterpretację i transpozycję; wszystkie zjawiska są związane z wykorzystaniem fabuły mitycznej, różnią się natomiast stopniem wprowadzanych zmian²⁴.

Synonimiczne używanie pojęcia renarracji w przypadku tak złożonego zjawiska, jakim jest *retelling*, wydaje się jednak nadmiernie upraszczające i prowadzące do interpretacyjnych nieporozumień. Dynamiczny rozwój literatury *fantasy* w ostatnich dziesięcioleciach sprawił, że nawet wszystkie wymienione wyżej „filiacje” okazują się niewystarczające. Analizowanie *retellingu* wyłącznie jako świadomie podejmowanych gier z tradycyjnymi wersjami baśni czy legend nie wystarcza, aby wyczerpująco opisać teksty najnowsze, do jakich należą omawiane w dalszej części dwa przykłady: *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza czy *Wybrana* Naomi Novik. Pojawiają się w nich bowiem nowe, zaczerpnięte z literatury postmodernistycznej, zabiegi, w tym świadome budowanie „tekstowego świata” z opowieści (ewokowanych i reinterpretowanych) oraz gesty autotematyczne (przykładowo: dywagacje postaci na temat „bycia jak bohater znanej baśni” lub też świadomość powtarzania pewnych scen za grammi fabularnymi lub powieściami *fantasy*). Wykraczają one poza wskazane przez Markiewicza i Walińską zjawiska, wpisując się jednocześnie w nurt, który Krzysztof Maj nazwał postfantastyką, wskazując na jej postmodernistyczne cechy i słusznie postulując używanie nowych metodologii do jej badania²⁵.

Innym używanym przez polskich badaczy odpowiednikiem pojęcia *retelling*, również stanowiącym nawiązanie do zjawiska intertekstualności (tym ra-

²³ Por. tenże, *Literatura a mity*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, s. 71-76.

²⁴ Por. tenże, *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*, s. 30-75; warto wspomnieć, że badaczka odnosi zagadnienie związków mitu z literaturą do konkretnego zbioru tekstów – polskich sielanek z XVI i XVII wieku i na nich pokazuje różnice w ujęciu tematyki zaczerpniętej z mitologii, a następnie w różnym stopniu przekształcaniej.

²⁵ K.M. Maj, *Allotopie...*, s. 21.

zem w ujęciu G. Genette'a), jest określenie „literatura drugiego stopnia”²⁶. Podobne do niego terminy: „literatura prze-pisywana”, „refabularyzacja” czy „literacki recykling”²⁷ także odsyłają do intertekstualności, na co wskazuje zamieszczona w tomie pokonferencyjnym definicja „literatury prze-pisanej”:

Formuły „literatura prze-pisana” używa się przede wszystkim do określenia tych spośród praktyk intertekstualnych, w których – po pierwsze – aktywizowane są inne niż punktowe odniesienia do cudzych wypowiedzi, czyli takie, w których semantycznej i często ideologicznej rewaloryzacji poddawane są większe całości tekstowe. Po wtóre, są to odniesienia skonkretyzowane, co wyróżnia je spośród relacji „przyrodzonych” anonimowej przestrzeni dyskursywnej. Prze-pisuje się, po trzecie, teksty, nie tylko literackie, którym przysługuje szczególny status kulturowy. Są to zazwyczaj takie teksty, które należą do jakiegoś kanonu (o ambicjach uniwersalnych lub lokalnego, archiwalnego lub aktualnego) albo – tu mamy do czynienia z intensyfikacją metaforyczności formuły – konwencje, np. stylistyczne, dyskursywne czy gatunkowe. Po czwarte wreszcie, *last but not least*, jeśli prze-pisane ma coś wspólnego z kopią – z przepisaniem, to musi to być tzw. kopia twórcza, rezultat twórczego czytania (resp. oglądania), rezultat odsłaniający (re)kreacyjną rolę kopyisty i jego usytuowania względem miejsca i czasu, w którym powstał oryginał.²⁸

Takie rozumienie tego terminu potwierdzają zamieszczone w tomie interpretacje: wśród przywoływanych tekstów pojawiają się utwory znane, jak *Alicja w Krainie Czarów* czy *Hamlet*; obok nich przykłady mniej znane (np. *Kochanek* i *Kochanek z Północnych Chin* Marguerite Duras), jednak żaden artykuł nie dotyczy literatury *fantasy*, stąd trudno orzekać o światotwórczym potencjale „literatury prze-pisanej” jako ewentualnego polskojęzycznego odpowiednika *retellingu*. Z pewnością warto jednak zauważyć problem inny: traktowanie tego pojęcia synonimicznie wobec rzeczownika angielskiego, akcentującego przecież oralny charakter „opowiadania na nowo”, znacząco modyfikowałoby jego znaczenie, kładąc nacisk na proces pisania, a nie tworzenia opowieści. Chodziłoby zatem o dostrzeżenie w *retellingu* i samej praktyki ustnego przekazu obecnej w kulturze fabuły, i jej spisywania z równoczesnym wprowadzaniem własnych

²⁶ Por. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

²⁷ Por. wystąpienia na konferencjach „Literatura prze-pisana” (14-16 kwietnia 2014) oraz „Literatura prze-pisana 2” (18-19 maja 2015, Łódź), a także publikacja *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015.

²⁸ *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, dz. cyt., s. 7.

zmian (co można oddać angielskim terminem *rewriting* lub francuskim *réécriture*²⁹). Zjawisko takiego kulturowego „prze-pisywania” proponuję nazwać reskrypcją³⁰.

Retelling: typy przekształceń

W świetle dotychczasowych rozważań należy na nowo określić, czym jest *retelling* i jakie strategie wchodzi w jego zakres. Modyfikując zatem definicję (zaproponowaną przez Sapkowskiego), przez *retelling* rozumiem każdą praktykę powtarzania dobrze umocowanej kulturowo historii: ustną lub pisemną (którą w tym przypadku nazywam reskrypcją), pod warunkiem, że prowadzi do powstania utworu samodzielnego, pełnowymiarowego i autonomicznego wobec pierwowzoru³¹), mającego charakter transfikcjonalny³².

Tak rozumiany *retelling* jest zjawiskiem złożonym i niejednorodnym – ze względu na zakres wprowadzanych przekształceń (co było już wskazywane w podejściu intertekstualnym) oraz zmienny udział oralności *versus* piśmienności. Z oralnością będzie się wiązać zmiana perspektywy narracyjnej (dominującą rolę będzie w niej pełnił focalizator: ten, kto opowiada historię) –

²⁹*Réécriture* to w badaniach francuskich najczęściej stosowany ekwiwalent angielskiego terminu *retelling*, obok niego pojawia się jeszcze *revisité* w odniesieniu do baśni (*contes revisités*), co pochodzi od czasownika *revisiter* oznaczającego m.in. *reinterpretować*, *zmienić sposób postrzegania* (własne tłumaczenia terminów francuskich w całym artykule na podstawie: *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris 1993).

³⁰ Określenie to powstało jako przekład francuskiego określenia *réécriture*; autorem takiego przekładu jest Szczepan Całek (któremu dziękuję za użyczenie terminu). W reskrypcji ważne jest, aby owo „prze-pisywanie” dostrzegać, nie eliminując jednak „powtórnego mówienia”. Dotychczasowe podejście, wpisane w intertekstualność (zwłaszcza tę o mocno strukturalistycznym kształcie), zawłaszczyło bowiem oralność na rzecz piśmienności. W przypadku literatury *fantasy* wydaje się to wyjątkowo niekorzystne – wszak wyrasta ona z gatunków przekazywanych ustnie (sag, eposów, pieśni), zatem nie powinna odcinać się od swych kulturowych korzeni.

³¹ Pierwowzoru lub też pierwowzorów – chodzi tu o *cross-over*, zjawisko stosunkowo nowe, o którym szczegółowo piszę w dalszej części artykułu.

³² Pojęcia „transfikcjonalność” używam zgodnie z jego definicją zamieszczoną przez Krzysztofa M. Maja (por. tenże, *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, t. LVII, z. 1, s. 100-101) oraz Pawła Marciniaka (który opracował to hasło na potrzeby tworzonego *Słownika poetologicznego*; por. tenże, *Transfikcjonalność*, <http://fp.amu.edu.pl/transfikcjonalnosc/>, [2.01.2016]). Obydwaj badacze przywołują w nich koncepcję Richarda Saint-Gelais’a z książki *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris: Éditions du Seuil, 2011. Za zwrócenie uwagi na wagę transfikcjonalności w *retellingu* dziękuję Kseni Olkusz.

wystąpi ona w pierwszym i drugim typie *retellingu*, natomiast z piśmiennością – polemiczność wobec samego tekstu pierwotnego (lub grupy takich tekstów) – w związku z czym trzeci i czwarty typ określany jest mianem reskrypcji.

Pierwszy typ *retellingu* najbliższy jest dotychczasowemu rozumieniu „renarracji” (rozumianej szeroko jako każde powtórne opowiedzenie znanej powszechnie historii – od jej ewokacji, przez transformację aż do reinterpretacji i transpozycji włącznie), dlatego też proponuję nazwać go *renarracyjnością*. Do typowych zabiegów *renarracyjnych*³³ należą: zmiana perspektywy lub/oraz fokalizatora historii (z pierwszoplanowego bohatera na drugoplanowego lub z postaci pozytywnej na negatywną), zakwestionowanie dotychczasowych przyporządkowani aksjologicznych (na rzecz większej złożoności świata i formułowanych w nim ocen), pogłębienie kreacji postaci (często przez opisanie psychologicznych lub kulturowych uwarunkowań i motywacji ich działań) czy dopisanie innych elementów opowiedzianej historii (*prequel*, *sequel*, *midquel* czy *interquel*)³⁴, a także przeniesienie pierwotnej opowieści w całkiem nowe realia.

Renarracyjność charakteryzuje zatem ścisły związek między określonym pierwowzorem a nową, powtarzającą go i równocześnie przekształcającą opowieścią; równie podstawowe jest natomiast nie tylko „opowiedziane” (historia), ale i „opowiadane” (narracja i narrator jako fokalizator opowieści), co odzwierciedla pierwiastek oralny. Zmiany wprowadzone do historii mają przede wszystkim charakter dopełniający (wypełnienie „białych plam”, uzupełnienie wątków pobocznych, dopisanie kolejnych części do istniejącej już historii, pokazanie jej z odmiennej perspektywy lub przeniesienie w nowe, odmienne realia), wszystko to jednakże nie zmienia zasadniczego jej przesłania, chociaż je modyfikuje i poszerza, co nadaje opowiedzianej historii głębię i wieloznaczność. W ten sposób odbywa się również (w przypadku baśni) charakterystyczne przesunięcie z obszaru *gry o sumie zerowej* (czyli harmonijnej, symetrycznej

³³ Saint-Gelais nazywa ten rodzaj praktyk transfikcjonalnych *versions*: *Praktyka ta koncentruje się na próbie ponownego przedstawienia i przy okazji zmodyfikowania znanej już historii. Może się to odbywać za pomocą zmiany perspektywy, wówczas wybrane wydarzenia opowiedziane zostają przez innego bohatera.* (P. Marciniak, *Transfikcjonalność*).

³⁴ *Interquel* rozwija akcję, która czasowo usytuowana jest między dwiema istniejącymi już częściami, zaś *midquel* poszerza perspektywę czasową (jej konkretny fragment) już istniejącej niezależnie części. Ten typ praktyk transfikcjonalnych Saint-Gelais określa mianem *expansion*: rozszerzenie to może dotyczyć zarówno przestrzennego, jak i czasowego poszerzenia dotychczasowej fikcji, może również wykraczać poza fabułę (przywołanym tu przez badacza przykładem takiego rozszerzenia jest *Quiddich przez wieki* J.K. Rowling); por. tamże.

i „homeostatycznej” konstrukcji) do obszaru *fantasy* jako *gry o sumie niezerowej*.

Drugi typ *retellingu* to historia na opak: następuje tu zaburzenie konstrukcji świata poprzez odwrócenie ogólnie przyjętego porządku i stworzenie znanej w literaturze kategorii „świata na opak”. Francuskie *à rebours*, używane w przypadku niektórych baśni (*contes à rebours*) oznacza *na opak*, *na wspak*, a w sensie historycznym również „wbrew naturze” (do tego odwracania naturalnego porządku rzeczy nawiązuje chociażby powieść Marka Twaina *Księżę i żebrak*), wątek „nienaturalnego”, odwróconego porządku jest zatem cechą charakterystyczną *retellingów* tego typu, akcentującego alternatywność zaproponowanej wersji wobec jakiegoś kanonu, porządku opowieści utrwalonego w kulturze.

W przeciwieństwie do renarracyjności (nawet w postaci reinterpretacji czy transpozycji) historia na opak odwraca podstawowe kategorie konstytuujące rzeczywistość przedstawioną i kwestionuje jej podstawowe elementy (na przykład baśń opowiedziana „na opak” jest w rzeczywistości antybaśnią³⁵). Renarracyjność to opowiadanie „inaczej”, historia na opak to radykalna rewizja przyjmowanych automatycznie pewników rzeczywistości. Ten typ przekształceń prowadzi do powstania świata alternatywnego wobec pierwowzoru, zatem opowieść na opak w większym stopniu jest światotwórcza. Często wiąże się to z wprowadzeniem fantastyczności w obręb fabuły, przykładowo, w postaci kreacji dwóch uniwersów połączonych ze sobą i umożliwiających przechodzenie z jednej rzeczywistości do drugiej (lustrzanej, odwróconej, rządzącej się przeciwnymi prawami). W opowieści nadal dominuje oralność, gdyż „świat na opak” istnieje dzięki nowej perspektywie, przedstawiany jest bowiem z punktu widzenia konkretnego narratora, który musi zmienić postrzeganie, np. przechodząc do innego świata i uzyskując dzięki temu nową, odmienną od dotychczasowej perspektywę.

Trzeci i czwarty typ *retellingu* nazywany jest reskrypcją ze względu na zmianę dominanty: historia nie tyle jest na nowo opowiadana, co właśnie – pisana, a raczej „prze-pisywana”, a negacja i polemika odnosi się tu do samej kulturowej istoty opowieści. Reskrypcję można wykorzystać na dwa zasadniczo odmienne sposoby: w pierwszym dominuje pierwiastek polemiczny, w drugim – parodystyczny.

³⁵ W wersji postmodernistycznej omawia je Weronika Kostecka; por. też, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014. Jednak niektóre z jej analiz sytuowałyby omawiane teksty również w innych typach *retellingu*.

Funkcja polemiczna realizuje się zatem w reskrypcji subwersywnej, która polega na tworzeniu historii *na przekór* (francuskie *contes à l'envers* tłumaczy się jako *odwrotnie*, również *na lewą stronę*): zabieg ten ma zatem o wiele większy zakres niż prosta reinterpretacja (która mieści się w pojęciu renarracyjności), bowiem w całości *odwraca* opowieść, pokazując jej subwersywne, wywrotowe oblicze³⁶. W reskrypcji subwersywnej baśni chodzi bowiem nie tyle o antybaśń (bo to *retelling* „na opak”), ale o zakwestionowanie baśniowości jako takiej, o poddanie w wątpliwość sensu używania trybu baśniowego do mówienia o świecie. Typowym sposobem reskrypcji subwersywnej jest wprowadzanie zaburzeń fabularnych, dosłowne traktowanie sensów przenośnych (i odwrotnie), zamiana dotychczasowego przyporządkowania moralnego bohaterów (źli stają się dobrzy – i przeciwnie). Ponieważ odwróceniu ulega typowy porządek utrwalonej w kulturze opowieści, a nie samego świata (co najwyżej przyporządkowywane mu wartości i sensy ulegają zmianom) – istotą jest owo „prze-pisanie” zakorzenionego kulturowo wzorca, powtórne jego opisanie (stąd reskrypcja). Tak jak renarracyjność, reskrypcja subwersywna może wystąpić w literaturze fantastycznej, ale się do niej nie ogranicza – jest bowiem alternatywna już nie wobec świata (jak opowieść na opak), lecz wobec danego gatunku (lub konkretnego utworu), który kwestionuje.

O ile reskrypcja subwersywna podważa porządek tekstu „na poważnie”, o tyle drugi jej typ, reskrypcja parodiująca, to humorystyczne odczytanie uświęconych tradycją historii. Nawiązuje do kolejnego francuskiego określenia baśni „prze-pisanych”: chodzi o *contes détournés* (słowo to oznacza *odwrócić się, zmienić kierunek*, ale i *ukraść, zwieść, zdefraudować*; w kontekście baśni używane jest na określenie ich parodii, pastiszu czy trawestacji). Ten typ przekształcenia ma charakter wyraźnie ludyczny: ucieka przed wzniosłością i heroizacją, korzysta z humoru i satyry, podkreśla śmieszność sytuacji, bohaterów czy wydarzeń. Tu znów chodzi nie tyle o nową opowieść (jak w *retellingu* „na opak”), ile o zakwestionowanie danego trybu narracyjnego (jak w reskrypcji subwersywnej) – tyle że nie na poważnie, a w formie satyrycznej. Typowym przykładem takiego reskrybowania świata jest twórczość Terry’ego Pratchetta, który w kolejnych tomach opisujących Świat Dysku na nowo „opowiada” takie instytucje jak poczta, policja, opera czy bank (i wiele innych). Satyryczne por-

³⁶ Pojęcia „subwersywności” używam w odniesieniu do fantastyki za Krzysztofem M. Majem, który przypomniał, iż na subwersywny charakter *fantasy* wskazywały już Rosemary Jackson (*Fantasy: Literature of Subversion*, 1981) i Kathryn Hume (*Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, 1984); wypowiedź pochodzi z niepublikowanego wykładu na temat definicji *fantasy*.

trety rzeczywistości, przepisywanie świata tak, aby wydobyć na pierwszy plan – jak w karykaturze – jego śmieszności, wykorzystywane następnie jako materiał światotwórczy prowadzi do powstania zupełnie nowych opowieści i nowych uniwersów, o których jednak nie sposób myśleć bez odniesienia do pierwotnych dla nich obrazów, instytucji czy zjawisk.

W świetle czterech zaproponowanych wyżej typów *retellingu*, do których należą renarracyjność, historia na opak, reskrypcja subwersywna i reskrypcja parodiująca, analizowane zjawisko powtórnego opowiadania znanych historii, dotąd postrzegane monolitycznie, ukazuje swe proteuszowe oblicze. Opowieść może być zatem na różne sposoby powtarzana, stanowić element komplementarny lub przeciwstawny do wersji kanonicznej, podważać obraz świata lub gatunek wyjściowy tekstu, kwestionować opowieść w konwencji *serio* lub *buffo*.

Strategie retellingowe i reskrypcyjne, czyli jak „opowiadać na nowo”?

Rozważając możliwości, jakie literaturze *fantasy* daje *retelling* i reskrypcja, warto przyjrzeć się również temu, w jaki sposób następuje przesunięcie między tekstem pierwotnym a jego nową wersją: chodzi tu o coś więcej niż praktyki intertekstualne omawiane już przy okazji badań nad związkami mitu i literatury (ewokację, reinterpretację, transformację tematyczną). Twórca ma bowiem do dyspozycji także inne strategie charakterystyczne dla *retellingu*.

Pierwsza strategia – proponuję nazwać ją kombinatoryczną – nawiązuje do powszechnie znanych badań Władimira Proppa i wskazywanych przez niego funkcji w bajce magicznej³⁷. Wszelkie zaburzenia symetrii układu, dodawanie lub usuwanie funkcji, zmiana ich kolejności lub przesunięcia w kręgu działań postaci w najbardziej podstawowy sposób przekształcają baśń; na podobnej zasadzie można zaburzać utrwalone w kulturze schematy fabularne również innych gatunków literackich. Korzysta z niej przede wszystkim literatura i kultura popularna, gdyż jest łatwo rozpoznawalna dla odbiorcy; szczególnie atrakcyjnym zabiegiem jest w tym zakresie *cross-over* polegający na wprowadzeniu w obręb jednego świata narracji – elementów innego świata³⁸. Wydaje się, że synonimiczne wobec tego pojęcia jest francuskie *croisement et annexions* Ri-

³⁷ Por. W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, tł. P. Rojek, Kraków 2011.

³⁸ Por. K. Maj, *Intertekstualność*, dz. cyt.

charda Saint-Gelais'a, które ma być fuzją odrębnych przestrzeni narracyjnych. Na tożsamość tych zjawisk wskazuje komentarz Pawła Marciniaka: „Koncepcję transfikcjonalności stosuje się także w odniesieniu do kultury popularnej, która zapewnia jej niemalże nieograniczone możliwości krzyżowania, rozszerzania i proponowania nowych wersji”³⁹.

Druga strategia, nazwana kulturową, wykorzystuje przede wszystkim transpozycję zderzającą dwa światy: przestrzeń pierwotnej narracji z odmienną od niej rzeczywistością, co w sumie prowadzi do ukształtowania świata podwojonego – korzystali z tego zarówno twórcy romantyczni w swoich „baśniach współczesnych”, czyli wykorzystujących realia XIX wieku (E.T.A. Hoffmann, L. Tieck, H. Ch. Andersen), jak i pisarze współcześni (S. Lem w *Bajkach robotów*⁴⁰ czy K. Wasilewska w *Bajecznicach*⁴¹).

Trzecia strategia – proponuję ją określić strategią „drugiego dna” – prowadzi do takiego przekształcenia tekstu pierwotnego, które otwiera możliwość jego podwójnej interpretacji, najczęściej jest to lektura aluzyjna, alegoryczna lub „głęboka” (w sensie psychoanalitycznym). W ten sposób można czytać zarówno baśnie Ch. Perraulta (w których autor – za pomocą morału – zasugerował ironiczny lub dwuznaczny wydźwięk pozornie niewinnych historii⁴²), jak i celowo poddające się psychoanalitycznej interpretacji opowiadania Angeli Carter ze wspomnianego już wcześniej zbioru *Czarna Wenus*.

Wreszcie czwarta strategia – najciekawsza i odnosząca się do najnowszych utworów *fantasy* – to strategia metafikcyjna, w której bohaterowie zyskują świadomość spoza własnego świata narracji. Wyraża się ona w uwagach autotematycznych, które stawiają pod znakiem zapytania status postaci w świecie narracji, a także ontologię fantastycznego uniwersum o jawnie intertekstualnym charakterze: świat ten powstaje z tekstów (ewokowanych, reinterpretowanych) i jest transfikcjonalny.

Dobrym przykładem ciekawego wykorzystania ostatniej z omówionych strategii są dwie reskrypcje subwersywne, które chciałabym przeanalizować w kontekście omawianego zjawiska. Pierwsza to powieść Naomi Novik *Wybrana*, prezentowana przez wydawcę jako tekst wykorzystujący postaci z polskich

³⁹ P. Marciniak, *Transfikcjonalność*, dz. cyt.

⁴⁰ S. Lem, *Bajki robotów*, Kraków 2003.

⁴¹ K. Wasilewska, *Bajecznice*, Warszawa 2008.

⁴² Niezależnie od tego taki wydźwięk nadała im również interpretacja o charakterze psychoanalitycznym; por. chociażby analizę *Czerwonego Kapturka* dokonaną przez Ericha Fromma (tenże, *Zapomniany język*, tł. K. Płaza, Kraków 2009) czy interpretacje Bruno Bettelheima (tenże, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tł. D. Danek, Warszawa 2010).

baśni i będący *mroczną baśnią*⁴³. Drugim przykładem jest wielokrotnie nagradzany cykl Jarosława Grzędowicza *Pan Lodowego Ogrodu*⁴⁴. Krótkie omówienie tych utworów stanowić będzie podsumowanie powyższych rozważań nad złożonością zjawiska *retellingu* i reskrypcji w literaturze *fantasy*.

Wybrana, czyli jak przeniećować baśń

Fabuła powieści Naomi Novik jest naszpikowana elementami subwersywnymi: Smok to nie potwór, lecz przydomek czarodzieja Sarkana, który co dziesięć lat zabiera do swojej wieży siedemnastoletnią dziewczynę z doliny sąsiadującej z Borem. Czarodziej ten poświęcił całe swoje życie, by chronić okolicznych mieszkańców przed złowrogim czarem tego miejsca, jednakże jego czyny, zamiast przysparzać mu chwały i wdzięczności sprawiają, iż traktowany jest z nieufnością i lękiem. Bór – w przeciwieństwie do baśniowych lasów dających schronienie⁴⁵ – jest przestrzenią zagrażającą człowiekowi (przypomina pod tym względem Mroczną Puszcę z *Hobbita* J.R.R. Tolkiena i tak jak ona – skażony został złem). Mieszkający w nim pasterze drzew to już nie przyjaźni entowie z *Władcy Pierścieni* lecz złowieszcze włóczykije, gotowe więzić ludzi w pniach drzew, w których ulegają przemianie i stają się drzewami serca Boru.

Opowieść rozpoczyna się w czasie, gdy Agnieszka, należąca do pokolenia dziewcząt zagrożonych wyborem Smoka, niespodziewanie zostaje „uczennicą czarodzieja”. Wszyscy mieszkańcy wioski Dwiernik, jak i sama bohaterka, uważają, że wybranką czarodzieja zostanie jej przyjaciółka Kasia, piękna, zdolna i z racji posiadania wszystkich możliwych zalet od młodości przygotowywana do tej roli przez swą matkę Wensę. Ten subwersywny wybór Smoka

⁴³ Por. <http://www.rebis.com.pl/rebis/public/books/books.html?co=print&id=K6895> [10.12.2015]; podobną informację można znaleźć na okładce książki; por. N. Novik, *Wybrana*, tł. Z.A. Królicki, Poznań 2015 (*Uprooted*, 2015). Dość zaskakujące wydaje się polskie tłumaczenie tytułu – jego oryginalna wersja, nawiązująca do wykorzenia czy wysiedlenia, zdaje się dużo lepiej odzwierciedlać subwersywny charakter powieści, podczas gdy „wybrana” na nowo wtłacza ją w schemat zaczerpnięty z baśni.

⁴⁴ J. Grzędowicz, *Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, Lublin 2005; t. II, Lublin 2007, t. III, Lublin 2009, t. IV, Lublin 2012. Cykl ten jak dotąd rzadko był analizowany, chociaż z pewnością na to zasłużył (wyjątek w tym względzie stanowią prace Kseni Olkusz przywoływane dalej).

⁴⁵ O wątku lasu jako bezpiecznej przestrzeni, do której można uciec, by przeżyć przygodę (jak *Królowna Śnieżka*) pisze arcyciekawie Pierre Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O potykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tł. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 121-165.

(Agnieszka przypomina raczej niechlujnego chłopaka, jest niezgrabna, potyka się i przewraca, plami piękne suknie, nie potrafi gotować) uzasadniony jest bowiem niezwyklejmi umiejętnościami magicznymi dziewczyny, które zresztą w równie nietypowy sposób będzie ona rozwijać. Zatem bohaterka, która najmniej pasuje do roli królowny-dziewicy porywanej przez smoka – musi nią zostać, zabierając to miejsce idealnej kandydatce (Kasi). A to tylko jeden z przykładów odwrócenia porządku baśniowego. Inny, równie charakterystyczny, to scena, gdy do wieży czarodzieja przybywa przystojny książę Marek. Zamiast – zgodnie z konwencją – uratować księżniczkę i zabić smoka, próbuje w nocy zgwałcić Agnieszkę, wdzierając się do jej pokoju i traktując to jako akt zemsty na Sarkanie.

Elementy subwersywne można by długo wyliczać, bowiem fabuła stworzona przez Novik odwraca kanoniczny porządek: cały allotopijny świat utkany jest z dobrze znanych baśni. Tekst odsłania zresztą przed czytelnikiem cały szereg lekturowych nawiązań i zapożyczeń: począwszy od tradycyjnych baśni europejskich (*Roszpunka*, *Kopciuszek*, *Śpiąca Królowna*, *Tomcio Paluch*, *Piękna i Bestia*), przez baśnie słowiańskie (postać Baby Jagi), literaturę dla dzieci (np. cykl o *Muminkach* T. Jansson) czy twórczość J.R.R. Tolkiena, U.K. Le Guin, G.G. Kaya i wielu innych przedstawicieli *fantasy*. Jednak Novik idzie znacznie dalej: proponuje świat, który ma charakter transfikcjonalny – w jego ramach terytoria aluzyjnie nazwane Polnią, Rusją i Kralią tracą swój referencyjny charakter, stając się terenem nieznanym, na którym obowiązują obce zasady, a przestrzeń pozornie znana odsłania swój niebezpieczny i nieprzewidywalny wymiar. W świecie na początku odbieranym jako znany i swojski czytelnikowi nie jest łatwo się zadomowić: krzyżują się w nim bowiem różne znane historie i na zasadzie *cross-over* tworzą całkowicie nową opowieść, odmienną od wcześniej istniejących.

Choć już od początku nic nie dzieje się tak jak zazwyczaj w baśniach (zatem dominuje reskrypcja tego właśnie gatunku), ostatecznie fabuła z czasem przybiera charakterystyczny dla *fantasy* kształt, już w typowy sposób odróżniający się od baśniowych realiów⁴⁶. Idylliczne baśniowe obrazy dworu królewskiego zakłóca bezwzględność polityki i pokusa władzy, beztronska egzystencja typowych mieszkańców Krainy Czarów zostaje zastąpiona trudną codziennością mieszkańców doliny, czary i magia obok dobroczynnego – mają i złowrogi

⁴⁶ Różnice te omawiał szczegółowo S. Lem (w przywołanym już rozdziale z *Fantastyki i futurologii*), a także Grażyna Lason (*Magiczne zwierciadła baśni i fantasy*, „Fantastyka” 1990, nr 2; *Baśń a fantasy – podobieństwa i różnice*, „Fantastyka” 1984, nr 9).

charakter. Typowo baśniowe funkcje, takie jak XVI (Bohater i jego antagonistą przystępują do bezpośredniej walki) czy XIX (Usunięcie początkowego nie-szczęścia lub braku)⁴⁷ ulegają relatywizacji i zgodnie z tolkienowską zasadą *eu-katastrofe*⁴⁸ zmieniają swój statyczny oraz jednoznacznie pozytywny wydźwięk na rzecz migotliwego, niejednoznacznego i dynamicznego zakończenia o charakterze otwartym: przynosi ono *pocieszenie*, ale nie oznacza pokonania zła na zawsze.

Elementem wskazującym na metafikcjonalność powieści są uwagi Agnieszki, która jest nie tylko główną bohaterką, ale i fokalizatorką w narracji. Wykazuje ona całkiem niezłą orientację w fabułach baśni, które zna z dzieciństwa – z tego właśnie względu wybór Sarkana postrzega i interpretuje jako niezgodny z baśniowym paradygmatem (!) – wszak nie posiada cech królowej, w przeciwieństwie do Kasi. Swoje oczekiwania w stosunku do księcia Marka formułuje również w odniesieniu do własnych lekturowych przyzwyczajzeń, dlatego zagrożenie gwałtem jest dla niej takim zaskoczeniem. Ubrania nosi z kolei jak Kopcuszek – na przemian zgrzebne suknie i balowe kreacje; Smoka traktuje jak Bella z *Pięknej i Bestii*, starając się go „oswoić”. Równolegle wygłasza komentarze, które odsłaniają jej rozczarowanie tym, że typowo baśniowe sytuacje (choćby wejście w rolę wybawicielki, która zamiast chwały i wdzięczności powoduje dystans i strach mieszkańców wioski) mają swój nieparadygmatyczny finał.

Dostrzeżenie w *Wybranej* przede wszystkim przewrotnej reskrypcji (lub chociażby *retellingu*, renarracji czy któregośkolwiek ze zjawisk pokrewnych) wcale nie jest jednak oczywiste, co uświadamia lektura nielicznych recenzji powieści⁴⁹. Ich autorzy oczywiście wspominają o baśniach, ale nie towarzyszy temu żadna uwaga na temat funkcjonowania tego motywu na przestrzeni całej powieści. Wydaje się zatem, że – paradoksalnie – subwersywna wersja reskrypcji okazuje się trudniejsza w odbiorze niż prosty *retelling* o charakterze renarracyjnym, sprawiając kłopoty nawet recenzentom z czasopism branżowych.

⁴⁷ Funkcje podają za W. Proppem, por. tenże, *Morfologia bajki magicznej*, s. 50-53.

⁴⁸ Por. J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, w: tenże, *Opowieści z Niebezpiecznego Królestwa*, tł. J. Kokot, Warszawa 2012, s. 305-309.

⁴⁹ Por. A. Bukowczan-Rzeszut, *Była sobie Baba Jaga, miała chatkę z masta...*, „Creatio Fantastica” 2014, r. X, nr 4 (51). Uderzające jest to zwłaszcza w recenzji Adama Podleńskiego (*Kłątwa Smoka*, w tym samym numerze „Creatio Fantastica”): autor zauważa baśniową stylizację, którą uznaje jednak za *skandalicznie powierzchowną*; pisze o *inspiracji baśniami słowiańskimi*, komentując jednak, iż jest jej niewiele, a ostatecznie klasyfikuje powieść jako *młodzieżową, bajkową fantasy*.

Pan Lodowego Ogrodu, czyli jak przenicować fantazy

Drugi analizowany tu przykład reskrypcji subwersywnej, czyli cykl Jarosława Grzędowicza *Pan Lodowego Ogrodu*, to jeszcze ciekawszy przypadek z racji tego, iż pisarz polemizuje nie z baśnią, a z całym gatunkiem *fantazy heroicznej*. Utwór zalicza się do *science fantasy*, co już na wstępie należy uznać za wybór ciekawy i nietypowy, z założenia podgatunek ten stanowi przecież swoisty *cross-over science fiction z fantasy*. Jednak to dopiero początek gier autora z konwencją: podobnie jak w przypadku baśni u Novik, tak i w *Panu Lodowego Ogrodu* bieg wydarzeń nie przypomina charakterystycznego i spodziewanego scenariusza typu *quest*, o czym przekonuje chociażby analiza fabuły tomu pierwszego.

Główny bohater, Vuko Drakkainen, zostaje wybrany do zadania nie dlatego, że jest do niego najlepiej przygotowany, lecz z powodu wieku (dowództwo misji uznaje, że jako najstarszy najlepiej zaadaptuje się do świata bez elektroniki). W finale pierwszego tomu zabija go jego najważniejszy przeciwnik, Van Dyken⁵⁰, bohater zostaje jednak „odtworzony” przez jednego z bogów działających w świecie, ukrywającego się pod postacią jednookiego karła i znanego jako Kruczy Cień. Od tego momentu, pozbawiony cyfrala (czyli pasożytniczego grzyba stanowiącego rodzaj nakładki regulującej pracę mózgu), przestaje być „nadczołowiekiem”, co powoduje degradację jego funkcjonowania w świecie Midgaardu. Proces „odzyskiwania danych”, który polega na żmudnej nauce języka i zwyczajów mieszkańców tej planety, całkowicie różni się od tradycyjnego schematu przygód, w których bohater zawsze wychodzi z opresji cało, ewoluje i doskonali swe umiejętności jako wojownik – nie ma tam miejsca na porażkę czy mozolne zdobywanie podstawowych kompetencji (np. zdolności komunikowania się z otoczeniem).

Tych niezgodnych ze schematem typowych dla *fantasy* wydarzeń jest bardzo wiele, pojawiają się one także w równolegle prowadzonej historii Filara, cesarskiego syna i ostatniego z rodu Tendzaruk. W tradycyjnym ujęciu, realizując *quest*, powinien on znać swoje przeznaczenie – w wersji subwersywnej istotą jego misji jest nieznanostwo własnych losów, a nawet celu podróży (bohater poznaje każdorazowo tylko jej kolejny etap), gdyż wiedza na temat przyszłości

⁵⁰ Wydarzenie to przywołuje oczywiście finał *Gry o tron* G.R.R. Martina (pierwszej części *Pieśni Lodu i Ognia*), wydaną w Polsce w 1998 roku w tłumaczeniu Pawła Kruka (Poznań 1998; *Game of thrones*, 1996). Nawiązań do tego cyklu w powieściach J. Grzędowicza jest oczywiście dużo więcej.

oznaczałaby klęskę. Filar skazany jest zatem na błądzenie po omacku i przypadek, musi zdać się na los i mieć nadzieję, że wydarzenia same ułożą się w mozaikę warunkującą końcowe zwycięstwo⁵¹. Tak zresztą się dzieje.

Midgaard – w większym stopniu niż to miało miejsce w powieści Novik – to świat intertekstualny, a nawet – intermedialny, zbudowany z tekstów lub aluzji do mitologii nordyckiej, fińskiej *Kalevali*, staroislandzkiej *Eddy poetyckiej*, legendy o szczurołapie z Hameln, a także tekstów nowszych: *Pieśni Lodu i Ognia* Martina, debiutanckiej powieści Ursuli K. Le Guin *Świat Rocannona*, cyklu o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego i wielu innych, pokrewnych kulturowo narracji. W samej kreacji głównego bohatera można dostrzec sylwetkę Wikinga i równocześnie – komandosa, który w walce wykorzystuje techniki dalekowschodnie⁵², a dzięki pochodzeniu „z gwiazd” Vuko przypomina również komiksowego Thorgala⁵³.

Jeszcze większy zasób tekstów przywołują stworzone na potrzeby fabularne różne, wykreowane przez Ziemiak dystopie: szczególnie ciekawy pod tym względem jest świat autorstwa van Dykena⁵⁴ ewokujący malarstwo Hieronima Boscha. Całkiem inny jest z kolei matriarchalny porządek religii Podziemnej Matki, której główna kapłanka Nahel Ifrija (kolejna członkini wyprawy naukowej na Midgaard – Urlike Freihoff) przypomina Melisandre z Asshai (jedną z bohaterek sagi Martina), ale może też być aluzją do dystopii Margaret Atwood *Opowieść podręcznej*, której porządek odwraca⁵⁵.

⁵¹ Nie ma tu niestety miejsca na analizę fabuły całego czterotomowego cyklu Grzędowicza, jednak subwersywny charakter reskrypcji potwierdza się również w kolejnych tomach sagi.

⁵² Pisała o tym Ksenia Olkusz w artykule *Portret fantastycznego żołnierza. O postaci i drodze wojownika w powieści Jarostawa Grzędowicza Pan Lodowego Ogrodu*, w: *Fantastyczność i cudowność: wokół źródeł fantasy*, red. T. Ratajczak i B. Trocha, Zielona Góra 2009, s. 281-291.

⁵³ O złożoności kreacji tej postaci pisałam w artykule poświęconym figurze pośrednika w utworze Grzędowicza (por. A. Całek, *Między „swoim” a „obcym”: figura pośrednika w powieściach Świat Rocannona Ursuli K. Le Guin i Pan Lodowego Ogrodu Jarostawa Grzędowicza*, w druku).

⁵⁴ Relację intermedialną między malarstwem Boscha a cyklem Grzędowicza wyczerpująco omówili Ksenia Olkusz i Wiesław Olkusz w publikacji *Pisarz w krainie obrazów. O inspiracji malarstwem Hieronima Boscha w twórczości Jarostawa Grzędowicza*, <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/6437>, [2.01.2016].

⁵⁵ Czytelna aluzją jest w tym przypadku zarówno czerwony kolor szat (u Atwood noszony przez podręczne na znak ich seksualnego niewolnictwa), jak i matriarchalny porządek świata (odwrócenie patriarchalnego ładu panującego w Republice Gileadzkiej); por. M. Atwood, *Opowieść podręcznej*, tł. Z. Uhrzynowska-Hanasz, Warszawa 1992 (*The Handmaid's Tale*, 1985). Dystopiom wykreowanym przez Grzędowicza w *Panu Lodowego Ogrodu* poświęciłam odrębny artykuł (A. Całek, *Pan Lodowego Ogrodu Jarostawa Grzędowicza, czyli o (nie)możliwości utopii*, w druku).

Intertekstualne nawiązania tego cyklu trudno wyczerpać, jednak – co warto podkreślić – to nie one są dominujące w kontekście reskrypcji: zabiegiem najciekawszym jest bowiem częste wykorzystywanie uwag o charakterze metafikcyjnym, które zostały wkomponowane w światotwórczy pomysł Grzędowicza. Już na wstępie Vuko „przebiera się” za mieszkańca planety (jego kostium pieczołowicie przygotowawali ksenoetnologzy, nie wolno mu zachować żadnego z ziemskich przedmiotów) i „odgrywa” rolę wojownika, mając pełną świadomość swej fikcyjnej tożsamości (zanim prawdziwie nim się stanie – upłynie jeszcze wiele czasu). Dowodem na to jest charakterystyczna uwaga, przywołująca... lektury *fantasy* przeczytane przez Drakkainena jeszcze na Ziemi:

Przeczytałem miliony książek, których akcja toczyła się w baśniowych światach, jak mój tkwiących w pseudośredniowieczu. I wszędzie można było wejść do karczmy, rzucić na stół monetę i zakrzyknąć „Karczmarzu, piwa!” – zawsze chciałem tak zrobić. (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, s. 68)

Jego świadomość bycia bohaterem powieści *fantasy*, chociaż jest fabularnie umotywowana (pozwala na to konwencja *science fantasy*), kreuje w świecie Midgaardu podwójną perspektywę. Co więcej, rozciąga się ona również na innych bohaterów, reprezentujących tamten świat, tak w każdym razie interpretować można opowieść Grunaldiego „Ostatnie Słowo”:

Kiedyś zdarzyło się, że spotkałeś boga twarzą w twarz. Raz, dwa razy w życiu. Mój ojciec spotkał, kiedy był młody. Omal nie umarł wtedy ze strachu. Bał się, że zostanie wybrańcem. To był Urd Łowca. (...) Patrzy na ojca i pyta: „Nie chcesz być bohaterem opowieści?”. Stary na to, że za żadne skarby świata. Wiadomo, jak to się kończy, gdy bóg cię zauważy i czegoś zechce. Ojciec tak mu powiedział. A tamten się śmieje i mówi: „Dobrze, więc nie zagrasz ze mną. Odejdź”. Ojciec odszedł i żył sobie dalej. Ale przysięgam, że przez całe życie nigdy nie przytrafiło mu się nic ciekawego. (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. I, s. 264)

Zacytowany fragment przypomina mitologiczną opowieść, lecz równocześnie jest świadectwem mitu żywego, czyli historii, w której można wziąć udział, wchodząc w rolę „bohatera” i stając się „żywą legendą”.

Innym przykładem znajomości konwencji baśniowej jest rozmowa Drakkainena z Cyfral na temat smoków i możliwości ich istnienia w świecie Midgaardu. Według Vuka van Dyken tworzy smoki na podstawie baśniowych wyobrażeń, a nie realnych możliwości ich istnienia. Mówi, że „są fikcyjne i nie mają

prawa działać. Czyli jego zaklęcie jest czymś sztucznym i ma swoje ograniczenia” (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. II, s. 143). Baśniowa proveniencja (choć z wytwórni Disneya) cechuje także nową wersję cyfrała, powstałą po wydobyciu się Vuka z drzewa: ma postać miniaturowej, nagiej wróżki całej w złotym pyłe, kojarzącej się z Dzwoneczkiem⁵⁶. Transfikcjonalność sprawia, że na moment krzyżuje się tu kilka rzeczywistości: planeta Midgaard, wizja „Ziemi w przyszłości” (z czasów Drakkainena, gdy możliwe są już dalekie loty planetarne) oraz realia współczesne (wszak jest to odwołanie do wyobrażenia z aktualnych filmów dla dzieci), zatem wykreowana w powieści przestrzeń dodatkowo się poszerza.

Podobny *cross-over* Grzędowicz wykorzystuje w scenie rozmowy Kruczego Cienia z Kowalem, Dziką i Samumem, dokonując transpozycji mitologicznej narady bogów (znanej chociażby z eposów homeryckich) w rzeczywistość ziemską XXI wieku. W spotkaniu tym uczestniczy Vuko – co jest uzasadnione fabularnie, gdyż bohater przebywa w stanie letargu, zatem scena wykorzystuje konwencję onirycznej. Jej kwintesencją staje się monolog Drakkainena, wielojęzyczny i zanurzony w różnorakich kodach kulturowych. Oto jego fragment:

O co chodzi? Że ja też zostanę magiem i zacznę zmieniać ludzi w króliki albo latać na łąpacie? No to będziecie mieli jednego maga, a nie kilku. Jeżeli chcecie, żebym wam pomógł, to udzielcie mi stosownych informacji. Lokalizacja, otoczenie, możliwości obiektu. Wyjaśnijcie mi, gdzie są moi ziomkowie i co się z nimi stało. Proszę o instrukcję w kwestii Pieśni bogów oraz zjawiska zimnej mgły. A jeżeli nie, to chrańcie się. Wyjdę z tego drzewa i zabiorę ich stąd. A jeżeli to będzie niemożliwe, to ich pozabijam. Albo zostaną i zakwitną.

Priorytetem mojej misji jest przywrócenie równowagi waszego świata. A kwestię mgieł, gadających wiader, krasnoludków, elfów i kijów-samobijów mam w dupie. Jeżeli uznacie, że możecie mi pomóc tylko, jeśli zawiążę jajko na supeł, wytnę bicz z lodu i coś tam jeszcze, to również mam to w dupie. Zwyczajnie i po prostu. Co więcej, zjawiska te znajdują się tak głęboko, że bez trudu zmieszczę i was. (*Pan Lodowego Ogrodu*, t. II, s. 40-41)

XIX-wieczny opis praktyk magicznych łączy się z dyskursem komandosa, ironicznym komentarzem wytrawnego znawcy literatury fantastycznej (i baśni) oraz aluzją do bicia z piasku z *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza, a to wszystko w tonie kanonicznych literackich monologów wygłaszanych w ro-

⁵⁶ Skojarzenie to pada *expressis verbis* i zostaje przywołane w kontekście syndromu Piotrusia Pana.

mantyzmie wobec Boga (tu – bogów) stylem nieadekwatnym do sytuacji i formy, również w kontekście wspomnianej już „narady bogów”.

Analogiczny zabieg zastosował Grzędowicz w scenie, gdy do Vuka przemawiają z lodowego okrętu zmarli, recytujący *Jądro ciemności* J. Conrada: wystrój okrętu reprezentuje kulturę Wikingów, a tekst skierowany jest do Drakka-inena, obcego z Ziemi na planecie Midgaard. Powoduje to przenikanie się świata nordyckiego, polskiej kultury i bohatera – na poły komandosa, na poły wojownika, do którego skierowano nieprzypadkowe słowa (wypowiedane w dodatku przez dwa trupy, co z kolei przywołuje wyobrażenie zombie). Melanz ten tworzy specyfikę wielokulturowego uniwersum, w którym, zgodnie z regułami *science fantasy* wchodzi w dialog, nawet na poziomie stylistycznym i intertekstualnym, elementy wielu konwencji⁵⁷.

Omówione przykłady twórczego zastosowania rozmaitych retellingowych strategii, które w rezultacie pozwalają pisarzom uzyskać efekt reskrypcji i nadać jej kierunek subwersywny, przekonują, że intertekstualność nie wystarcza do opisanego złożonych związków, które służą do budowania tekstowych światów *fantasy*. Element światotwórczy wchodzi w dialog z uwagami o charakterze metafikcyjnym, autotematyzm nie niweczy wtórnej wiary, światotwórstwo dzięki transfikcyjności pozwala budować intertekstualne uniwersa, w których wyobrażenia pochodzące z prymarnie różnych przestrzeni mogą ze sobą dyskutować, interferować i tworzyć tym samym nową jakość.

Zagadnienie metafikcyjności, najczęściej opisywane w odniesieniu do literatury określanej mianem postmodernistyczna⁵⁸, nieczęsto pojawia się w analizach współczesnej *fantasy*, a powinno być jednak uwzględniane w przypadku praktyk retellingowych i reskrypcyjnych. Złożony i samozwrotny status zabiegów metafikcyjnych – wskazujący na fikcyjną naturę wykreowanych światów – co prawda narusza ich spójność, tworząc dystans tak wobec danego świata narracji, jak i samej opowieści, z drugiej strony umożliwia jednak wprowadzenie dodatkowych elementów konstrukcyjnych i narracyjnych.

Biorąc pod uwagę obserwowany w ostatnim czasie przyrost tego typu tekstów można mieć nadzieję, że dostrzeżenie kulturotwórczego potencjału *retellingu* i reskrypcji wyprowadzi *fantasy* z getta literatury fantastycznej, zachęcając literaturoznawców do głębszego zainteresowania twórczością takich pisarzy

⁵⁷ Kolejne, podobne fragmenty (z tomu III i IV) pełnią tam analogiczną funkcję; z racji objętości artykułu nie mogą tu zostać przywołane, lecz warto zasygnalizować ich stałą obecność w narracji.

⁵⁸ Dorota Korwin-Piotrowska słusznie przypomina jednak historycznoliteracki rodowód metafikcji, por. też, *Poetyka: przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 37-39.

jak Neil Gaiman, Susanna Clarke, Jarosław Grzędowicz, Ursula K. Le Guin czy Naomi Novik (i wielu innych). Kluczem do dostrzeżenia wartości tych tekstów również poza badaniami nad fantastyką jest właśnie *retelling* i reskrypcja umożliwiające powieściom współuczestniczenie w kulturze wysokiej, z której mogą nie tylko korzystać, ale także ją współtworzyć.

Abstract

Retelling is often associated solely with contemporary literature, but its sources are in the processes of transforming and “literarizing” folk tales, undertaken by Charles Perrault (whose original 17th-century *Mother Goose Tales* are commonly known in censored, 19th-century renditions) or the Grimm brothers. At the same time, retelling means telling known stories again (and therefore using the English term seems appropriate, as no Polish word might serve as a full equivalent), but it is also more than that. This strategy also covers rewriting, editing and even subversive transforming that I propose to call “rescription” (due to intertextual or transfictional nature of thus created texts). The second part of my paper discusses two such rescriptions: *Uprooted* by Naomi Novik and *Pan Lodowego Ogrodu* (“The Lord of the Ice Garden”) series by Jarosław Grzędowicz.