

**INSZENIERTES MÄRCHENERZÄHLEN IN DER TRANSKULTURELLEN DEUTSCHSPRACHIGEN
GEGENWARTSLITERATUR**

W mojej pracy doktorskiej zatytułowanej „Literackie kreacje opowiadania baśni w transkulturowej niemieckojęzycznej literaturze współczesnej” podjęłam próbę narratologicznego scharakteryzowania szczególnego rodzaju literackiej recepcji baśni. Jako metodologiczny punkt wyjścia przyjął założenie, że badawczo konieczne jest wyraźne rozróżnienie pomiędzy baśnią a zjawiskiem *opowiadania baśni*. Intertekstualna obecność literacko-kulturowa kanonicznych tekstów baśniowych staje się w oczywisty sposób częstym przedmiotem badań, ponieważ wykazują one niezmiernie wysoki potencjał hipotekstualny, transmedialny i dyskursywny, przyjmując status kulturowego *lingua franca*, chociaż ich wartość literacka i estetyczna długo była negowana przez poetyki głównego nurtu, traktujące je jako literaturę pozbawioną komponentu *prodesse*. Pogłębione badania baśnioznawcze, które w swojej pracy starałam się zreferować, udowadniają jednak, że pojedyncze baśnie powinny być traktowane jako zaledwie sytuacyjne, jednorazowe wypadkowe złożonego, wieloskładnikowego procesu *opowiadania baśni*, który również może stać się punktem intertekstualnego odniesienia, co więcej, jego literackie odtworzenie będzie zaawansowaną praktyką narracyjną, polegającą na inkorporacji w tekst realistyczny baśniowego chronotopu, przy pomocy epickiej inscenizacji rzeczywistej czynności praktycznego *opowiadania baśni*.

W pierwszej części mojej pracy staram się zatem przy pomocy trójmodułowego modelu ustalić, czym jest *opowiadanie baśni*, rezygnując przy tym z próby sformułowania partykularnej definicji baśni. Pierwszym wyodrębnionym modulem jest wymiar *co (jest opowiadane)*, który w przypadku baśni nie jest łatwy do sprecyzowania. Jako konstytutywne dla baśniowości wymieniane są zazwyczaj dwa komponenty: cudowność i szczęśliwe zakończenie. Oba powinny jednak zostać uznane za zaledwie pochodne naczelnej zasady porządkującej baśniową wypowiedź, to znaczy zasady finalności,

wynikającej bezpośrednio z przynależności baśni do wypowiedzi literackich, posługujących się językiem symbolicznym, czyli prymarnym językiem ludzkiej podświadomości.

Jednym z najbardziej znaczących przełomów dla badań baśnioznawczych było opisanie przez Freuda zjawiska kondensacji: odkrycie składni i gramatyki języka podświadomości, przy pomocy którego ludzkie doświadczenie i poznanie są przetwarzane na symboliczne obrazy, poetycko zniekształcające rzeczywistość, czyli rezygnujące z rzeczywistej logiki czasu i przestrzeni. Język symboliczny, według struktur którego uporządkowane są wytwarzane nieświadomie marzenia senne, może również zostać użyty w świadomej produkcji literackiej. Powstałe w ten sposób narracje stoją w wyraźnej opozycji do literatury podążającej za arystotelesowską poetyką, która widzi historiografię jako prawdziwą, a fikcję jako prawdopodobną, używają bowiem obrazów niepodporządkowanych regule kausalności. Za jeden z pierwszych i najbardziej charakterystycznych przejawów świadomego użycia symbolicznego języka podświadomości uznać należy właśnie baśniowość, która otwarcie zrywa z arystotelesowską zasadą *mimesis*. Podczas gdy więc Gottsched określa narratora jako „zręcznego naśladowcę przyrodzonego stanu rzeczy”, baśniarz dysponuje pełną autonomią narracyjną, na mocy której jest w stanie dowolnie manipulować każdym elementem osi narracyjnej, aż do osiągnięcia zamierzonego przez siebie finału opowieści, czyli świadomie zrezygnować z zasady kausalności na rzecz zasady finalności.

Podsumowując, akauzalne odkształcenie rzeczywistości jest atrybutem ludzkiej myśli, a jednocześnie prymarną cechą baśni. Należy zatem uznać, że chociaż baśń łamie zasadę *mimesis* w odniesieniu do natury, może jednak zostać określona jako *mimesis ludzkiej świadomości*.

Drugi moduł procesu *opowiadania baśni* to trudny do uchwycenia wymiar *jak*, czyli pytanie o ramy genologiczne i estetyczne. Konsensus badawczy określa baśnie jako polimorficzne, polifunkcyjne i poligenetyczne, co oznacza, że nawet najdokładniejsze genologiczne próby zdefiniowania baśni charakteryzują jedynie poszczególne formy literackich przejawów baśniowości, nie zaś całe zjawisko: różnorodność form, niemożliwość ustalenia prototypu baśni, wreszcie jej transmedialny potencjał, który spowodował, że rolę baśniarza przejmują coraz to nowe media, z

których każde wypracowuje swoje własne środki wyrazu, sprawiły, że jednoznaczne wyodrębnienie cech baśni jest niemal niemożliwe. W rezultacie mamy w baśnioznawstwie do czynienia z paradoksem genologicznym: wiele wyodrębnionych w taksonomiach literaturoznawczych i folklorystycznych cech baśni nie jest konstytutywne, nie wszystkie są dystynktywne, wiele z nich jest jednak w stanie autonomicznie zainicjować przejście narracji w porządek baśniowy, mimo swojej różnorodności wykazują bowiem wysoką zdolność akumulacji i tworzą w rezultacie szeroki repertuar środków wyrazu, z którego baśniarz może dowolnie czerpać. Kompromisem, który zaproponowałam w pracy jest zatem zapożyczone od Solmsa pojęcie „baśniowego brzmienia”, czyli modyfikowalnego zbioru struktur semiotycznych, wywołujących u odbiorcy skojarzenia z baśnią.

Trzeci moduł to wymiar *kto-komu*. Konieczność uwzględnienia go w opisie recepcji baśni wynika z faktu, że pierwotnym obszarem wyrazu baśniowości była czynność opowiadania performatywnego, czyli konkretna praktyka społeczna, mająca swoje znaczenie zarówno antropologiczne, jak i kulturowe, cechująca się, w przeciwieństwie do opowiadania codziennego, specyficznymi ramami organizacyjnymi. Najistotniejszą cechą opowiadania performatywnego jest przy tym symultaniczna współobecność wszystkich zaangażowanych stron, czyli nadawcy i jego publiczności, jednoczesność produkcji i recepcji, i wynikająca z niej możliwość interakcji. Interakcja ta może przyjąć formę bezpośrednią, jako ingerencja publiczności w treść opowieści, poprzez pytania, wykrzyknienia, refrenowe odzewy, albo pośrednią, jako dopasowanie treści opowieści do antycypowanych przez baśniarza życzeń i oczekiwań publiczności, dotyczących zarówno treści, jak i formy.

Ponieważ zakorzenienie w opowiadaniu jest dla baśni fundamentalne, ślady kontekstów pozaliterackich są również wpisane w jej obieg pisemny i szeroko pojętą recepcję literacką. Ujawniają się one bowiem w poszczególnych warstwach: paratekstualnej (jako przypisy, opisujące performatywne aspekty opowiadania), parajęzykowej (jako domniemanie lub jawnie symulowana

oralność), a także estetycznej i formalnej (w będących gatunkowymi nośnikami baśniowości formułach i kompozycjach strukturalnych, spełniających pierwotnie funkcję mnemotechniczną). Tak rozumiana praktyka opowiadania jest również zapisana w świadomości społecznej jako swoisty tekst kulturowy, i skojarzona została z baśnią niemal paradygmatycznie, przez co sama w sobie stała się pozaliterackim komponentem baśni, dysponującym potencjałem inicjowania baśniowego dyskursu, powinna być więc literaturoznawczo traktowana jako hipotekstualny punkt odniesienia. Podsumowaniem pierwszej części mojej pracy była zatem precyzacja pojęcia *opowiadanie baśni*, jako zjawiska polegającego na specyficznym odkształceniu rzeczywistości, zachodzącego przy pomocy języka symbolicznego, wyrażonego przy pomocy struktur semiotycznych świadomie nawiązujących do specyficznego brzmienia baśni i dziejącego się w kontekście pozaliterackiej, bezpośredniej interakcji podmiotu i odbiorcy (lub odbiorców) wypowiedzi.

W drugiej części pracy natomiast starałam się przedstawić zasadność odniesienia pytania o narratologiczne implikacje literackiej inscenizacji *opowiadania baśni* do literatury transkulturowej, do której ograniczyłam korpus. Pierwszym powodem były tendencje dominujące w badaniach łączących baśnioznawstwo i literaturoznawstwo wielokulturowe. Jedną z nich jest dydaktyzacja baśni, opis jej (niezaprzeczalnego) potencjału pedagogicznego, szczególnie jako medium wspierającego nabywanie kompetencji kulturowej. Kolejną tendencją jest ograniczanie badania recepcji baśni do zjawiska *reflektierte Oralität* (inscenizowanej literacko tradycji przekazu ustnego), przypisywanego literaturze tworzonej przez pisarzy niemieckojęzycznych pochodzenia głównie arabskiego, którzy zarówno literacko jak i wizerunkowo wpisują się w tradycję *bakawati*. Elementy baśniowości obecne w ich dziełach sprowadzają na autorów zarzut inscenizowanego egzotyizmu, czyli performatywnej realizacji imagologicznych oczekiwań rynku literackiego.

Najważniejszym jednak powodem fuzji badań recepcji baśni i transkulturowości była dla mnie kulturowa specyfika baśni. Jeśli bowiem konsekwentnie podążamy tropem rozróżnienia pomiędzy procesem *opowiadania baśni* a jego sytuacyjnymi produktami, czyli baśniami, nie do przeoczenia staje się fakt jednoczesnej ponadkulturowości i zakorzenienia w partykularnych kręgach kulturowych.

Pojedyncze baśnie bowiem cechują się co prawda silnym uwarunkowaniem kulturowym, sam proces *opowiadania baśni* jest jednak kulturowo uniwersalny. Akauzalne odkształcanie rzeczywistości to według Fromma proces archetypiczny, bezwarunkowy i intuicyjny, język symboliczny zaś jest jedynym znanym ludzkości językiem prawdziwie uniwersalnym, zarówno z perspektywy diachronicznej, jak i synchronicznej. Analogiczna prawidłowość dotyczy opowiadania performatywnego: każdy krąg kulturowy wypracowuje co prawda swoją własną, specyficzną kulturę opowiadania, sam proces jest jednak uniwersalnie wspólnotowy, interaktywny, dynamiczny i komunikatywnie zorientowany na odbiorcę.

Baśń jest więc w każdym kręgu kulturowym zjawiskiem w równym stopniu własnym, co uniwersalnym. Jej specyfika polega na tym, że w najlepszym znaczeniu łączy w sobie kulturowe zakorzenienie i kulturową niezależność. Chociaż więc pojedyncze baśnie mogą należeć do partykularnie rozumianych kręgów kulturowych, dla samego zjawiska *opowiadania baśni* charakterystyczna jest immanentna transkulturowość. Z powodu tej specyficznej swojej cechy baśnie mogą zająć szczególne miejsce w literaturoznawstwie wielokulturowym: pole napięć, które jest charakterystyczne dla problemów terminologicznych tej gałęzi namysłu nad literaturą wynika bowiem właśnie ze ścierania się koncepcji *kulturowo uniwersalne* i *kulturowo specyficzne*. Esencjalistyczna dwubiegunowość, stanowiąca pierwotną przesłankę koncepcyjną sieci pojęciowej literaturoznawstwa wielokulturowego – i odpowiadająca tym samym za wypracowanie takich pojęć, jak m.in. *interkulturowość*, *hybrydowość*, *centrum* i *peryferia* – pociągnęła za sobą utrwalenie wynikających z kolonializmu nierówności oraz instrumentalizację dzieł literackich. Z kolei zmiana rozumienia pojęcia *kultury* i rozpowszechnienie kulturoznawczego modelu kłacza pociągnęły za sobą upraszczającą filologizację i uniformizację.

Baśń tymczasem należy pełnoprawnie do każdej z tych koncepcji. Jest przynależna do kategorii zarówno autonomii jak i konsensusu (według Ciellino wyznaczających literaturę wielokulturową), zarówno do centrum jak i peryferii, do mniejszości i większości, do esencjalistycznie rozumianych

kręgów kulturowych jak i do przestrzeni transkulturowych i przestrzeni globalizacji, do języka ojczystego i obcego tak samo jak i do uniwersalistycznego „trzeciego języka” literatury.

Po zdefiniowaniu pojęcia *opowiadanie baśni* w pierwszej części pracy i uzasadnieniu ograniczenia korpusu do literatury transkulturowej w drugiej, trzecią poświęcam na konkretny opis narratologicznych implikacji literackiej inscenizacji *opowiadania baśni*, podkreślając i udowadniając, że jest to szczególny typ literackiej recepcji baśni, różny od intertekstualności dotyczącej pojedynczych tekstów baśniowych.

Literacka ekspozycja *pośredniości*, cechującej czynność praktycznego opowiadania, jest bowiem zabiegiem przeciwnym do tendencji rozwoju literackiego, czyli rozpoczętych w XVIII i XIX w. prób stopniowego wyparcia wyeksponowanej literacko postaci *opowiadającego* przez bezosobową instancję narracyjną. Pojęcie *inscenizacji* czy *literackiej kreacji* odnosi się więc raczej do symulowanej *bezpośredniości*. W przeciwieństwie do tego inscenizowana *pośredniość* wymaga wprowadzenia w narrację literackich odpowiedników poszczególnych modułów, składających się na rzeczywistą czynność opowiadania, które zostały przeze mnie wyodrębnione w pierwszej części: baśniarza i jego publiczności, pozostających ze sobą w opartej na komunikacji relacji, w ramach której wzajemnie na siebie oddziałują, środkiem komunikacji między nimi będzie natomiast odkształcająca rzeczywistość wypowiedź, skonstruowana według zasad języka symbolicznego, przy użyciu struktur semiotycznych charakterystycznych dla brzmienia baśni.

Na podstawie wybranych tekstów staram się więc zaprezentować, jak te trzy moduły uwidaczniają się w konkretnych tekstach, w jakich wariantach mogą występować i jakie są ich konsekwencje, czyli opisać model narratologiczny, powstający w wyniku literackiej inscenizacji *opowiadania baśni*.

W autoreferacie (rezygnując z omawiania poszczególnych tekstów) chciałabym wskazać na najbardziej znaczące kwestie, które udało mi się wyodrębnić w trakcie analiz.

Pierwszą sprawą, którą chcę poruszyć, jest zjawisko o fundamentalnym znaczeniu, obserwowalne w każdym z wybranych przeze mnie tekstów, to znaczy: fuzja porządków, baśniowego i realistycznego, która jednak nie zaburzy porządku realistycznego, będącego dominantą narracyjną.

Narracyjna ekspozycja praktycznej sytuacji *opowiadania* w każdym przypadku pociąga za sobą rozwarstwienie treści na przynajmniej dwie płaszczyzny diegetyczne: płaszczyznę *opowiadania* – będącą właściwym polem bezpośredniej interakcji zainscenizowanych literacko nadawcy i odbiorcy, oraz płaszczyznę *opowiadaną* – czyli produkowaną przez zainscenizowanego nadawcę wypowiedź. Jednakże, w przypadku inkorporacji *opowiadania baśni*, dyskrepancja pomiędzy płaszczyznami narracji jest wyznaczana nie przez temporalny kontrast pomiędzy deixis *tu-teraz* opowiadania a opowiadany deixis *tam-dawniej*, lecz przez konfrontację antytetycznych porządków, realistycznego i baśniowego, określanych odpowiednio przez deixis *tu-teraz* i deixis *gdzieś/nigdzie-kiedyś/nigdy*. Konfrontacja ta jest bezpośrednim wynikiem inscenizowania sytuacji komunikacyjnej pomiędzy baśniarzem a jego publicznością.

Do baśniowej deixis będzie przynależna wypowiedź baśniarza, jako szczególnego typu narratora. Jak wspomnieliśmy, baśniarz tym różni się od innych opowiadających postaci, że w jego mocy leży zanegowanie naturalnego porządku rzeczy. Jego wypowiedź jest więc abstrakcyjnym, antyarystotelesowskim odkształceniem, sublimującym poetycko rzeczywistość, a nie naśladowującym ją. To, że wypowiedź baśniarza rządzi się prawami akauzalności, zaznaczone będzie pośrednio, przez użycie w wypowiedzi struktur semiotycznych odpowiadających baśniowemu brzmieniu, lub bezpośrednio, przez otwarte przyznanie się do własnej niewiarygodności. Baśniarz jest bowiem w oczywisty sposób typem narratora świadomie niewiarygodnego, który na dodatek sam eksponuje swoją zwodniczość. Narratorka w *Das achte Leben* (Haratischwili) podsumowuje swoje opowiadania słowami „ale tego nie mogę przecież wiedzieć”, podobnie czyni opowiedziana przez jednego ze swoich słuchaczy baśniarka w *Nach dem Sturm* (Veremej), mówiąc „nie wiem, po prostu tak to sobie wyobrażam”. Narratorka w *Wo Europa anfängt* (Tawada) wspomina swój dziennik podróży, który „zmyśliła dopiero po powrocie”, Ali z *Außer sich* (Salzmann) przyznaje, że „wszystko, co opowiada, zostało jej już kiedyś opowiedziane, ale inaczej” i opowiada sobie baśń o kłamiącej prawdzie, alegorycznie wskazując na to, że prawda zawsze jest tylko *opowiedziana*, a więc fikcyjna. Narratorka

w *Spalkopf* (Rabinowich) przyznaje, że jej rzeczywistość istnieje tylko dlatego, że została opowiedziana, a właściwie – zmyślona.

Realistyczna deixis *tu-teraz* będzie natomiast płaszczyzną komunikatywnej interakcji baśniarza i jego publiczności, która to interakcja cechuje się specyficznym konfliktem interesów. Celem wypowiedzi baśniarza jest zmylenie, czy też, powtarzając za Schwarzem, „wprowadzenie w zwozący sen”. Odbiorca wypowiedzi jest natomiast – z powodu zastosowanej w wypowiedzi baśniowej konwencji – świadomy tego, że ma do czynienia ze *zmyślonym*. Wpisany w konstrukcję tekstu jest więc implikowany sceptycyzm odbiorcy, co sprawia, że zniesione zostaje pojęcie todorowskiego *momentu niepewności*. Inscenizacja *opowiadania baśni* podkreśli więc niemożliwość i nieosiągalność baśniowości. Należy z tego powodu do takich form intertekstualnego odniesienia się do baśni, w których – powtarzając za Karlingerem – baśniowość istnieje tylko jako swoja własna niemożliwość.

Druga kwestia związana z kreacją *opowiadania baśni* to wytworzenie się szczególnego typu narratora. Specyficzną możliwością baśniowego zanegowania stanu rzeczy dysponuje bowiem narrator autodiegetyczny, który staje się baśniarzem poprzez zawłaszczenie nieprzysługujących narratorowi pierwszoosobowemu funkcji i przedstawienie się jako narrator hetero- i ektradiegetyczny. Zawłaszczenie to polega na fabrykacji wszechwiedzy, dzięki czemu pierwszoosobowy narrator może swobodnie, choć w sposób racjonalnie nieuprawniony, poruszać się narracyjnie pomiędzy fokalizatorem wewnętrznym i zewnętrznym, pomiędzy obszarami rzeczywistymi i zmyślonymi, nie będąc ograniczonym kausalnością czasu ani przestrzeni.

W ten sposób postępują narratorki w *Das achte Leben* (Haratischwili) i *Außer sich* (Salzmann). Łączy je próba stworzenia spójnej historii z odkrytych fragmentów rzeczywistości, pamiętników, listów, opowieści, i uzupełnianie luk własną fantazją, którą stopniują aż do superlatywu, czyli baśniowości (u Haratischwili na przykład wyjaśnieniem nieszczęść spotykających rodzinę staje się klątwa magicznego przepisu na czekoladę). Baśniowa autonomia narratora uwidoczni się jednak najwyraźniej na płaszczyźnie struktury tekstu. W obu przypadkach pozorna decentralizacja narracji, jej fasadowa wieloperspektywiczność, zostaje zdemaskowana jako narracja autodiegetyczna,

produkt jednostkowego narratora, który otwarcie przyznaje się do tego, że pozostałe punkty widzenia sfabrykował. Oddzielne diegezy okazują się więc być jedną diegezą: diegezą opowiadaną i zmyśloną.

Szczególny typ przywłaszczania sobie nieuprawnionej perspektywy znajdujemy u Naouma, w cyklu opowiadań o baśniarzu Abu al Abedzie, który autodiegetycznie i w sowizdrzalskim stylu stylizuje się na bohatera własnych opowieści: baśniarz sam występuje jako najbogatszy sultan, najpobożniejszy derwisz, najbardziej zaufany posłaniec króla, najskuteczniejszy przemytnik. Pojedyncze (nieprawdopodobne, ale nie baśniowe) historie awansują więc na baśnie dopiero przez zabieg połączenia je w jedno uniwersum postacią głównego bohatera, będącego jednocześnie ich autorem, czyli przywłaszczenie sobie przez baśniarza perspektyw, które kauzalnie powinny należeć do wielu różnych postaci.

Trzecia kwestia to zaproponowana przeze mnie specyficzna kategoria baśniarza. Typologia Fischera rozróżnia trzy rodzaje baśniarzy: baśniarzy profesjonalnych, okazjonalnych i eksploratywnych. Dwie pierwsze kategorie znajdują zastosowanie w mojej pracy, trzecią natomiast zastąpiłam pojęciem baśniarza autoreferencyjnego, czyli takiego, który używa baśni jako modelu porządkującego swoją własną świadomość. Dzieje się tak w opowiadaniu *Wo Europa anfängt* (Tawada), w którym zderzają się dwie przestrzenie: rudymetarna, achronologiczna płaszczyzna rzeczywista i rozbudowana płaszczyzna introspekcji, konstrukcji wewnętrznej narracji, przy pomocy której narratorka opowiada sobie zastaną rzeczywistość, stosując jednak przy tym zniekształcającą soczewkę percepcyjną, skonstruowaną z opowiedzianej jej przed laty baśni. Ten sam koncept produktywnego zmagania się z doświadczeniem znajduje zastosowanie w *Der falsche Inder* (Khider), nacisk położono w tym przypadku jednak na sam proces konstrukcji. Traumatyczna, uchodźcza wyprawa z Iraku do Niemiec zostaje kilkakrotnie opowiedziana przy użyciu różnych mentalnych soczewek interpretacyjnych, z których jedną jest baśniowość. Narrator zdaje się więc nie tyle doświadczać, co mentalnie eksperymentować z tym, jaka interpretacja zdarzeń będzie najoptymalniejsza dla pogodzenia się z okrutnymi doświadczeniami. Na skutek traktowania swoich

wspomnień jako dowolnie modyfikowalnej substancji narrator jest co prawda w stanie podejść do nich z przynoszącym ulgę dystansem, z drugiej strony jednak stają się one dla niego zupełnie obcą, zewnętrzną instancją, z którą nie potrafi się identyfikować, co z kolei prowadzi do zaawansowanych zaburzeń pamięci i tożsamości. Fokusem punktem narracji zdaje się więc być nie pytanie o to, co się wydarzyło, ale o świadomie zniekształconą poznawczo percepcję wydarzeń i jej konsekwencje. Jako trafne podsumowanie tej tendencji może służyć koncept zawarty w powieści *Wie der Soldat das Grammofon reparierte* (Stanišić), czyli: „wierne odtwarzanie rzeczywistości to kapitulacja przed nią”.

Baśniarz autoreferencyjny porządkuje więc rzeczywistość poprzez czynność fantazjowania, a baśniowe struktury stają się dla niego mentalnym modelem internalizacji wydarzeń, wewnętrzną gramatyką jego świadomości, która służy jako filtr percepcji. Baśniarz nie traci przy tym jednak poczucia rzeczywistości i wie, że dystansuje się od swoich przeżyć świadomie. W konsekwencji narrator uosabia jednocześnie postać antyarystotelesowskiego baśniarza i rzeczowego słuchacza.

Szczególным typem baśniarza autoreferencyjnego jest narrator dziecięcy, który opowiada sobie rzeczywistość na baśniowy sposób, ponieważ niewystarczające umiejętności poznawcze nie zostawiają mu innego sposobu na radzenie sobie z traumatycznymi przeżyciami. Baśniowość jest więc przedstawiona jako narracyjny model dziecięcej świadomości, mentalny produkt wewnętrznego zmagania się z rzeczywistością i nieudolnych prób jej przepracowania. Odmienne będzie jednak funkcjonalizowana: w *Warum das Kind in der Polenta kocht* (Veteranyj) mamy do czynienia z dziecięcym *ja*, które próbuje zmierzyć się z wydarzeniami, zamieniając je w okrutne, autosadystyczne baśnie. Nie dostarczają one więc przynoszącego ulgę kontrapunktu rzeczywistości, a raczej intensyfikację doświadczanych realnie cierpień. W przeciwieństwie do tego dziecięcy narrator w powieści *Ich weiß nur, dass mein Vater große Hände hat* (Micelli) przy użyciu baśniowości tłumaczy sobie jeszcze dla niego niepojmowalne, abstrakcyjne koncepty, jak na przykład *zagránica* i fantazjuje o utopijnym stanie, co daje mu nadzieję na przyszłość i uspokaja.

Czwarty aspekt inscenizacji opowiadania baśni to konieczność interakcji, sprzężenie zwrotne, które cechuje komunikatywną relację baśniarza i publiczności. Najistotniejszym czynnikiem, który wpływa bowiem na przemianę narratora w baśniarza, jest właśnie odbiorca i jego antycypowane przez nadawcę potrzeby. Baśniowość może zostać wprowadzona w tekst z nadzieją zafascynowania odbiorcy, jak w *Das achte Leben* (Haratischwili) i *Nach dem Sturm* (Veremej), albo dlatego, że jest formą wypowiedzi dopasowaną do ograniczonych możliwości kognitywnych dziecięcego odbiorcy, jak w *Wenn der Kater kommt* (Biller) albo *Am Ende bleiben die Zeder* (Jarawan). Wreszcie, to dopiero słuchacz i osadzona w konwencji opowiadania baśni interakcja z nim czyni baśniarza ze zwykłego kłamcy, jak dzieje się to w *Der ehrliche Lügner* (Schami). Kiedy krąg opowieści zostanie zerwany, zanim zdąży spełnić swoje zadania, wspólny dla słuchaczy jest imperatyw retrospektywnego odtworzenia interakcji: w opowiadaniu *Takla* (Schami) na przykład, po śmierci baśniarza zostaje on wprowadzony z powrotem w narrację, kiedy pojawia się we śnie tęskniącego za nim wnuczka. Oś narracyjna oscyluje zatem pomiędzy płaszczyzną realistyczną i oniryczną, spoiwem pomiędzy nimi jest natomiast czynność opowiadania baśni (we śnie wnuk słucha baśni, które po przebudzeniu konfrontuje z rzeczywistością). Nieograniczone możliwości snu zostają więc wykorzystane przez śniącego tylko po to, by przywrócić krąg opowieści, zakłócony przez śmierć baśniarza.

Piątą i ostatnią kwestią jest sprawa wspomnianego już literacko zainscenizowanego przekazu ustnego i zarzutu egzotyizmu. Wybrałam do analizy dzieła dwóch pisarzy, którzy rzeczywiście kreują w swoich tekstach interakcję pomiędzy *bakawati*, zawodowym baśniarzem, i jego publicznością (która często musiała zapłacić za możliwość udziału w profesjonalnym spektaklu, jakim jest opowiadanie baśni). Kiedy jednak zastosujemy do tekstów kategorię baśniarza autereferencyjnego, okazuje się, że zawodowy baśniarz i jego słuchacze sami są jedynie elementem baśni. Faktycznym adresatem baśni, podlegającym baśniowemu złudzeniu, jest implikowany czytelnik. W *Der ehrliche Lügner* (Schami) baśniarz sam demaskuje się jako *opowiedziane kłamstwo*, zostaje zaopatrzony w meta-świadomość swojej własnej fikcjonalności i tego, że wraz z

zamknięciem książki zniknie on i cały świat przedstawiony, co podkreśla oczywistość faktu, że diegeza opowiadania jest z perspektywy czytelnika zawsze diegezą opowiadaną. W cyklu opowieści Naouma natomiast faktycznym bohaterem baśni okazuje się sam baśniarz, który fantazjuje o swojej wielkiej sławie i uwielbieniu publiczności.

Na koniec trzeba zaznaczyć, że moja praca nie wyczerpuje tematu i otwiera tak naprawdę wiele tropów badawczych, którymi można by podążać, zwłaszcza, że - ponieważ koncentruje się na tym, co uniwersalne - świadomie zaniedbuje to, co specyficzne.