

Barbara Kaczyńska*

 <https://orcid.org/0000-0003-0421-9205>

Wróżki w przebraniu. Recepcja baśni pani d'Aulnoy w Polsce – rekonesans badawczy

Streszczenie

Niniejszy artykuł podejmuje problematykę recepcji baśniowej twórczości Marie-Catherine d'Aulnoy w Polsce od XVIII wieku po dzień dzisiejszy. Omówione w nim zostają zarówno przekłady, jak i adaptacje wydawane z mylną atrybucją jako baśnie Charles'a Perraulta oraz utwory luźno inspirowane twórczością francuskiej baśniopisarki. Różnorodność jej utworów przekłada się na zróżnicowanie recepcji, obejmującej zarówno uproszczone teksty dla dzieci, jak i poemat fantastyczno-moralizatorski. Z drugiej strony, rokokowe baśnie d'Aulnoy, realizujące XVII-wieczne salonowe wzorce estetyczne i podejmujące ironiczną grę z dydaktyczną konwencją baśni, nie mieszczą się w ramach wyznaczonych przez żywy wciąż stereotyp baśni jako gatunku prostego, jednoznacznego moralnie i przeznaczonego przede wszystkim dla dzieci. Z tej nieprzystawalności baśni d'Aulnoy do utartych przekonań mogą wynikać ich niepełne odczytania oraz ograniczony zakres i wybiórczość recepcji w Polsce.

Słowa kluczowe: francuska baśń literacka, recepcja w Polsce, baśń a literatura dla dzieci, adaptacja baśni, humor w baśniach

Kiedy w 2007 r. ukazał się wybór sześciu baśni Marie-Catherine d'Aulnoy w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej, w entuzjastycznej przedmowie do tego wydania Grzegorz Leszczyński pisał:

* Mgr, Uniwersytet Warszawski, Instytut Lingwistyki Stosowanej, ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa; e-mail: b.kaczynska@uw.edu.pl

Trudno uwierzyć, że baśnie pani d'Aulnoy, tak pełne dostojności, elegancji, uroku i piękna, wędrowały z Francji do Polski przez ponad trzysta lat! [...] Pani d'Aulnoy już za życia osiągnęła wielką popularność w swojej ojczyźnie, a jej europejska sława zrazu przyćmiła nawet rówieśnego Charles'a Perraulta, autora *Bajek Babci Gąski*. [...] Witamy Panią d'Aulnoy w Polsce. Ogłaszamy koniec jej literackiego czyścica¹.

Ta radosna proklamacja mogła być jednak niestety przedwczesna, jeśli spojrzysz się na późniejszą o osiem lat przedmowę Jolanty Sztuczyńskiej do jej adaptacji baśni Perraulta:

Baśniowe historyjki, oparte na opowieściach ludowych zasłyszanych od niani, [...] tak bardzo spodobały się na dworze Króla Słońce, że wkrótce Charles Perrault miał rzesze naśladowców, a wśród nich Madame d'Aulnoy. Być może znacze jej baśnie, ponieważ zostały przetłumaczone na polski i ukazały się drukiem. Jednak żaden z naśladowców nie dorównał Charles'owi Perraultowi doskonałością formy, wdziękiem i prostotą narracji [...]².

Jeszcze w 2015 r. polski czytelnik mógł więc poznać panią d'Aulnoy jako ledwie imitatorkę Perraulta: to jemu Sztuczyńska przypisuje zarówno chronologiczne, jak i estetyczne pierwszeństwo w nurcie *contes de fées*, który rozwinął się na francuskich salonach w latach 90. XVII wieku. W rzeczywistości jeśli ktokolwiek zasługuje na miano pioniera tej mody, to właśnie Marie-Catherine d'Aulnoy, której *L'Île de la Félicité*, opowiadanie wtrącone do powieści *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* z 1690 r., uważane jest za pierwszą francuską baśń literacką. Sam termin *conte de fées*, który przeszedł również do angielskiego jako *fairy tale*, wywodzi się od tytułu jej wydanego w 1697 r. zbioru *Les Contes des fées*. To wreszcie d'Aulnoy odpowiada za niemal jedną czwartą całego korpusu baśniowego z końca XVII wieku: napisała 25 baśni (podczas gdy Perrault – osiem prozą i trzy wierszem). Co więcej, dominująca w jej utworach barokowa estetyka, romansowa tematyka i arystokratyczna aksjologia idąca w parze z uprzedzeniami wobec stanu trzeciego były znacznie bardziej typowe dla ówczesnej twórczości baśniowej niż zwięzły perraultowski zbiorek *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* – który zresztą również interpretować należy raczej jako przykład salonowej zabawy niż wynik etnograficznych badań nad „opowieściami ludowymi zasłyszanych od niani”³.

1 G. Leszczyński, Wstęp, w: *Królowa baśni*, M.-C. d'Aulnoy, *Błękitny ptak i inne baśnie*, przeł. B. Grzegorzewska, Nasza Księgarnia, Warszawa 2007, s. 5–6.

2 J. Sztuczyńska, *Zamiast wstępu*, w: *Taż, Bajki Charles'a Perraulta*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2015, s. 4.

3 T. Gheeraert, „Culture savante” et/ou „traditions populaires”?, w: C. Perrault i in., *Contes merveilleux*, red. T. Gheeraert, Paris 2005, s. 34 i 65.

W przedmowie Sztuczyńskiej pobrzmiewa echo romantycznych koncepcji kultury ludowej jako odwiecznego fundamentu ducha narodu, a także poglądów estetycznych na baśń jako gatunek związany z folklorem. „Prawdziwa” baśń powinna być prosta, naiwna, czysta, przejrzysta i pozbawiona ozdobników – taki był np. pogląd braci Grimm, którzy przedkładali utwory Perraulta nad twórczość d'Aulnoy i innych współczesnych im kobiet, m.in. Henriette-Julie de Murat czy Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon⁴. Również Charles Deulin, XIX-wieczny dziennikarz, krytyk i sam baśniopisarz, głosił: „Między Perraultem a damami, które w jego czasach lub po nim spróbowały tej samej drogi, leży przepaść. To błyskotliwe trzpiotki, które zamiast tak jak on trzymać się jak najbliżej opowiadań piastunek, ozdabiają tekst i wydłużają go wedle własnego kaprysu”⁵. Nawet Perrault nie był jednak w oczach Deulina bez skazy: momenty, w których oddalał się od domniemanego ludowego pierwowzoru na rzecz „przypodobania się pięknym damom na dworze Ludwika XIV”, Deulin oceniał bardzo krytycznie jako szkodzące logice i realizmowi fabuły oraz moralnej wymowie tekstu⁶. Ta folklorocentryczna perspektywa, uzależniająca wartość baśni od wierności wobec domniemanej ludowej wersji pierwotnej⁷, do tej pory pojawia się w literaturze naukowej, również polskiej⁸. Nie jest więc być może zaskoczeniem, że także w tekstach niespecjalistycznych, takich jak przedmowa Sztuczyńskiej, palmę pierwszeństwa przyznaje się Perraultowi. Paradoksalnie jednak, choć Sztuczyńska wychwala „doskonałość formy” jego utworów, w swojej adaptacji poczyną sobie z tą formą nader swobodnie, nie szczędząc opisów i dygresji. W ten sposób zupełnie nieoczekiwanie kontynuuje tradycję XVII-wiecznych baśniopisarek, które lubowały się w tym, co panna Lhéritier określiła jako *broderies*⁹ – ozdobniki, a dosłownie hafty.

Nie ulega wątpliwości, że dla wywodzących się z zamożnego mieszczaństwa i arystokracji XVII-wiecznych autorów i autorek baśni kultura ludowa nie stanowiła wartości samej w sobie. Wręcz przeciwnie, właśnie Lhéritier, która wśród ówczesnych baśniopisarek najbardziej interesowała się refleksją metaliteracką i historyczno-kulturową, uważała, że pierwotnie baśnie pisali znakomici trubadurzy i dopiero z czasem przeszły one w ręce ludu, który je zniekształcił, a nawet

4 J. Schacker, *Unruly Tales: Ideology, Anxiety, and the Regulation of Genre*, „The Journal of American Folklore” 2007, (120) nr 4, s. 385.

5 „De Perrault aux dames qui, de son temps, ou après lui, ont couru la même carrière, il y a une distance énorme. Ce sont de spirituelles caillettes qui, au lieu de suivre comme lui d'aussi près que possible le récit des nourrices, brodent le texte et l'allongent au gré de leur caprice” – C. Deulin, *Les contes de ma mère l'Oye, avant Perrault*, Paris 1878, s. 35.

6 Tamże, s. 42.

7 T. Gheeraert, dz. cyt., s. 66.

8 Por. np. A. Wasilewska, *Fantastyka baśniowa a dziecko – wychowanie czy manipulacja*, Gdańsk 2012, s. 119–121.

9 M.-J. Lhéritier i in., *Contes*, red. R. Robert, Paris 2005, s. 44.

splugawił. Dopiero „*heureux talents*”¹⁰ i „*plumes ingénieuses*”¹¹ jej współczesnych przywracały im należną chwałę.

Dla wytwornej kultury salonowej wartościami nadrzędnymi były *politesse*, czyli ogłada¹², oraz będąca kwintesencją hedonistycznej harmonii *galanterie*¹³. Obydwie te kategorie odnajdujemy w ówczesnych baśniach. Tymczasem w kręgach niechętnych kulturze salonowej baśń, tak samo zresztą jak powieść, była uważana za gatunek błahy, posłedni, *par excellence* kobiecy¹⁴. Dlatego też, jak twierdzi Anne-Marie Feat¹⁵, bywalczyńie salonów, uznane przez krytyków za niezdolne do praktykowania „poważnej” literatury, dowartościowywały literaturę „niepoważną” i w uprzywilejowanej przestrzeni salonu w opozycji do ideałów klasycznych afirmowały własną twórczość, służącą miłej rozrywce. Frywolność, naiwność, sentymentalizm i dziecinność, jakie tradycyjnie przypisywano kobietom, stały się dla nich ideałem estetycznym, który realizowały nieraz z ironicznym wdziękiem.

Tak właśnie postępowała d'Aulnoy, której baśniowa twórczość jest nie tylko nadzwyczaj obszerna, ale też bardzo różnorodna. Folklor, który był dla niej bogatym źródłem inspiracji¹⁶, łączyła z motywami z romansów rycerskich, powieści pasterskich i oper, a także z miłosną kazuistyką spod znaku *Carte de Tendre*. Za przykład mogą posłużyć bohaterowie baśni *Le Rameau d'or* (Złota gałąź): Sans Pair, który po przemianie z groteskowo szpetnego księcia staje się urodziwym pastermem porównanym do Celadona (idealnego kochanka z *Astrei* Honorégo d'Urfé), oraz jego płochliwa ukochana Brillante, która na zaloty odpowiada wierszem na siedemnaście wersów¹⁷.

Wszystkie baśnie tej autorki charakteryzuje rokokowy przepych, objawiający się przede wszystkim w opisach toalet, powozów i rezydencji wrózek oraz uczt złożonych głównie ze słodczy. Jednocześnie utwory d'Aulnoy przesycane są subtelnym humorem i ironicznym dystansem do baśniowej materii, sięgającym nie-

¹⁰ Tamże, s. 114.

¹¹ Tamże, s. 123.

¹² B. Craveri, *Złoty wiek konwersacji [La civiltà della conversazione]*, przeł. J. Ugniewska i K. Żaboklicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 47.

¹³ A. Viala, *D'une politique des formes: la galanterie, „XVII^e siècle”* 1994, nr 182, s. 143–151.

¹⁴ R. Robert, *Introduction*, w: Lhéritier i in., dz. cyt., s. 7; N. Jasmin, *La Fortune des Contes*, w: Tamże, s. 116.

¹⁵ A.-M. Feat, *Playing the Game of Frivolity: Seventeenth-Century „Conteuses” and the Transformation of Female Identity*, „The Journal of the Midwest Modern Language Association” 2012, 45, nr 2, s. 217–242.

¹⁶ N. Jasmin, *Ma Mère l'Oie chez les mondains*, w: M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, red. N. Jasmin, Paris 2004, s. 80; R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy 1981, s. 127–129.

¹⁷ M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 320–321.

raz granic parodii: w *Babiole* księżniczka zostaje uwięziona w butelce po ratafii¹⁸; w *La Princesse Printanière* postaci raz po raz wybuchają płaczem (do tego stopnia, że księżniczce oczy puchną do rozmiarów pięści¹⁹), a król rodem prosto z burleski stoi przed poddanymi przez trzy godziny, zanim zbierze myśli na tyle, by przemówić²⁰; uderzająco dziecinna bohaterka *La Princesse Rosette* przeżywa chwilę niepokoju, myśląc, że zrobiła „siusiu do łóżeczka”²¹.

Infantylna stylizacja²² nie oznacza bynajmniej, że d'Aulnoy kierowała swoje baśnie do dzieci; wręcz przeciwnie, stanowiły one salonową rozrywkę, której kontekst sama autorka przedstawiła w otwierającym trzeci tom *Les Contes de fées* opowiadaniu *Saint Cloud*²³. Wśród doborowego towarzystwa zgromadzonego w ogrodach rezydencji królewskiego brata Madame D... opowiada o swoim spotkaniu z nimfą, a gdy słuchacze zazdroszczą jej bliskich kontaktów z muzami i wróżkami, skarży się ironicznie na brak materialnych korzyści płynących z tych znajomości; poproszona jednak o zabawienie towarzystwa swoimi baśniami, niezwłocznie wyjmuje zeszyt. W tej opowieści ramowej d'Aulnoy prezentuje się żartobliwie jako twórczyni natchniona przez czarodziejskie istoty, a jednocześnie przybiera lekceważącą pozę wobec własnej twórczości, realizując ideał *naturel* i *négligence*, czyli arystokratycznej dezynwoltury²⁴.

Losy baśni d'Aulnoy nawet w samej Francji nie były łatwe. W XVIII i XIX wieku stopniowo zredukowane zostały do wersji dla dzieci: okrajano je z wierszowanych morałów i opowieści ramowych, a czasem upraszczano, łagodzone lub poddawano dydaktyzacji. Tylko część korpusu 25 baśni doczekała się reedycji w przeznaczonych dla dzieci antologiach, w których teksty d'Aulnoy pojawiały się często w sąsiedztwie utworów Perraulta i Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. To wybiórcze podejście wydawców do baśni d'Aulnoy sprawiło, że współcześnie znanych jest zaledwie kilka z nich²⁵.

Recepcja baśni d'Aulnoy w Polsce (zob. Aneks, Tabela 1) była dosyć ograniczona, ale też bardzo zróżnicowana, obejmuje bowiem nie tylko przekłady, ale także renarracje (*retellings*) mniej lub bardziej wyraźnie inspirowane jej tekstami, a także adaptacje, najczęściej prezentowane z mylną atrybucją²⁶ jako baśnie Perraulta.

18 Tamże, s. 527.

19 Tamże, s. 267.

20 Tamże, s. 275.

21 „*Pipi au dodo*”, tamże, s. 291.

22 R. Robert, *Le Conte...*, s. 439.

23 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 379–382.

24 R. Robert, *Le Conte...*, s. 445; B. Craveri, dz. cyt., s. 77.

25 N. Jasmin, *La Fortune...*, s. 117–118.

26 Z powodu mylnej atrybucji lub jej braku w wydaniach dla dzieci nie jest wykluczone, że jakieś polskie adaptacje baśni pani d'Aulnoy wciąż jeszcze czekają na odkrycie.

Problemy z atrybucją towarzyszyły polskiej recepcji od samego początku, tj. od roku 1743, kiedy to tłumaczenie *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* autorstwa Józefa Jana Nepomucena Raczyńskiego ukazało się jako „historia [...] z angielskiego na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona”, bez jakiegokolwiek wzmianki o nazwisku autorki, za to z wskazaniem rzekomego angielskiego pierwowzoru, którego tekst francuski miał być ledwie tłumaczeniem. Wykpiona bezlitośnie przez Ignacego Krasickiego w czwartym rozdziale *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*, powieść musiała cieszyć się niejaką popularnością, skoro w 1756 r. została wydana powtórnie²⁷. *L'Île de la Félicité*²⁸, „Wyspa Szczęśliwości”, o której tytułowy bohater opowiada, by zyskać możliwość widzenia z ukochaną zamkniętą w klasztorze, pojawia się u Raczyńskiego jako Insuła Fortuny, a *princesse Félicité* – władczyni tej utopii poza czasem i alegoryczne uosobienie szczęśliwości – określana jest jako „Xiężna Szczęśliwości” albo „bogini Szczęścia”. Ubóstwienie bohaterki to największa zmiana w tłumaczeniu, które poza tym pozostaje najczęściej dosłownym przełożeniem tekstu źródłowego, obfitującym w kalki i zapożyczenia z francuskiego, takie jak „rezolwować” czy „persewerować”²⁹. Oprócz tego warto zauważyć, że ojczyzna głównego bohatera, Adolfa, w oryginale określona po prostu jako „Russie”³⁰, u Raczyńskiego staje się bardziej precyzyjną, a zarazem obdarzoną bardziej poetyckim brzmieniem „Roxolanią”³¹.

Ta nazwa, jak i uczynienie bogini z księżniczki Félicité, zdają się potwierdzać tezę Wacława Borowego, że właśnie na tłumaczeniu Raczyńskiego, nie zaś na francuskim oryginale bazowała Elżbieta Drużbacka, gdy pisała poemat *Fabuła o Xiążęciu Adolfe*³² (mimo że mogła znać język francuski³³). Bez względu na to,

27 J. van der Meer, *Literary Activities and Attitudes in the Stanisławian Age in Poland (1764–1795). A Social System?*, Amsterdam–New York 2002, s. 271; W. Borowy, *Drużbacka i pani d'Aulnoy („Fabuła o Xiążęciu Adolfe”)*, „Pamiętnik Literacki” 1920, 17–18, nr 1, s. 18.

28 W pierwotnym kontekście powieści baśń nie ma tytułu. W literaturze przedmiotu zazwyczaj określana jest jako *L'Île de la Félicité* od nazwy krainy, w której toczy się akcja baśni.

29 *Historia angielska politico-moralis, Hippolita Millorta z Duglas, z Julią córką hrabi z Warwiku, awantury przyjazni opisująca, z angielskiego języka na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona dla zabawy życzliwym przyjaciółom przez J.P. Jozefa Jana Nepomucena Raczyńskiego*, Poznań 1756, s. 96.

30 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 130.

31 *Historia...*, s. 91.

32 *Fabuła o Xiążęciu Adolfe, Dziedzicu Roxolani, którego Czas przez lat trzysta szukając, znaleźć nie mógł; przypadkiem powracając z Wyspy szczęśliwości od tegoż czasu złapany, śmierci prawu zadość uczynić musiał, które dla wszystkich najdłużey żyjących ludzi postanowione*, I wydanie w: *Zbiór rytmów*, 1752. Przy pracy nad niniejszym artykułem korzystano z wydania w: *Poezye Elżbiety Drużbackiej*, Lipsk 1837, t. II, s. 183–259.

33 T. Rittel, „Miłość nieprzykładna” Elżbiety Drużbackiej. Rozwinięcie intertekstowe motywu orła i słońca (konteksty interpretacyjne), „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 9.

na którym dokładnie tekście opierała się Drużbacka, w swoim własnym utworze nie stroniła od *broderies*, amplifikując opisy i pouczenia moralne, a także dodając całemu światu przedstawionemu gwałtowności i dosadności, co widać choćby w scenie, w której Adolf spotyka wiatry. U d'Aulnoy pojawia się opis obrazowy, lecz zwięzły: „ils étaient tout mouillés, ils avaient les joues bouffies, les cheveux mal arrangés, leurs manières n'étaient ni civiles ni polies, et lorsqu'ils voulurent parler au prince, ils pensèrent le geler de leur haleine”³⁴. Drużbacka amplifikuje i dramatyzuje całą scenę, rozwodząc się nad szczegółami wyglądu i zachowania wiatrów, a także wzmacniając reakcję Adolfa:

„Gdy larwa wchodzi z głową roztarganą,
Z gębą wydętą, jak więc w kuźni miechy:
Tu Adolfowi, pulsy bić przestaną.
Drugie straszycło widząc niby z strzechy
Wody po włosach wiszących spadały,
Innym po plecach samopas latały.
Jeden po drugim, zsuwa się do lochu:
Wszedł południowy upalony słońcem,
Twarz jego czarna, nieznac jej od prochu [...]
Ile ich było, tyle z niemi razem
Weszło w pieczarę grubijaństw zwyczajów [...]
Był taki prostak co książęcą szatę
Śmiał z ciekawości na plecy zarzucić,
Jako zwykł z płotu zawieszoną szmatę;
Radby go w górę nogami obrócić [...]”³⁵.

Choć fabuła poematu Drużbackiej nieznacznie tylko odbiega od *L'Île de la Félicité*, jest to utwór zupełnie różny od baśni d'Aulnoy, obdarzony własną atmosferą i wymową. Waław Borowy oceniał go bardzo negatywnie, ubolewając, że „rozwlekłość, realistyczna szczegółowość, moralizacje i humorystyczne zacięcie” zamknęły „delikatne przedziwo sentymentalnych i fantastycznych nastrojów z noweli pani d'Aulnoy” w „rubaszny czerep *Fabuły* – gawędy”³⁶. Na ironię zakrawa fakt, że jedna z dam, które Deulin oskarżał o „wydłużanie opowieści według własnego kaprysu”, staje się tutaj wzorem zwięzłości.

34 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 132. W przekładzie Raczyńskiego fragment ten brzmi: „pomokli wszyscy byli, włosy roztargane samopas po głowie im latały, sami dość grube mieli manieri, a kiedy do Adolfa poczełi mówić, ledwie mógł wytrzymać zimno, które zgadzających ust pochodziło” (dz. cyt., s. 92–93).

35 E. Drużbacka, dz. cyt., s. 194–195.

36 W. Borowy, dz. cyt., s. 36.

Ocena Borowego wymaga zresztą zniuansowania, ponieważ ani *Fabula Drużbackiej* nie jest pozbawiona oryginalnej wartości, ani też d'Aulnoy nie była tak uduchowiona, jakby chciał to może widzieć polski krytyk. W samej *L'Île de Félicité* autorka puszcza oko do czytelnika: gdy Adolf okryty peleryną-niewidką ukrywa się w koszu pełnym kwiatów, aby dostać się do pałacu księżniczki, narrator snuje przypuszczenia o tym, że czarodziejski płaszcz musiał nadać bohaterowi również niezwykle lekkość, skoro nimfa wciągająca kosz nic nie zauważyła. Co ciekawe, Drużbacka nie zmniejsza w tym miejscu ciężaru Adolfa, co daje pretekst do narzekań nimfy, która podejrzewa ogrodniczkę o ukrycie w koszu kamieni. O ile Borowy odnotowuje z niesmakiem nieco rubaszny humor Drużbackiej, o tyle bardziej subtelny i ironiczny dowcip pani d'Aulnoy pozostaje przez niego całkowicie nierozpoznany.

Nie wyczuł go również w pełni Robert Stiller, autor polskiego tłumaczenia z 1987 r. Przełożony przez niego zbiór zawiera siedem baśni, bynajmniej nie najbardziej popularnych, wybranych najprawdopodobniej przez wydawcę czechosłowackiego, którego publikacja posłużyła za wzór do wersji polskiej. W posłowie do przekładu³⁷ Stiller wypowiada się dosyć protekcyjnie zarówno o twórczości d'Aulnoy („zamiast obserwacji czy sensownej refleksji pojawia się tu co chwila salonowa retoryka, frazes i rekwizyt, nieraz piętrząc się aż do absurdu”), jak również o samej autorce, której ignorancja „w zakresie najprostszych spraw spoza gotowni i salonu bywa niewiarygodna. Kiedy chce opisać tatarak, mówi: mieczyki. Wieśniaczka pasie owce w sukni z koronek”. „Pobieżność jej roztrzepanego i naiwnego umysłu” wynika jego zdaniem z tego, że „pisała nieraz [...] w toku przyjęć i konwersacji, w tłumie i zgłęku”. Stiller bezrefleksyjnie powtarza w tym miejscu słowa współczesnej jej hrabiny de Murat³⁸, nie zwracając uwagi na fakt, że był to element arystokratycznej pozy *négligence* i *naturel*, tak jak piętnowane mieczyki i wieśniaczka w koronkach stanowiły element wytwornej konwencji. Gdy Stiller zaczyna podejrzewać d'Aulnoy o poczucie humoru, domyśla się jedynie satyrycznych aluzji do aktualnych wydarzeń, dla dzisiejszego odbiorcy całkowicie nieczytelnych. Największą, jeśli nie jedyną zaletą jej pisarstwa jest dla Stillera indywidualizm d'Aulnoy, co stanowi komplement co najmniej dwuznaczny: „Dobre czy złe, ale wszystko w niej [t.j. twórczości] wynika z osobowości autorki”³⁹.

37 R. Stiller, *Tajemnice pani d'Aulnoy*, w: M.-C. d'Aulnoy, *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1987, s. 187–190.

38 „Quand, précieux témoin, la comtesse de Murat évoque son amie M^{me} d'Aulnoy qui « ne se faisait [...] pas une étude d'écrire », procédant comme elle-même « par fantaisie, au milieu et au bruit de mille gens qui venaient chez elle », ne donnant d'application « qu'autant que cela la divertissait » [...] n'exagère-t-elle pas un peu?” (P. Hourcade, *En relisant M^{me} d'Aulnoy conteuse*, „Féeries” 2017, nr 14, s. 1).

39 R. Stiller, *Tajemnice...*, s. 189.

Warto docenić jednak fakt, że Stiller nie zamyka baśni d'Aulnoy w ramach literatury dla dzieci, lecz wspomina o ich pierwotnym salonowym kontekście. W swoim przekładzie nie upraszcza ani składni, ani słownictwa tekstów źródłowych, pozostawiając bez jakichkolwiek objaśnień wyrazy rzadkie (hipokras, dusery) oraz nawiązania do literatury i mitologii (Diana, Psyche czy wspomniany już Celadon). Miłośna kazuistyka sprawia mu jednak czasami problemy, co skutkuje tekstem wewnętrznym sprzecznym i mającym znaczenie wręcz przeciwne niż oryginał:

[...] repassant dans son esprit les derniers vers qu'elle lui avait dit:

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 [...] ⁴⁰.

[...] 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 [...] ⁴¹.

Tego rodzaju błędy wynikają najpewniej z niedostatków znajomości języka francuskiego (do których Stiller sam się przyznawał⁴²). Podjęcie się przekładu baśni d'Aulnoy było owocem jego zainteresowania europejską klasyką literatury dziecięcej i pragnienia zapełnienia luk w jej dotychczasowej recepcji⁴³, z czego wydaje się wynikać obrona przez niego strategia egzotyzacji. Idąc jednak za tonem i rejestrem tekstu źródłowego oraz powstrzymując się – jak sam pisze – od „ulepszania” tekstu w imię „pedantycznej poprawności”⁴⁴, Stiller pomija mimo wszystko wierszowane morały, którymi d'Aulnoy kończyła swoje baśnie. Jest to praktyka częsta⁴⁵, a zubażająca niestety sens oryginalnych utworów. Morały, którymi ówczesni autorzy często

40 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 326. Przekład filologiczny fragmentu: „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”.

41 M.-C. d'Aulnoy, *Baśnie czarodziejские...*, s. 97.

42 R. Stiller, *Posłowie tłumacza*, w: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. R. Stiller, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2018, s. 378.

43 R. Stiller, *Za kulisami przekładu*, „Sztuka dla dziecka” 1987, nr 4, s. 5.

44 R. Stiller, *Tajemnice...*, s. 188.

45 N. Jasmin, *La Fortune...*, s. 118.

kończyli baśnie (czynił tak również Perrault), nie były bynajmniej prymitywnym wyłożeniem nauki moralnej rzeczywiście lub rzekomo wypływającej z tekstu⁴⁶. Ich pozorna naiwność i arbitralne dydaktyzowanie stanowiły element ironicznej gry. Widać to w przypadku *Finette-Cendron*: morał tej baśni poucza czytelnika, że przebacząc złym siostrą, główna bohaterka dokonała najdoskonalszej zemsty, bo wydała je na pastwę wyrzutów sumienia⁴⁷.

Największą zaletą wydania z 1987 r. są znakomite ilustracje Albina Brunovskega, wielokrotnie zresztą nagradzane⁴⁸ i docenione także przez polskich recenzentów⁴⁹. Ich barokowy przepych, obfitość szczegółów, oniryczność i soczystość barw przy lekkim rozmyciu form doskonale oddają feeryczną i hedonistyczną atmosferę baśni. Na okładce widzimy również samą d'Aulnoy w otoczeniu klejnotów i fantastycznych kwiatów, spoglądającą na czytelnika zza progu swojego fantastycznego świata. Ze wszystkich wydań polskich w tym najwyraźniej została zaznaczona obecność pierwotnej autorki.

Najbardziej znane utwory d'Aulnoy, nad których brakiem we własnym przekładzie ubolewał Stiller, znalazły się w tłumaczeniu Barbary Grzegorzewskiej z 2007 r. Zawiera ono pięć niepublikowanych wcześniej tekstów oraz *Piękną o Złoty Włosach*, która ukazała się już rok wcześniej w antologii *Baśnie z całego świata*. Oba wydania, w których powstaniu miał udział G. Leszczyński, w jeszcze większym stopniu niż przekład Stillera wynikały z pragnienia przyswojenia polszczyźnie nieznaną dotąd klasyki literatury europejskiej, a przygotowano je jednoznacznie z myślą o dzieciach. W cytowanej już przedmowie do tomu z 2007 r. czytamy: „Dorośli po pewnym czasie znudzili się baśniami, wierne im pozostały dzieci całej Europy. Trudno się temu dziwić: świat tych opowieści jest bardzo bliski dziecięcej wyobraźni i wrażliwości”⁵⁰. Choć Grzegorzewska również nie upraszcza składu ani słownictwa, to przy wyrazach mogących sprawić trudności pojawiają się przypisy. Ich zrozumienie wymaga jednak już pewnej znajomości kultury i historii: życiorys Ifigenii niewiele powie czytelnikowi, który nie wie, o co chodziło w wyprawie na Troję i kim była Artemida⁵¹. Baśnie d'Aulnoy, nawet opatrzone objaśnieniami, nie są literaturą niewymagającą.

Ilustracje Krystyny Michałowskiej do tego wydania cechuje jasna, soczysta paleta barw i statyczna kompozycja, choć niektóre mają w sobie pewien ładunek

46 Zob. B. Kaczyńska, *W poszukiwaniu utraconych morałów. Tłumaczenie moralités w baśniach Charles'a Perraulta na przykładzie wybranych tekstów polskich*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, t. 1, nr 2, s. 12–35.

47 M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées...*, s. 456. Zob. też: T. Korneeva, *Rival Sisters and Vengeance Motifs in the „contes de fées” of d'Aulnoy, Lhéritier and Perrault*, „MLN” 2012, 127, nr 4, s. 732–753.

48 D'Aulnoy, *Baśnie czarodziejskie...*, metryka wydawnicza.

49 tż [krypt.], *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy [recenzja]*, „Sztuka dla dziecka” 1988, nr 1, s. 48.

50 G. Leszczyński, dz. cyt., s. 6.

51 M.-C. d'Aulnoy, *Błąkitny ptak...*, s. 162.

grozy – jak groteskowy żółty karzeł dosiadający potwornego kota czy zła wróżka wylaniająca się z mrocznej puszczy. Pozbawione są jednak onirycznej atmosfery ilustracji Brunovskega, a czystość linii i prostota kompozycji wydają się w większym stopniu predestynować je do odbioru przez czytelnika dziecięcego. Na marginesie warto zauważyć, że o ile Brunovský odwoływał się do mody i estetyki baroku – epoki, gdy powstawały baśnie d'Aulnoy – o tyle Michałowska ubiera postaci w stroje średniowieczne i renesansowe, co z jednej strony odzwierciedla stereotypowe wizje baśniowych światów, z drugiej jednak w ciekawy, choć zapewne niezamierzony sposób odpowiada czasom „złotego wieku”, w których sami XVII-wieczni autorzy i autorki umieszczali akcję swoich utworów.

Tłumaczenia Stillera i Grzegorzewskiej to jedyne polskie wydania opatrzone nazwiskiem d'Aulnoy. Niektóre z jej baśni przeniknęły jednak na nasz grunt „tylnymi drzwiami”, jako adaptacje pozbawione właściwej atrybucji. Jeszcze w 1924 r. ukazał się zbiór *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*, opracowany – a właściwie przetłumaczony – przez Janinę Colonnę-Walewską. Zawarte w nim teksty, łącznie z dwiema baśniami opartymi na utworach d'Aulnoy, dają się zidentyfikować jako przekłady fragmentów *The Blue Fairy Book* pod redakcją Andrew Langa, która ukazała się po raz pierwszy w roku 1889. Lang był badaczem folkloru i pisarzem, który na przełomie XIX i XX w. wydał całą serię tzw. kolorowych książek z bajkami dla dzieci (*coloured fairy books*), czyli antologii baśni z rozmaitych źródeł, opracowanych przez różnych autorów. Baśnie d'Aulnoy adaptowała Minnie Wright, znacząco je skracając i upraszczając, co zdaniem Langa stanowiło powrót do rzekomej pierwotnej, ludowej wersji opowieści⁵². Właśnie te zredukowane i wtórnie „sfolkloryzowane” teksty przełożyła J. Colonna-Walewska, czasem tłumacząc słowo w słowo, a czasem pozwalając sobie na bardziej swobodną adaptację, która przybliżała tekst docelowy do konwencjonalnej, pełnej infantyliżujących zdrobnień literatury dla dzieci.

Nie był to ostatni raz, gdy fabuły d'Aulnoy zaliczone zostały do korpusu „ludowych”, pozbawionych autorstwa baśni. W 1997 r. adaptacja *Błękitnego ptaka* – a raczej jego poprawne, choć nieco mdłe streszczenie – ukazało się w tłumaczonym z francuskiego zbiorze *Najpiękniejsze bajki z 4 stron świata*. Poprawne i nieco mdłe są również towarzyszące baśni ilustracje, utrzymane w pastelowych barwach i łatwe w odbiorze.

Przekład Colonnny-Walewskiej nie był też ostatnim polskim tekstem opartym na wydanych przez Langa adaptacjach Minnie Wright. Z tego samego źródła korzystała Patrycja Zarawska, opracowując w 2015 r. zbiór *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*. „365” oznacza tak naprawdę 365 stron – każda jednostronicowa opowieść to tylko fragment baśni, ale ponieważ nawet po znaczących amplifikacjach nie udało

52 M. Monnier, *Translation as Generic Transposition: Minnie Wright Translates Marie-Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" [1698] for The Blue Fairy Book [1889]*, w: *Collection Euryopa*, t. 62, 2009, *Langues européennes en dialogue*, red. O. Knechciak, 53–54.

się dziewięciu wybranych utworów Perraulta rozciągnąć do takich rozmiarów, by spełnić obietnicę daną w tytule, wydawca dosztukował do nich adaptacje kilku baśni braci Grimm, *Pięknej i bestii* Leprince de Beaumont, norweskiego *Na wschód od słońca, na zachód od księżyca* oraz siedmiu baśni d'Aulnoy. Charakterystyczną cechą tego wydania jest potoczny język i prosty, gawędziarski styl z dużą liczbą bezpośrednich zwrotów do czytelnika, szczególnie w perytekstualnych wstawkach, które na początku każdej strony przypominają, co stało się na stronie poprzedniej, zaś na końcu zapowiadają stronę następną. Nigdzie w perytekście nie ma wzmianki o tekście źródłowym, na podstawie którego powstało opracowanie, jednak w przypadku pięciu z siedmiu baśni d'Aulnoy niewątpliwie były to adaptacje Wright. To z nich pochodzą imiona postaci, takie jak „Ducelina” i „Słoneczny Promyk” w *Złotej gałęzi* („Douceline” i „Sunbeam” u Wright; por. „Bénigne” i „Brillante” u d'Aulnoy, co Stiller oddał w duchu nieco eklektycznym jako „Dobrochna” i „Brylanta”). Stamtąd przejęte są również niektóre elementy fabuły: np. w *Dobrej myszce* królowa zostaje uwięziona wraz z nowo narodzonym niemowlęciem, podczas gdy w pierwotnym tekście d'Aulnoy jest w ciąży i dopiero oczekuje rozwiązania. Najwyraźniej XIX-wieczna adaptatorka chciała jak najbardziej oddalić od młodych czytelników niebezpieczny temat tego, skąd biorą się dzieci. To, co Wright zmieniła zapewne przez pruderię, Zarawska automatycznie przejmie.

Niepewne jest pochodzenie *Błękitnego ptaka* i *Wiernego Awenanta* w zbiorze Zarawskiej, choć najprawdopodobniej za wzór posłużyły teksty francuskojęzyczne, czy to oryginalne utwory d'Aulnoy, czy też ich adaptacje. Wskazują na to przede wszystkim imiona postaci: np. „Misulią”, co jest osobliwym spolszczeniem „Mie-Souillon” (w tłumaczeniu Grzegorzewskiej: „Kocmołuch”), czy „Trutina” („Truitonne” u d'Aulnoy), którą narrator opatruje długim komentarzem: „jej imię pewnie kojarzy się wam z trutniem i może słusznie, bo dziewczę brzydkie było i leniwe. Śpieszę jednak oznajmić, że tak ją nazywano z powodu czerwonych krost, którymi usiana była jej buzia – w tamtejszym języku imię to oznaczało rybę o plamistej skórze”⁵³. Dziecięcemu czytelnikowi zostaje zatem zasygnalizowana obcość i pewien egzotyzm tekstu, choć odmawia mu się wiedzy, że „tamtejszy język” to francuski, a baśń pierwotnie napisała d'Aulnoy.

Trzeba zaznaczyć, że Zarawska snuje opowieści ze swadą, nie stroniąc od wymyślnego języka o humorystycznym wydźwięku, jak we fragmencie *Białej Kotki*, w którym książę wysłany na poszukiwanie najpiękniejszego pieska co dzień kupuje nowe zwierzę: „Musiał się ich jakoś pozbywać, bo przecież nie mógł **wojażować**, ciągnąc za sobą tysiące psów”⁵⁴. Ten żartobliwy ton obecny w całej publikacji w zaskakujący sposób koresponduje z ironicznym i ludycznym dystansem d'Aulnoy.

53 P. Zarawska, *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*, Firma Księgarska Olesiejuk, b.m. 2015, s. 115.

54 Tamże, s. 219, podkr. BK.

Przypomnijmy, że adaptacja Zarawskiej sygnowana jest nazwiskiem Perraulta. Ta mylna atrybucja parokrotnie już dotknęła baśnie d'Aulnoy na polskim gruncie. Dwa razy spotkało to *La Princesse Rosette* i *La Chatte blanche*. Pierwsza z tych baśni, wspomniana już powyżej, to najbardziej infantylny z utworów d'Aulnoy: fabuła o naiwnej księżniczce pragnącej poślubić króla pawi opowiedziana jest stylem pełnym zdrobnień i dziecinnych kolokwializmów. W adaptacjach ten żartobliwy styl – ze wzmianką o „zrobieniu siusiu do łóżeczka” na czele – znika na rzecz stylu prostszego i bardziej neutralnego. *Królewna Różyczka*, tłumaczona z angielskiego przez Łukasza Jańczyka, to sam szkielet fabuły baśni d'Aulnoy, skondensowany i uproszczony do granic możliwości, a przy tym opatrzoney kiczowatymi ilustracjami, nawiązującymi do kreskówek Disneya, które są współcześnie najbardziej popularną i finansowo najkorzystniejszą formą adaptacji baśni. O wiele lepiej wypada przełożona przez Agnieszkę Rylukowską z adaptacji włoskiej *Księżniczka Różyczka*, w czym dużą rolę odgrywają niepozobawione uroku ilustracje Cesarego Colombiego oraz zachowane mimo znacznych uproszczeń tekstu barwne szczegóły, takie jak jednouchy zielony piesek głównej bohaterki. W obu przypadkach jednak przesadny, demonstracyjny infantylizm okazuje się czymś zarezerwowanym dla dorosłych, na co w literaturze dla dzieci nie ma miejsca. Prostota baśni przeznaczonych dla najmłodszych czytelników nie jest pozą i nie ma drugiego dna, lecz traktowana jest zupełnie na serio.

Adaptacja Rylukowskiej zawiera również *Białą Kotkę*, w której znaczącemu uproszczeniu względem tekstu źródłowego ulega nie tylko język, ale również struktura fabularna. *La Chatte blanche* d'Aulnoy cechuje wyjątkowo skomplikowana konstrukcja: baśń ta została pierwotnie wydana jako opowieść czytana przez jedną z postaci noweli *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, a ponadto sama zawiera obszerną retrospekcję, w której uwolniona od kociej postaci księżniczka opowiada o swoich niedolach poprzedzających transformację. Ta szkatułkowa struktura gubi się całkowicie w adaptacji, pozostawiając linearną historię księcia zakochanego w kotce.

Ostatnim i najbardziej nieoczekiwanym przykładem recepcji twórczości baśniopisarki jest książka *Siedem bajek o królewnach*, napisana i zilustrowana przez Lecha Abłazeja, z zawodu malarza. Nazwisko d'Aulnoy nie zostaje wymienione nigdzie w perytekście, lecz inspiracja jej baśniami jest oczywista. Teksty Abłazeja nie są jednak adaptacjami, lecz raczej luźnymi wariacjami na temat pewnych wątków, a czasem jedynie obrazów pojawiających się w utworach d'Aulnoy. *Królewnę o złotych włosach* z *La Belle aux cheveux d'or* łączy postać pięknej księżniczki, która wyznacza bohaterowi trudne zadania do wykonania, jednak w zupełnie różnym kontekście: u d'Aulnoy Avenant zaleca się do królowny w imieniu swojego mało sympatycznego władcy, który pod koniec baśni szczęśliwym trafem umiera, u Abłazeja natomiast Nefar pragnie zdobyć rękę Akwiliny na własny rachunek, a zakończenie staje się okazją do przytyku na temat niewieściej próżności.

Jak dalece Abłażej przekształca motyw z francuskich baśni, pokazuje *Królowna w białej sukni*, inspirowana *Le Mouton* d'Aulnoy. Abłażej nie tylko dodaje szczęśliwe zakończenie – z czarowany baran zmienia się w księcia zamiast umrzeć z żalu, zapomniany przez bohaterkę – lecz również bawi się motywem czarnoskórej postaci. U d'Aulnoy czarna jest służąca, która ofiarowuje się zginąć zamiast księżniczki. Jej poświęcenie idzie jednak na marne, gdy okazuje się, że jej język, który miał posłużyć jako dowód śmierci królowej, jest równie czarny jak skóra. Ten burleskowy epizod, niestrawny dla dzisiejszego czytelnika, znika w tekście Abłażeja. Zamiast tego pojawia się czarnoskóry chłopiec, który jest gwarantem szczęśliwego zakończenia: księżniczka dowiaduje się mianowicie, że jej ukochany baran odzyska ludzką postać, jeśli znajdzie człowieka o skórze koloru nocy. Inność, która u d'Aulnoy była przede wszystkim pretekstem do burleskowego komizmu, u Abłażeja wartościowana jest pozytywnie, jednocześnie ulegając dodatkowej egzotyzacji z powodu przeniesienia w sferę czarów. Modyfikacje dokonane przez Abłażeja sprawiają, że można tu mówić o zupełnie nowych tekstach, na ogół bardziej melancholijnych i mniej ironicznych (z wyjątkiem *Królownej o złotych włosach*) niż baśnie d'Aulnoy.

Twórczość francuskiej pisarki dociera do polskiego czytelnika bardzo pokrętnymi drogami, nieraz zmuszona do ukrycia się pod przebraniem poetyckiego sentymentalizmu lub – znacznie częściej – prostych bajek dla dzieci. Bogactwo i wieloaspektowość tej twórczości sprawiają, że dla każdego tłumacza, adaptatora, pisarza czy badacza czerpiącego inspirację z baśni d'Aulnoy co innego wydaje się warte podkreślenia i ocalenia (a może stworzenia?) w tłumaczeniu. Dla Stillera jest to indywidualny styl d'Aulnoy, choć sam uważał go za niekonsekwentny, nieporadny i niepoważny; Leszczyński mówi o poetyckości języka i pięknie wyobraźniowego świata, legitymizowanych przez popularność baśni d'Aulnoy w literaturze francuskiej i anglojęzycznej; dla Abłażeja kluczowy wydaje się fantastyczny obraz, który inspirował do snucia własnej opowieści; dla Drużbackiej dominantą był wyeksponowany w tytule jej *Fabuły* moralizatorski wydzźwięk historii, ale też niezwykle zdarzenia, budzące silne emocje lub służące za pretekst do żartu. W przeznaczonych dla dzieci adaptacjach sygnowanych nazwiskiem Perraulta najważniejsza jest fabuła pełna magicznych wydarzeń i zwrotów akcji oraz sam fakt przynależności do gatunku baśni, które jako literatura dla dzieci zawsze dobrze się sprzedają: pozbawione indywidualnych cech stylistycznych i komplikacji narracyjnych utwory służą do wypełnienia kart w publikacjach produkowanych pod bardziej znaną marką „Perrault”. Mimo cynizmu wydawców opracowania te czasem niepozbawione są swoistej wartości literackiej, czego przykładem są dowcipne adaptacje Zarawskiej, która mimo ogromnego oddalenia od pierwotnych tekstów odtwarza ducha żartobliwej ironii d'Aulnoy.

Intensyfikacja recepcji utworów d'Aulnoy w ostatnich trzydziestu latach mogłaby świadczyć o tym, że paradygmat prostej baśni ludowej, przewyższającej rzekomo baśń literacką, traci na znaczeniu; nie zmienia to jednak faktu, że jest to

w dalszym ciągu recepcja wybiórcza i cząstkowa. Nie odmawiając wartości niektórym z hipertekstów powstałych na podstawie baśni d'Aulnoy, stwierdzić należy, że same te baśnie w dużej mierze nadal oczekują na przybliżenie polskiemu czytelnikowi. Nawet przekłady Stillera i Grzegorzewskiej zubażają wymowę tekstów poprzez pominięcie wierszowanych morałów. Osiem z 25 baśni pani d'Aulnoy nie znalazło żadnego oddźwięku w literaturze polskiej, a *L'Île de la Félicité* po względnym sukcesie w XVIII w. nie doczekała się kolejnych tłumaczeń. Baśnie przemilczane to przeważnie te, które nie mieszczą się w wyobrażeniu o jednoznacznej moralnie i prostej w odbiorze baśni dla dzieci: nieszczęśliwe zakończenie *L'Île de la Félicité* i *Le Mouton*, niezmierna obszerność *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri*, sentymentalizm *Le Pigeon et la colombe* czy gwałt będący istotnym elementem fabuły *Le Prince Marcassin* i *Le Dauphin* każą przypuszczać, że ich recepcja w literaturze polskiej będzie znacznie utrudniona, dopóki baśnie postrzegane są jako gatunek przeznaczony przede wszystkim dla dzieci.

Bibliografia

- Ablażej Lech, *Siedem bajek o królewnach*, Wydawnictwo ELIPSA, Warszawa 1997.
- Aiken Joan Delano, *Baśnie z całego świata*, przekł. Barbara Grzegorzewska i in., Nowa Era, Warszawa 2006.
- b.a., *Perrault: Bajki*, przekł. Łukasz Jańczyk, Wydawnictwo FENIX, Wierchby Pażeńskie 2012.
- Baumann Esther i in., *Najpiękniejsze bajki z 4 stron świata. T. 1*, przekł. Teresa Mikraszewska, Grafag, Warszawa 1997
- Borowy Wacław, *Drużbacka i pani d'Aulnoy* („Fabuła o Xiążęciu Adolfie”), „Pamiętnik Literacki” 1920, 17–18, nr 1, s. 17–37.
- Craveri Benedetta, *Złoty wiek konwersacji [La civiltà della conversazione]*, przekł. Joanna Ugniewska i Krzysztof Żaboklicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.
- D'Aulnoy Marie-Catherine, *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy*, przekł. Robert Stiller, Wydawnictwo „Alfa”, Warszawa 1987.
- D'Aulnoy Marie-Catherine, *Błękitny ptak i inne baśnie*, przekł. Barbara Grzegorzewska, wstęp Grzegorz Leszczyński, Nasza Księgarnia, Warszawa 2007.
- D'Aulnoy Marie-Catherine, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, red. i oprac. Nadine Jasmin, wstęp Raymonde Robert, „Bibliothèque des Génies et des Fées” 1, Honoré Champion Éditeur, Paris 2004.
- [D'Aulnoy Marie-Catherine], *Historia angielska politico-moralis, Hippolita Millorta z Duglas, z Julią corką hrabi z Warwiku, awantury przyjazni opisyująca, z angielskiego języka na francuzki, z francuzkiego na polski przetłumaczona dla zabawy życzliwym przyjaciółom przez J.P. Jozefa Jana Nepomucena Raczyńskiego*, Poznań 1756.

- Deulin Charles, *Les contes de ma mère l'Oye, avant Perrault*, E. Dentu, Paris 1878.
- Drużbacka Elżbieta, *Fabula o Xiążęciu Adolfie, Dziedzicu Roxolanij, którego Czas przez lat trzysta szukał, znaleźć nie mógł; przypadkiem powracając z Wyspy szczęśliwości od tegoż czasu złapany, śmierci prawu zadosyć uczynić musiał, które dla wszystkich najdłużej żyjących ludzi postanowione*, w: *Poezje Elżbiety Drużbackiej*, t. II, Lipsk 1837, s. 183–259.
- Feat Anne-Marie, *Playing the Game of Frivolity: Seventeenth-Century „Conteuses” and the Transformation of Female Identity*, „The Journal of the Midwest Modern Language Association” 2012, 45, nr 2, s. 217–242.
- Guarnieri Rossana, *Najpiękniejsze baśnie, najwięksi bajkopisarze. Perrault*, przeł. Agnieszka Rylukowska, Wydawnictwo BGW, b.m. 1992.
- Hourcade Philippe, *En relisant M^{me} d'Aulnoy conteuse*, „Féeries” 2017, nr 14, <http://journals.openedition.org/feeries/1043> [dostęp 8.09.2018].
- Kaczyńska Barbara, *W poszukiwaniu utraconych moralów. Tłumaczenie moralités w baśniach Charles'a Perraulta na przykładzie wybranych tekstów polskich*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, 1, nr 2, 12–35.
- Korneeva Tatiana, *Rival Sisters and Vengeance Motifs in the „contes de fées” of d'Aulnoy, Lhéritier and Perrault*, „MLN” 2012, 127, nr 4, s. 732–753.
- Lhéritier de Villandon Marie-Jeanne i in., *Contes*, red. i oprac. Raymonde Robert, „Bibliothèque des Génies et des Fées” 2, Honoré Champion Éditeur, Paris 2005.
- Meer Jan van der, *Literary Activities and Attitudes in the Stanislavian Age in Poland (1764–1795). A Social System?*, Rodopi, Amsterdam–New York 2002.
- Monnier Magali, *Translation as Generic Transposition: Minnie Wright Translates Marie-Catherine d'Aulnoy's „La Chatte Blanche” [1698] for The Blue Fairy Book [1889]*, w: *Collection Euryopa*, t. 62, 2009, *Langues européennes en dialogue*, red. O. Knechciak, s. 51–65.
- Perrault Charles i in., *Contes merveilleux*, red. i oprac. Tony Gheeraert, „Bibliothèque des Génies et des Fées” 4, Honoré Champion Éditeur, Paris 2005.
- Perrault Charles i in., *Gabinet wróżek. Antologia basnie francuskiej XVII–XVIII wieku*, red. i oprac. Ryszard Waksmund, Wacław Bagiński, Warszawa 1998.
- Rittel Teodozja, „Miłość nieprzykładna” Elżbiety Drużbackiej. Rozwinięcie intertekstowe motywu orla i słońca (konteksty interpretacyjne), „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, nr 4, s. 5–19.
- Robert Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires, Nancy 1981.
- Schacker Judith, *Unruly Tales: Ideology, Anxiety, and the Regulation of Genre*, „The Journal of American Folklore” 2007, (120), nr 4, s. 381–400.
- Stiller Robert, *Za kulisami przekładu*, „Sztuka dla dziecka” 1987, nr 4, s. 3–6.
- Stiller Robert, *Posłowie tłumacza*, w: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. Robert Stiller, Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2018, s. 377–390.
- Sztuczynska Jolanta, *Bajki Charles'a Perraulta*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2015.

- tż [krypt.], *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy [recenzja]*, „Sztuka dla dziecka” 1988, nr 1, s. 48.
- Viala Alain, *D'une politique des formes: la galanterie, „XVII^e siècle”* 1994, nr 182, s. 143–151.
- Wasilewska Anna, *Fantastyka baśniowa a dziecko – wychowanie czy manipulacja?*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2012.
- [Wright Minnie i in.], *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*, przeł. Janina Colonna-Walewska, Warszawa 1929.
- Zarawska Patrycja, *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*, Firma Księgarska Olesiejuk, b.m. 2015.

Aneks. Recepcja baśni pani d'Aulnoy w literaturze polskiej

Przekłady

- [1] *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 dla zabawy życzliwym przyjaciółom przez J.P. Jozefa Jana Nepomucena Raczyńskiego*, Poznań 1743, II wyd. 1756.
- [2] *Baśnie czarodziejskie pani d'Aulnoy*, przeł. Robert Stiller, il. Albin Brunovský, Warszawa 1987 (wydanie wzorowane na wydaniu słowackim Pavi Kral, Bratysława 1980)
- [3] *Gabinet wróżek: Antologia baśni francuskiej XVII–XVIII wieku*, oprac. Ryszard Waksmund, Wrocław 1998 (przedruk przekładu R. Stillera)
- [4] *Baśnie z całego świata*, przeł. Barbara Grzegorzewska, il. Józef Wilkoń, Warszawa 2006
- [5] *Błękitny ptak i inne baśnie*, przeł. Barbara Grzegorzewska, il. Krystyna Michałowska, Warszawa 2007

Adaptacje bez atrybucji / z mylną atrybucją

- [6] *Baśnie i powiastki dla pilnych dzieci*, oprac. Janina Colonna-Walewska, Warszawa 1924, ponowne wydania w 1929 i 1935 (tłumaczenie adaptacji Minnie Wright z *The Blue Fairy Book* pod redakcją Andrew Langa, London 1889)
- [7] *Najpiękniejsze baśnie, najwięksi bajkopisarze. Perrault*, skrót i adaptacja: Rossana Guarnieri, il. Cesare Colombi, przekład z języka włoskiego: Agnieszka Rylukowska, Novara 1992
- [8] *Najpiękniejsze bajki z 4 stron świata. T. 1*, Esther Baumann i in., przeł. Teresa Mikraszewska, il. Sophie Beaujard i in., Warszawa 1997.

- [9] *Baśnie Perraulta*, przeł. z angielskiego Jańczyk Łukasz, Wierchcy Parzeńskie 2010 (dziewięć reedycji pod różnymi tytułami w latach 2010–2017)
- [10] *365 opowieści na dobranoc. Baśnie Perraulta*, oprac. Patrycja Zarawska, 2015 (adaptacja częściowo na podstawie adaptacji Minnie Wright z *The Blue Fairy Book* i *The Red Fairy Book* Andrew Langa, London 1889 i 1890)

Inspiracje

- [11] Elżbieta Drużbacka, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, Warszawa 1752; przedruk w: *Poezye Elżbiety Drużbackiej z popieraniem autorki. T. 2*, Lipsk 1837
- [12] Lech Abłażej, *Siedem bajek o królewnach*, Warszawa 1997

Tabela 1. Recepcja baśni pani d'Aulnoy w literaturze polskiej.

Twórczość Marie-Catherine d'Aulnoy		Przekłady <i>sensu stricto</i>	Adaptacje bez atrybucji / z myl- ną atrybucją	Inspiracje
1690 – <i>Histoire d'Hypolite, comte de Duglas</i>	[L'Île de la Félicité] ¹	[1] <i>Fabula, którą Hippolit pod zmyślonym Imieniem Hiacynta ucznia Malarskiego, Xięni de S. Meno dla rozrywki powiada</i>		[11] <i>Fabula o Xiążęciu Adolfie</i>
1697 – <i>Les Contes des fées, t. I</i>	<i>Gracieuse et Percinet</i>			[12] <i>Rybak z Kraju Marzeń</i>
	<i>La Belle aux cheveux d'or</i>	[4] i [5] <i>Piękna o Złotych Włosach</i>	[6] <i>Dzieje Pięknotki Złotowłosej</i> [10] <i>Wierny Awenant</i>	[12] <i>Królewna o złotych włosach</i>
	<i>L'Oiseau bleu</i>	[5] <i>Błękitny ptak</i>	[8] <i>Błękitny ptak</i> [10] <i>Błękitny ptak</i>	[12] <i>Ptaszek z błękitnymi piórami</i>
	<i>Le Prince Lutin</i>	[2] <i>Księżę Chochlik</i>		

1697 – Les Contes des fées, t. II	La Rameau d'or	[2] Złota gałąź	[10] Złota gałąź	
	L'Oranger et l'abeille			
	La Princesse printanière			
	La Princesse Rosette	[2] Księżniczka Różyczka	[7] Królowna Różyczka [9] Księżniczka Różyczka	
	La Bonne Petite Souris	[2] Pocziwa myszka	[10] Dobra myszka	
1697 – Les Contes des fées, t. III	Le Mouton			[12] Królowna w białej sukni
	Finette-Cendron	[2] i [3] Bystrzynka Popiołek		
	Fortunée	[2] Fortunatka	[6] Szczęsna i doniczka z gwoździkami	
	Babiole	[2] i [3] Szypulka		
1698 – Les Contes des fées, t. IV	Le Nain jaune	[5] Żółty Karzeł	[10] Żółty Karzeł	
	Serpentin vert			[12] Królowna bez twarzy
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. I	La Princesse Carpillon			
	La Grenouille bienfaisante	[5] Dobra Żaba	[10] Żabka i Lwia Wróżka	
	La Biche au bois	[5] Leśna łania		[12] Biały jelen z snu
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. II	La Chatte blanche	[5] Biała Kotka	[7] Biała Kotka [10] Biała Kotka	[12] Królowna-kotka
	Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné			
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. III	Le Pigeon et la colombe			
	La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri			
1698 – Les Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, t. IV	Le Prince Marcassin			
	Le Dauphin			

Barbara Kaczyńska

Fairies in disguise. The reception of Madame d'Aulnoy's fairy tales in Poland – Research reconnaissance

Summary

This article focuses on the Polish reception of Marie-Catherine d'Aulnoy's fairy tales from the 18th century until the present day. It discusses their translations, as well as adaptations published with the erroneous attribution to Charles Perrault and texts loosely inspired by the work of the French *conteuse*. The latter's diversity is mirrored by the varied reception, encompassing both simplified texts for children, and a moralizing-and-fantasy long poem. Nevertheless, the rococo fairy tales by Madame d'Aulnoy, displaying the esthetic ideals of 17th-century salons and engaging in an ironic game with the genre's didactic convention, do not fit the frame of the evergreen stereotype of the fairy tale as a simple and morally unambiguous genre, intended first and foremost for children. The transgressive nature of Madame d'Aulnoy's fairy tales may be the cause for their incomplete interpretations, as well as their limited and selective reception in Poland.

Keywords: French literary fairy tale, fairy tale reception of in Poland, fairy tale and literature for children, adaptation of fairy tales, humour in fairy tales

Barbara Kaczyńska – doktorantka na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, przygotowuje rozprawę na temat recepcji XVII i XVIII-wiecznej francuskiej baśni literackiej w polskiej literaturze dla dzieci w latach 1743–2018.



© by the author, licensee Łódź University – Łódź University Press, Łódź, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
