

Danuta Jastrzębska-Golonka

Bydgoszcz

## **Driada w Paryżu i kalosze szczęścia w Kopenhadze, czyli realizm na usługach baśni Realistyczno-magiczny obraz miast europejskich w najnowszym przekładzie baśni i opowieści H. Ch. Andersena**

Hans Christian Andersen kojarzony jest przez kolejne pokolenia czytelników głównie ze swoimi baśniami i magicznym wizerunkiem świata. Mało kto zdaje sobie sprawę z tego, że oprócz motywów i bohaterów fantastycznych w jego twórczości występuje również dużo wątków i postaci realistycznych, dlatego obok baśniowego obrazu miasta można znaleźć w tekstach duńskiego autora także obraz realistyczno-magiczny miast ciepłych krajów (m.in. Florencji) oraz Paryża, Interlaken i Kopenhagi. Z mistrzowską precyzją łączy on motywy fantastyczne z realistycznymi, np. w baśni *Bzowa babuleńka* czytamy: „Rzymianie i Grecy nazywali ją driadą. (...) na osiedlu Nyboder<sup>1</sup> mają dla niej lepszą nazwę, mówią na nią »bzowa babuleńka«” (Andersen 2006, 329). W *Krzesiwie* zaczarowany „pies ma oczy wielkie jak Okrągła Wieża”<sup>2</sup> (Andersen 2005, 234). Natomiast w baśni *Driada* (po raz pierwszy przetłumaczonej na język polski przez Bogusławę Sochańską w 2006 roku) ostatnie zdanie brzmi: „Widzieliśmy to osobiście w czasie wystawy w Paryżu w 1867 roku, w naszych czasach, w cudownych, wspaniałych czasach baśni” (Andersen 2006, 217).

<sup>1</sup> Nyboder – osiedle w Kopenhadze zbudowane w XVII wieku dla ok. 600 rodzin marynarzy floty królewskiej. W XIX wieku częściowo przebudowane, dziś jest chronione jako zabytkowe – Sochańska 2006, 508.

<sup>2</sup> Rundetaarn – okrągła wieża przylegająca do kościoła św. Trójcy w Kopenhadze, zbudowana w 1642 roku, mieszcząca pierwotnie obserwatorium astronomiczne; obiekt wyróżniający się w pejzażu miasta – Sochańska 2005, 234.

H.Ch. Andersen mając pełną świadomość różnorodności swoich prac, wprowadził nazwę nowego gatunku literackiego, który – choć zawierał motywy fantastyczne, nie był jednak typową baśnią. W uwagach do kolejnego wydania swoich dzieł, pisał:

„Ten (...) tom zamykał dotychczasowe wydania baśni, lecz nie zamykał mojej aktywności na polu tego gatunku; dlatego na użytek kolejnego tomu trzeba było dodać nowe określenie, brzmiało ono „opowieść” – to nazwa, którą uważam za najszcześliwiej wybraną w naszym języku dla moich baśni w całej ich różnorodności i naturze. W określeniu tym mieści się proste opowiadanie przekazane językiem ludowym i najbardziej odważne opisy wytworów fantazji; dziecko, wieśniak i lud określają tym mianem opowiadania rodem z pokoju dziecięcego, bajki i opowiadania” (Andersen 2006, 378).

W najnowszym przekładzie tekstów Andersena z 2006 roku termin ten pojawił się w tytule trzypięciotomowego zbioru: *Baśnie i opowieści*, przy czym tłumaczka, przywoływana już Bogusława Sochańska, wyjaśnia w przypisie do uwag autora, że *opowieść* po duńsku dokładnie oznacza termin *historia*: „Najbardziej bezpośrednim ekwiwalentem duńskiego słowa jest polski rzeczownik »historia«, który jednakże w tym kontekście nie może być wykorzystany” (Sochańska 2006, 445). W teorii literatury *opowieść* definiowana jest jako utwór narracyjny pisany prozą, zazwyczaj dłuższy od noweli czy opowiadania, a krótszy od powieści, jednowątkowy z luźno skonstruowaną fabułą, nasycony elementami opisowymi (Głowiński i in. 1998, 200). Właśnie te elementy opisowe są często źródłem Andersenowskiego realizmu.

Maria Jakitowicz stwierdza: „do baśni Andersena wkracza świat realny – jego poczucie czasu, jego system wartości. I choć logika baśni wymaga konieczności dowartościowania bohatera, to logika realnego świata wprowadza tu pewne korekty” (Jakitowicz 1997, 22). Oznacza to, że realizm wpływa na kształt magii, porządkując opisywany świat i narzucając mu pewne racjonalne reguły. To podejście pojawiło się u Andersena pod wpływem filozofii Hansa Christiana Ørsted. „Zinterpretował w swych baśniach świat w kategoriach absolutnego porządku, rozszerzając pojęcie natury – wraz z zakresem właściwych dla niej praw – na wszelką materialną i psychiczną rzeczywistość.” Duński filozof twierdził, że

„prawa natury są myślami Boga, w związku z czym przeciwieństwo ducha i natury ma charakter iluzoryczny. Dla H.Ch. Andersena konsekwencją tej idei było odrzucenie opozycji realności i nadrealności, a w technice pisarskiej realizmu i symbolizmu magicznego. Uduchowiona realność ma zda-

niem pisarza prymat nad wszelką fikcją. (...) Istotnym składnikiem tak rozumianej realności stała się dla Andersena sfera przedmiotów codziennego i nadzwyczajnego użytku” (Ślósarska 1997, 26).

Ta konkluzja, że rzeczywistość jest tak naprawdę obecna w samych przedmiotach, to jedna z reguł Nowej Rzeczywistości, którą przywołuje Małgorzata Szewczyk, omawiając genezę realizmu magicznego (2001, 34). Charakterystyczną cechą tego nurtu była kombinacja elementów realistycznych i fantastycznych, a więc tendencja, którą zauważyliśmy w tekstach Andersena. Duński baśniopisarz nie jest, naturalnie, przedstawicielem wspomnianego nurtu, ale jego twórczość posiada wiele cech typowych dla realizmu magicznego. Grzegorz Gazda tłumaczy, iż

„efekty artystyczno-poznawcze wynikające z komplementarnego połączenia w literaturze perspektywy realistycznej i – najogólniej – fantastycznej (czyli podstawowego założenia realizmu magicznego) interesowały pisarzy od zawsze. Próby poszerzenia mimetyczno-realistycznych możliwości literatury w opisywaniu rzeczywistości o elementy naturalne, cudowne, irracjonalne, mityczne i baśniowe, którym przypisuje się w umowie z czytelnikami realny byt, animowały pisarzy od Homera po S. Lema. Kreowały oddzielne gatunki literackie takie jak m.in. metamorfoza, baśń, utopia, antyutopia, menipea, powieść grozy, horror, powieść fantastycznonaukowa, fantasy, parabola powieściowa (...), stawały się szczególnie ważnymi składnikami całych prądów artystycznych (np. romantyzm, symbolizm), krystalizowały się w specyfice kulturowo-obyczajowej poszczególnych literatur narodowych, żeby ograniczyć się do niektórych, charakterystycznych egzemplifikacji” (Gazda 2000, 545).

W związku z tym nie powinien dziwić fakt, iż w tekstach Andersena – podobnie jak w utworach realizmu magicznego – znajdziemy elementy realistyczne przeplatające się z elementami fantastyki, wierzeń ludowych i magii (Realizm magiczny, I), a w przedstawionej rzeczywistości odnajdziemy elementy irracjonalne, niezwykle i tajemnicze (Realizm magiczny, II). Michał Głowiński tłumaczy, iż realizm magiczny przedstawiał życie codzienne w sposób udziwniony, łączył problematykę społeczną i obrazy życia codziennego z kwestiami metafizycznymi, z symboliką odwołującą się m.in. do pierwotnych mitów (Głowiński 1998, 257), legend oraz lokalnych tradycji (Słownik terminów literackich 2000, 462-463). Taka sytuacja ma miejsce także w utworach H.Ch. Andersena. Wielu bohaterów jego baśni i opowieści ma nawet realne pierwowzory. Bohaterem opowieści *Stary dzwon* jest Fryderyk Schiller,

tekst *Dwaj bracia* poświęcony został braciom Ørstedom, wśród przywoływanych postaci są osoby znane z historii Danii (np. Thorvaldsen), nieprzeciętnie naznaczone piętnem genialności (jak artyści czy badacze) lub obdarzone wyjątkowym doświadczeniem, niecodzienną, dramatyczną biografią (Jakitowicz 1997, 24), jak Maria Grubbe, bohaterka opowieści *Rodzina Grety z kurnika*. Sposób ujęcia tematu, magiczne osadzenie w literackim tle i powiązanie z końcowym przesłaniem bądź umoralniającą sentencją jest już jednak dziełem wyobraźni pisarza. Opcja realistyczna i fantastyczna, czyli naukowa i wyobrażeniowa są dla Bachelarda równocześnie przeciwstawne, symetryczne i uzupełniające się. Marzenie potrzebne jest człowiekowi jak tlen; żyje się źle, jeżeli nie potrafi się dobrze marzyć (Bachelard 1960, 3-4). Niezbędna jest więc „fuzja między nauką fizycznością rzeczywistości i psychologiczną ludzką rzeczywistością. Zawiera ona aspekty ludzkiej egzystencji, takie jak myśli, emocje, marzenia, kulturowe mitologie i wyobraźnię” (Realizm magiczny, III). Pojęcie wyobraźni może być rozumiane wielorako. J. P. Sartre uważał, że w rozległym znaczeniu jest to „odwoływanie się do znaku językowego (słuchowego lub wizualnego) i do myślnego przedstawienia, użytych bez odniesienia wprost do rzeczywistości empirycznej, lecz jedynie w celu doznania estetycznej przyjemności” (Sartre 1970, 348). Natomiast Jean Starobinski, analizując prace krytyków freudowskich i marksistowskich dochodzi do wniosku, że nie istnieje „wyobraźnia c z y s t a: nie ma wyobraźni, która nie byłaby zachowaniem, kierowanym czynnikiem afektywnym albo etycznym, zorientowanym pozytywnie lub negatywnie wobec danych społecznych” i może w tekście utożsamić się np. z zabawą zbiorową (jak u Ariosta) bądź przeniknąć do realistycznego opisu (Starobinski 1972, 231-232). Nawet wtedy jednak sztuka nie próbuje ucieleśniać obiektywnej rzeczywistości rzeczy, lecz tylko ich dostrzegalne zjawiska. Arystoteles dowodził, że sztuka może przedstawiać tylko pozór, gdyż wyciska piętno artystycznej formy na materii, która tej formie nie jest właściwa. Wskutek zespolenia formy i materii, która w świecie doświadczenia jest od niej różna, powstaje efekt magiczny i wyzwala się wzruszenie estetyczne (Starobinski 1972, 221).

Podsumowując, możemy stwierdzić, że twórczość Andersena jest swoistą kombinacją realizmu i magii, połączonych dzięki filozoficznym założeniom, przetransformowanym w wyobraźni genialnego pisarza i uformowaną w formie opowieści bądź baśni. Być może właśnie to połączenie sprawiło, że po latach z tekstów Andersena korzystał duński przedstawiciel realizmu magicznego, V. Sørensen, wpisując je w szeroką paletę intertekstualnych odniesień nowego nurtu i sytuując pomiędzy Biblią, biblijnymi apokryfami, nordyckimi mitolo-

giami czy filozofią egzystencjalizmu, tworzył i parabolizował rzeczywistość, nadając jej metaforyczny wymiar (Gazda 2000, 547). Utwory baśniopisarza były też natchnieniem dla malarzy sytuujących się swą twórczością w realizmie magicznym, np. dla Anny Prochorowej, autorki płócien *Calineczka* i *W krainie elfich snów* (Realizm magiczny, IV). Nawet założenia stylu Andersena, który tłumaczył, że „miało być w nim słychać, iż ktoś baśń opowiada, dlatego język musiał się zbliżyć do ustnej opowieści” (Andersen 2006, 370), są bliskie autorowi uznawanemu za jednego z prekursorów nurtu, Gabriel Garcia Marquez wyjaśniał bowiem, że realizm magiczny to według niego sposób „w jaki moja babcia opowiadała historie” (Realizm magiczny, I) (ponownie pojawia się też określenie *historia* jako synonim *opowieści*, o czym była mowa na początku naszych rozważań).

Należałoby teraz przedstawić ów realno-magiczny obraz europejskich miast, jaki wylania się z wyekscerpowanego z tekstów Andersena materiału. Źródłem było siedemnaście baśni i opowieści: *Driada*, *Bzowa babuleńka*, *Cień*, *Kalosze szczęścia*, *Krzeświwo*, *Stara latarnia*, *Ib* i *mała Christina*, *Opowieści z wydm*, *Lodowa Pani*, *Szłafmyca starego kawalera*, *Świnia z brązu*, *Dzień przeprowadzki*, *Elementarz*, *Skarbonka*, *Klucz od bramy*, *Ojca chrzestnego książka z obrazkami* i *Dwa obrazki z Kopenhagi*. Ze względu na objętość zebranego materiału został on podzielony na dwa kręgi tematyczne: miasta europejskie (Paryż, Florencja, Interlaken) oraz Kopenhaga – stolica Danii (którą zajmujemy się w oddzielnym artykule).

## Miasta europejskie

Wśród opisywanych miast europejskich Andersen najwięcej miejsca poświęcił dwom z nich, czyli Paryżowi (*Driada*) i Florencji (*Świnia z brązu*). Oprócz tego pojawiają się realistyczne opisy bliżej nieokreślonego miasta w ciepłych krajach oraz krótkie, realistyczne opisy szwajcarskiej miejscowości, Interlaken (*Lodowa Pani*). Wyekscerpowany materiał umożliwił uporządkowanie informacji według kilku wyznaczników.

### Autentyczne budowle i miejsca opisywanych miast

W baśni *Driada* tytułowa bohaterka, magiczna i zwiewna opiekunka drzewa przesadzonego do centrum Paryża poświęca swoje życie, by zaznać ludzkich emocji w wymarzonym, „najpiękniejszym mieście, które jaśniało na horyzoncie jak promienna mgła, w mieście miast, w stolicy wielkiej Francji”

(Andersen 2006, 200-204). Poznając zakątki Paryża, trafia na autentyczne, często zabytkowe budowle i charakterystyczne dla miasta miejsca: „Powinna się jej ukazać katedra Notre-Dame, kolumna na placu Vendôme, i ten cud, który przyciągnął tu (...) cudzoziemców”<sup>3</sup>; „Gdzie łuki triumfalne, bulwary (...) ? ; to tutaj była, nie na wystawie na Polu Marsowym”<sup>4</sup>; „towarzystwo odjechało bulwarem Sewastopolskim” (Andersen 2006, 207-208, 211-212). Pojawia się też opis kościoła: „Przez otwartą żelazną bramę wchodziły na wysokie, szerokie schody, prowadzące do budynku o białych jak z marmuru kolumnach. (...) Był to kościół Świętej Magdaleny” (Andersen 2006, 210). To miejsce miało jednak atmosferę obcą driadzie: „poczuła niepokój, strach, jakby znalazła się w miejscu, w którym nie powinna stanąć jej stopa” (Andersen 2006, 210). Tym razem realizm budynku został zwyciężony przez duchowość sacrum, które stoi w opozycji do magii. Dlatego zapewne kolejne miejsce jest odwrotnością kościoła, to „lokal, w którym tańczyły kobiety i driada: Mabile” (Andersen 2006, 213)<sup>5</sup>.

Podobnie szczegółowe i realistyczne elementy opisu miasta znajdziemy w opowieści *Świnia z brązu*, której fabułę umieścił autor „we Florencji niedaleko od Piazza del Granduca”; przy ulicy, która „nazywa się Porta Rossa albo w krużgankach przy Palazzo degli Uffizi.” Znajdował się tam „koń z brązu, który niósł na grzbiecie posąg księcia, koń głośno zarżał, kolorowe herby na starym ratuszu błyszczały niby obrazy o ostrych barwach, a Dawid Michała Anioła naciągał swoją procę; na wspaniałym, opustoszałym placu (...)” (Andersen 2006, 14-15).

W zacytowanych fragmentach pojawiły się leksemy, które pozytywnie wartościując, podkreślały rangę opisywanych miejsc: *krużganki*, *koń z brązu*, *księżę*, *herby*, *Dawid Michała Anioła*, *wspaniały*, a w Driadzie: *najpiękniejsze*, *jaśniało jak poranna mgła*, *miasto miast*, *cud*, *jak z marmuru*. Czytelnik podświadomie dekodował implikowaną przez te słowa kluczowe wiadomość: to nie są zaułki zwyczajnych miast. Zarówno przywołane artefakty, jak i wyekscerpowane słowa kluczowe uświadamiają czytelnikowi, że znalazł się – wraz z bohaterem podróżującym na ożywionej świni z brązu bądź usiłującą spełnić swą tęsknotę driadą – w niezwykłym mieście. Realistyczne elementy specy-

<sup>3</sup> Cud naszych czasów – system ciągów kanalizacyjnych Paryża, których twórcą był E. Bellegrand (1810-1878) (Sochańska 2006, 428).

<sup>4</sup> Pole Marsowe – nazwa istniejącego dawniej placu ćwiczeń wojskowych, miejsca, na którym później zbudowano wieżę Eiffla (Sochańska 2006, 428).

<sup>5</sup> Mabile, wł. Mabilles – nazwa istniejącego od 1882 r. znanego paryskiego lokalu (Sochańska 2006, 428).

ficzne dla omawianych miast od razu nie tylko sytuują w konkretnej przestrzeni opowiadaną fabułę i postacie, ale także wartościują opisywane miasta, w których zagościła magia.

Kolejnym wyznacznikiem charakteryzującym obraz miast są domy.

### Domy i zabudowa miasta

Wspólnym elementem większości opisów są wysokie domy: *Domy były takie wysokie, stały tak blisko; słońce w pełni oświetlało tylko jedną ścianę, a ona była oblepiona ogłoszeniami i plakatami* (Driada 2006, 206); *wielkie miasto. Jakie wysokie były domy, jak szczelnie wypełnione ludźmi wąskie ulice* (Opowieści z wydm 2006, 316); *na małym placyku (...) otoczonym wysokimi domami, których wszystkie okna miały balkony* (Driada 2006, 206); *wąska ulica z wysokimi budynkami, (...). Na wszystkie balkony ulicy – w ciepłych krajach wszystkie okna mają balkony – wychodzili ludzie, (...); cały parter to sklep przy sklepie* (Cień 2006, 407-408). Oprócz wysokości charakterystyczne były, jak widać, również takie cechy, jak: ciasna zabudowa i balkony, szczególnie cenne w gorącym klimacie ciepłych krajów.

Kolejnym elementem architektury opisywanych miast były schody: w Paryżu *wysokie, szerokie*, prowadzące do kościoła lub *odlane z żelaza na kształt spirali, szerokie i wygodne*, prowadzące do podziemi (Driada 2006, 210, 211), w Hiszpanii *szerokie*, prowadzące do *wspaniałego domu z marmurowymi kolumnami i posągami* (Opowieści z wydm 2006, 316), we Florencji przy ulubionym miejscu arystokracji, Palazzo degli Uffizi (*Trzymaj się, bo teraz pobiegnę po schodach w górę – Świnia z brązu* 2006, 15) oraz *murowane, brudne*, przy których *za poręcz służył gładki sznur* (Świnia z brązu 2006, 18-19).

W ostatnim z zacytowanych fragmentów spotykamy, jak widać, opis domów z bardzo biednej dzielnicy:

„Ruszył ku jednej z najwęższych uliczek, szerokiej tylko na tyle, żeby się w niej zmieścił objuczony osioł. Wielkie, okute żelazem drzwi stały uchylone. Wszedł na górę (...) cegły były brudne, (...), znalazł się na otwartej galerii obwieszonej szmatami; stąd schody prowadziły na podwórko, gdzie ze studni pociągnięto na wszystkie piętra domu druty, na których jedno obok drugiego kołysały się wiadra na wodę, kółka zgrzytały, a wiadro tańczyło w powietrzu, tak, że woda chlapała na podwórko. Teraz droga znów prowadziła w górę po zniszczonych, murowanych schodach” (Świnia z brązu 2006, 18-19).

Ten pejoratywny i przytłaczający obraz ubogiej dzielnicy miasta przypomina wręcz realistyczne opisy z powieści Emila Zoli.

Zupełnie inaczej prezentowały się szwajcarskie miasta handlowe, o których informacje znajdujemy w negacji opisu Interlaken, które „nie było jak inne handlowe miasta skupiskiem kamiennych domów, ciężkich, obcych i bogatych” (*Lodowa Pani* 2006, 407). Negatywnie wartościujące leksemy: *skupisko, kamienne, ciężkie, obce, bogate* stoją tu w opozycji do poprzednich obrazów miast. Widać to także po porównaniu z przekładem Stefanii Beylin, która użyła tu również negatywnie wartościujących określeń: *zbirowisko przygniatających domów* (*Dziewica lodów* 1985, 352). Te negatywne implikacje i negacja nie tylko przedstawiają niesympatyczny obraz i odpychającą atmosferę handlowych (a więc i mało romantycznych i uduchowionych) miast szwajcarskich, ale także wzmacniają pozytywny wizerunek samego Interlaken:

„To rzeczywiście wspaniałe miasto (...) szwajcarskie miasto w niedzielnej sukience (...), tutaj zdawało się, że drewniane domy zbiegły z gór w zieloną dolinę nad czystą, szybką jak strzała rzekę, i ustawiły się w szeregu, trochę wystając na zewnątrz, trochę chowając się w głąb, żeby utworzyć ulicę; a najwspanialsza z wszystkich ulic – ona wręcz urosła, odkąd Rudi jako mały chłopiec był tu po raz ostatni: zdawało się, jak gdyby śliczne domki, które rzeźbił dziadek (...) ustawiły się właśnie tu i wzrosły w siłę, tak jak stare kasztanowce. Każdy dom to hotel, jak mówiono, zdobiły go drewniane dekoracje wokół okien i altan, strzeliste dachy, piękne i wymuskane, a przed każdym domem prawdziwe ogrody kwiatowe aż do szerokiej drogi wyłożonej tłuczonymi kamieniami” (*Lodowa Pani* 2006, 407-408).

W tym fragmencie odnajdujemy nagromadzenie pozytywnie wartościujących przymiotników (*wspaniałe, niedzielna, najwspanialsza, śliczne, strzeliste, piękne, wymuskane, szeroka*), wśród których dominują wyrażenia implikujące naturę: *drewniane domy, zielona dolina, czysta rzeka, stare kasztanowce, drewniane dekoracje, ogrody kwiatowe*, plastyczne porównania: *czysta, szybka jak strzała rzeka; zdawało się, jak gdyby śliczne domki (...)* oraz magiczne metafory i uosobienia (*drewniane domki zbiegły z gór i ustawiły się w szeregu*). Zastosowane środki stylistyczne nie tylko pomagają czytelnikowi wiernie zwiualizować opisywany obraz miasta, ale także jednoznacznie ewokują głębokie pozytywne odczucia i romantyczne odniesienia do biblijnego raju oraz baśniowej magii.

Następnym wyznacznikiem implikującym realistyczno-magiczną wizję miast są ulice.



## Ulice

Cytując fragment opisu ubogiej dzielnicy Florencji, zaczęliśmy od informacji na temat ulicy, która była tak wąska, że ledwo mieścił się w niej objuczony osioł. Odmienny zupełnie obraz ulic znajdujemy w opisie Paryża. Tutaj mamy *wielką ulicę wielkiego miasta*, którą oglądała driada: „patrzyła na przerażającą rzekę powozów, kabrioletów, karet, omnibusów, dorożek, konnych jeźdźców i maszerujących oddziałów. Przedostanie się na drugą stronę wiązało się z ryzykiem utraty zdrowia i życia” (*Driada* 2006, 209); „obok przejeżdżały powozy, ciężkie i lekkie, pędziły omnibusy, te wypełnione ludźmi domy na kółkach, jeźdźcy galopowali, o miejsce walczyły dwukółki i powozy spacerowe” (*Driada* 2006, 207). Liczba wymienionych pojazdów każe przypuszczać, że te ulice należały do szerokich. Niezmiernie intrygującym faktem jest przedstawiona tu różnorodność pojazdów i środków transportu – od najlżejszych do najcięższych, od koni po konne powozy. Sugestywnie oddany ruch, tłok i tempo jazdy (*pędziły, galopowali, walczyły o miejsce*) w świadomości czytelnika usprawiedliwiają odczuwane przerażenie i troskę o życie, jakie są udziałem nieprzystosowanej do miejskiej komunikacji driady.

Kolejnym elementem obrazu ulic jest bogactwo ich użytkowników: „stały tu eleganckie powozy, a na nich wygalowani woźnicy i służący w jedwabnych pończochach. Z powozów wysiadały kobiety, bogato ubrane damy” (*Driada* 2006, 210). Rzeczywiście trudno założyć, że biednych mieszkańców miasta stać było na własny środek transportu.

I ostatnia wizja ulicy, tym razem dotycząca chodnika wykorzystanego na wystawę: „Cały nieskończenie długi chodnik był jak jedna wielka sala spotkań, stały tu stoły z wszelkiego rodzaju napojami, szampanem, Chartreuse, aż po kawę i piwo. Była to wystawa kwiatów, obrazów, posągów, książek i kolorowych tkanin” (*Driada* 2006, 209). Okazuje się, że ta część ulicy też może tętnić życiem, a nawet pełnić tak egzotyczne dla siebie funkcje jak sali spotkań (połączonej z kawiarnią, kwaciarnią, księgarnią i galerią sztuki).

## Dźwięki w opisie miast

Kolejnym wyznacznikiem obrazu miast europejskich są dźwięki: w Paryżu „był zagłuszający wszystko zgiełk i szum, kolory i światło. Z bocznej uliczki dochodziły dźwięki instrumentów dętych i tanecznych melodii katarskiej. Zapraszały do tańca, do tańca i radości, do używania życia” (*Driada* 2006, 207-208); „tu brzmiały łagodne melodie włoskie, tam hiszpańskie pieśni z towarzyszeniem kastanietów, ale najmocniej, zagłuszając wszystko,

brzmiały krótkie melodie katarynek, łaskoczące tony kankana, jakich nie znał Orfeusz i nigdy nie słyszała piękna Helena” (*Driada* 2006, 209). W wyekscerpowanym materiale znajduje się duże nagromadzenie leksemów, których pole semantyczne związane jest z dźwiękiem. Mamy tu więc określenia rodzaju dźwięku (*zgiełk, szum, melodie*) i ich natężenia (*łagodne, najmocniej brzmiały, łaskoczące tony*), są wskazane źródła (*instrumenty dęte, kastaniety, katarynki*) oraz metaforyczne porównanie, odnoszące się do mitycznych kantonów muzyki i piękna (*Orfeusz i Helena*). Cały obraz jest bardzo plastyczny, silnie oddziałujący na wyobraźnię i muzyczne konotacje słuchowe.

Podobnie intensywne wrażenia przynoszą opisy dźwięków w miastach ciepłych krajów: wieczorem „budziło się życie (...), ktoś rozmawiał, ktoś śpiewał, ludzie spacerowali, przejeżdżały wozy, przechodziły osły; dzyń, dzyń – u szyi miały dzwonki; śpiewając psalmy, grzebano umarłych, chłopcy na ulicy strzelali z procy, biły kościelne dzwony, tak, ulica tętniła życiem” (*Cień* 2006, 407); w hiszpańskim mieście

„były krzyki i wrzawa, dźwięczały dzwonki osłów i mułów, a za nimi dzwony kościelnych wież. Słychać było muzykę i śpiew, stukanie, pukanie, bo każdy rzemieślnik miał warsztat w drzwiach lub na chodniku, (...) powietrze było ciężkie, jakby się weszło do pieca piekarskiego pełnego żuków, chrabąszczy, pszczoł i much, tak szumiało i huczało; ulicami ciągną w procesji dzieci niosące lampy i łopoczące sztandary, (...) brzmi śpiew i dźwięczą kastaniety” (*Opowieść z wydm* 2006, 316, 303).

Jak we wcześniej analizowanych fragmentach tekstów, tak i w tym materiale jest bardzo duże skomasowanie nacechowanych semantycznie leksemów konotujących tutaj aż 15 rodzajów dźwięku: *wrzawa, krzyki, szum (szumiało)* i *huk (huczało od żuków, chrabąszczy, pszczoł i much)*, *rozmowa (ktoś rozmawiał), śpiew, muzyka, dźwięki kastanietów, dźwięki dzwonów (kościelnych)* i *dzwonek (osłów)*, *turkot (przejeżdżały wozy)*<sup>6</sup>, *strzały (strzelali z procy)*<sup>7</sup>, *stukanie, pukanie, łopot (łopoczące sztandary)*. Wyjątkowo różnorodne są też źródła tych dźwięków, zarówno naturalne – czyli ludzie, zwierzęta (osły i owady) oraz wiatr (łopot sztandarów), jak i mechaniczne – czyli wozy, instrumenty muzyczne, dzwony i dzwonki, proce, warsztaty rzemieślnicze. \*

<sup>6</sup> W tłumaczeniu S. Beylin pojawiło się właśnie to sformułowanie na określenie dźwięku wydawanego przez przejeżdżające wozy: „*turkotały wozy*” (Beylin 1985, 186-187).

<sup>7</sup> W tłumaczeniu S. Beylin występuje w tym miejscu zasadnicza zmiana: „*chłopcy rzucali skaczące żabki*” – diametralnie odmienna zabawa jest też źródłem zupełnie odmiennych dźwięków (Beylin 1985, 407).

Kolejne miasto, szwajcarskie Interlaken, również przemawia do czytelnika bogactwem dźwięków: za domami „chodziły krowy z dzwonekami dzwoniącymi jak na górskich pastwiskach, (...). Rozbrzmiewała muzyka i śpiewy, grały liry<sup>8</sup> i instrumenty dęte, słychać było nawoływania i szum. (...) powiewały flagi, i sztandary, strzelby odpalały strzał za strzałem” (*Lodowa Pani* 2006, 407-408). Jak widać, autor zastosował tu podobne środki i odniósł się do tych samych źródeł dźwięku, ale – co ciekawe – nie spowodowało to ujednoczenia obrazu opisywanych miast i jest wyraźnie odczuwalne kulturowe zróżnicowanie miejscowości z odmiennych krain geograficznych.

### Kolory i światło w obrazie miasta

Kolejnym zmysłem, na który wpływa dobozem swych środków językowych H.Ch. Andersen, jest wzrok, w związku z tym następnym analizowanym wyznacznikiem będą kolory i światło w obrazie miasta.

Opisując Paryż, duński baśniopisarz podkreślił, że *wokół był zgiełk i szum, kolory i światło* (*Driada* 2006, 207), oprowadzając czytelnika po mieście szwajcarskim tłumaczył, że domy jakby próbowały *ukryć świeżą zieloną łąkę*, zaś ozdabiano je *emblemami, flagami i sztandarami* (*Lodowa Pani* 2006, 352), a o mieście hiszpańskim, opowiadał:

„wśród ciemnych drzew laurowych kwitną ognieście czerwone kwiaty granatu, ożywczy wiatr powiewa z gór na pomarańczowe sady i wspaniałe budowle Maurów o złotych kopułach i kolorowych ścianach; (...) a ponad nimi rozciąga się wysokie i czyste niebo pełne migoczących gwiazd; (...) to wszystko jest jak cudowny sen” (*Opowieść z wydm* 2006, 303).

W tym krótkim fragmencie znajduje się kilka leksemów określających barwy miasta, są to wyrażenia: *ciemne drzewa*, *ognieście czerwone kwiaty granatu*, *pomarańczowe sady* (epitet odsyła, co prawda, do owoców, ale konotując konkretny kolor, pełni tu podwójną funkcję semantyczną), *złote kopuły*, *kolorowe ściany*, *czyste niebo*, *migoczące gwiazdy*. Dwa ostatnie wyrażenia nie określają barwy w sposób bezpośredni, ale implikują konkretne skojarzenia: bezchmurne, granatowe niebo i złote błyski gwiazd odcinające się od ciemnego tła. Mamy tu więc bajecznie kolorowy wizerunek miasta, który swą plastycznością i grą barw sprawia, że autor porównuje go do cudownego snu, łącząc ponownie realizm opisu z magią wyobraźni.

<sup>8</sup> S. Beylin zamieniła w swym przekładzie liry na „dźwięki katarynek” (Beylin 1985, 352).

Spore znaczenie w opisywanych miastach ma dla Andersena naturalne światło: gwiazd (jak w ostatnim fragmencie), księżycy i słońca, np.: „W ciepłych krajach słońce potrafi nieźle przygrzewać! (...) Wąska ulica (...) była tak usytuowana, że słońce ją oświetlało od rana do wieczora; (...) a gdy tylko na cudownie czystym niebie pojawiały się gwiazdy, czuł, że wraca do życia” (*Cień* 2006, 407), ale równie dużą wagę przywiązuje do światła sztucznego i tych odniesień jest w wyekscerpowanym materiale bardzo dużo. Opisując Paryż, pisarz porównał obydwie źródła światła: bulwar zalewało „morze światła gazowych latarni, sklepów i kawiarni (...) drzewa kryły swoje driady przed promieniami tych sztucznych słońc; Był jeszcze dzień, gdy zapalono latarnie, ze sklepów zaświeciły gazowe lampy, oświetlając gałęzie drzew jak latem światło słońca”; cudzoziemcy zeszli do podziemi, „zostawiając za sobą światło gwiazd i jasne jak słońce światło gazowych latarni” (*Driada* 2006, 209, 207, 210). Blask słoneczny stał się tu wzorem, odniesieniem, które stanowi o wartości sztucznego światła. Nie oznacza to jednak deprecjonowania sztucznego oświetlenia, wręcz przeciwnie, Andersen jest zafascynowany tym światłem i jego magicznymi efektami:

„Gazowe lampy świeciły, tworząc obwódki małych, nieruchomych jeziorok i stawów, gdzie wycięte z cynowych płyt, powyginane i pomalowane pyszniły się w całym tym oświetleniu sztuczne wodne rośliny wyrzucające ze swoich kielichów długie na łokieć strumienie wody; była na dworze pod lśniącymi gazowymi kandelabrami przy wspaniałej fontannie; refleksy światła odbijały się na każdym domu i w jego wewnętrznym świetle” (*Driada* 2006, 212, 210, 209).

Wprowadzenie sztucznego światła gazowych lamp podnosi walory podziwianych obrazów: *pyszniły się w całym tym oświetleniu*, *podziwiała lśniące gazowe kandelabry*, *odbijanie się w wewnętrznym świetle* – to zwroty i wyrażenia pozytywnie wartościujące sztuczne światło.

W opisach innych miast i miejsc sztuczne oświetlenie pełni te same funkcje, czyli pozytywnie wartościuje oraz dodaje tajemniczości, podkreśla magię obrazowanej przestrzeni, np. „Zobaczył bramę katedry. Z tonących w mroku sklepień świeciły światła, unosił się zapach kadzidła” (*Opowieści z wydm* 2006, 316); „na ulicach paliły się światła, więcej niż tysiąc” światel (*Cień* 2006, 407).

Szerzej i bardziej szczegółowo przeanalizujemy problem latarni, światła i jego symboliki w artykule poświęconym realistyczno-magicznemu obrazowi Kopenhagi.

## Natura i technika

Kolejnym wyznacznikiem jest dosyć przewrotna opozycja natury i techniki w obrazie miasta. Te dwa, zdawałoby się, wykluczające się elementy w opisywanych przez Andersena miastach współistnieją na równych prawach i ta symbioza jest w tekstach duńskiego autora rzeczą oczywistą. Wielkomięjski Paryż miał sporo zieleni i drzew: „rosły tu drzewa młode i smukłe, każde kryło swoją driadę; mały placik był obsadzony drzewami; urocze płaczące wierzby, prawdziwe wiosenne wierzby chyliły świeże gałązki jak zielony, przezroczysty, a jednak dający osłonę welon” (*Driada* 2006, 209, 206, 213). Miasto dbało też o to, by przyrodniczy potencjał się nie zmniejszył: gdy wyrwane z korzeniami drzewo w środku podwórkowego placu zostało usunięte, na jego miejsce przywieziono inne, dorodne drzewo i posadzono w miejscu poprzedniego (*Driada*). Jednocześnie to właśnie tutaj pojawił się cud techniki: „Wyjechać z Paryża nie obejrzawszy tego, co najciekawsze (...), prawdziwego cudu naszych czasów” (czyli paryskiej kanalizacji) (*Driada* 2006, 211). A kanalizacja była rzeczywiście ogromnym przedsięwzięciem:

„stali w labiryncie korytarzy i krużganków; można tu było zobaczyć wszystkie ulice i zaułki Paryża jak w lśniącym lustrzanym odbiciu, można było przeczytać nazwy ulic, każdy dom stojący na górze miał tu swój numer, swój korzeń, który rósł pod bezludnymi, brukowanymi chodnikami ciągnącymi się wzdłuż szerokiego kanału, którym płynęły, kłębiąc się, ścieki. Wyżej, wzdłuż łuków sklepienia prowadzono świeżą, bieżącą wodę, a najwyżej wisiały niby sieć rury gazowe i druty telegrafu. Z oddali widać było światło lamp jak dalekie odbicie światowego miasta w górze” (*Driada* 2006, 211).

Opis kanalizacji jest jednocześnie wskazaniem technicznych rozwiązań, jakie funkcjonują w mieście, co oznacza, że Paryż miał świeżą, bieżącą wodę, odpływ ścieków, gaz i telegraf. A oto jak oceniał rozwój techniki w mieście sam Andersen: *Stąd wyrastać teraz będzie zdrowie (...) i długie życie dla wielu tysięcy ludzi na powierzchni. NASZE CZASY TO CZASY POSTĘPU Z CAŁYM JEGO BŁOGOSŁAWIENSTWEM!* (*Driada* 2006, 211).

Jak widać, H.Ch. Andersen bardzo cenił technikę i uważał, że dzięki niej ludzie będą lepiej i zdrowiej żyć, o czym pisał także w opowieściach *Pradziadek* czy *Wąż morski*, przekonując do korzyści z nowych rozwiązań i wynalazków.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, że realistyczne obrazy miast ukazane zostały w tekstach H.Ch. Andersena bardzo pla-

stycznie, z różnych perspektyw oraz z fotograficzną wręcz dokładnością i wiernością szczegółów. Jego miasta są pełne realistycznych postaci („płynął wartko strumień mieszkańców: mieszczan, chłopów, mnichów i żołnierzy; (...) każdy rzemieślnik miał swój warsztat w drzwiach lub na chodniku” – *Opowieści z wydm* 2006, 316; „szewcy i krawcy, wszyscy przenosili się na ulice (...)” – *Cień* 2006, 407; kobiety Paryża „były młode, piękne, odświętnie ubrane, (...). Jak one wirowały, jak wyginały się w szalonych tańcach!” – *Driada* 2006, 213), ale wśród nich przemykają baśniowi bohaterowie jak driada, bzowa bubleńka czy cień i odnajdują się w tej miejskiej przestrzeni, a nawet dostrzegają i podziwiają jej magię.

Miasta opisywane przez Andersena tętnią życiem i pulsują energią. Wyekscerpowane z tekstów przykłady leksemów, wyrażeń, zwrotów, fraz, porównań i metafor poprzez odwoływanie się do wszystkich zmysłów (nawet do nieprzywoływanego wcześniej zmysłu smaku, np.: „na bloku marmuru siedzi, pożywiając się soczystym arbuzem, żebrak” – *Opowieść z wydm* 2006, 303), nie tylko lepiej wizualizują obraz, ale także urealniamą. Poza tym pokazują go w sposób dynamiczny, nie statyczny. Najlepszym dowodem tego były opisy paryskiej ulicy, która zagrażała bohaterce swym tempem i ruchliwością. M. Jakitowicz potwierdza tę ekspresję Andersenowskiego miasta, przywołując jego opowieść *Kropla wody*, w której pojawia się metaforyczny obraz miasta w zabarwionej krwi czarownicy kropli wody: „wyglądało to, jak całe miasto pełne ludzi biegnących bez ubrań. Widok przerażający, ale jeszcze straszniej było patrzeć, jak się zderzają i szturchają, jak się skubią, jak się dziobią, jak szarpia, jak gryzą. Co na dole, to rwało do góry, co na górze, to ciągnęli w dół” (*Kropla wody* 2006, 428). Jakitowicz stwierdza, że „według Andersena możemy przeprowadzić równanie między światem cywilizacji – wielkiego miasta a światem najpierwotniejszej natury (wszak powszechnie uważa się wodę za pierwsze środowisko życia). Pierwotnej naturze przypisano tu tę samą drapieżność i brutalność, która charakteryzuje świat ludzki, świat cywilizacji i kultury” (Jakitowicz 1997, 18). Analizując wyekscerpowany materiał, możemy potwierdzić, że w niektórych tekstach świat ludzi miasta przypomina tę kroplę wody pełną wrogości, np. w *Świni z brązu* utalentowany chłopiec jest bity i zmuszany do żebrania przez okrutną matkę, podobnie jak dziewczynka z zapałkami przez swego ojca, ale ta sama miejska dżungla nie krzywdzi delikatnej driady, choć tęsknota za magicznym pięknem miasta doprowadza ją do zguby. Ogólnie rzecz biorąc, człowiek w miastach Andersena nie jest ofiarą współczesnej techniki ani procesów cywilizacyjnych. Niezmienna, trwała w swej cykliczności natura żyje w znakomitej symbiozie z rozwijającą się techniką i wspólnie tworzą

realistyczno-magiczną przestrzeń, w której mieszkają baśniowi bądź urealnieni bohaterowie, konkretyzując w formie baśni lub opowieści magiczne wyobrażenia i realistyczne odniesienia H.Ch. Andersena. Parafrazując myśl Jeana Starobinskiego (1972, 219), można powiedzieć, że twórczość duńskiego pisarza, nie będąc wiernym odzwierciedleniem określonego świata, funkcjonuje jednak jak oświetlające źródło, promieniująca lampa, będąca naturalnym wyrazem niewyraźnej obecności artysty oraz jego wyobraźni i prowadzi całe pokolenia czytelników nie tylko po królewskich komnatach czy wiejskich podwórkach, ale także po ulicach baśniowych i realnych miast, oświetlając je swoją magią.

## Literatura

- Andersen H.Ch., 2006, *Baśnie i opowieści*, przekł. B. Sochańska, t. I-III, Poznań.
- Andersen H.Ch., 1985, *Baśnie*, przekł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Poznań.
- Bachelard G., 1960, *La Terre et les Réveries de la volonté*, Paris.
- Gazda G., 2000, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., 1998, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa.
- Jakitowicz M., 1997, *Człowiek, natura i kultura w baśniach Andersena*, [w:] *Andersen – baśń wobec świata – materiały z sesji literackiej*, oprac. M. Hempowicz, Gdańsk, s. 18-25.
- Sartre J. P., 1970, *Wyobrażenie*, przekł. P. Beylin, Warszawa.
- Starobinski J., 1972, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, „Pamiętnik Literacki”, LXIII z. 4, s. 217-232.
- Szewczyk M., 2001, *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka*, „Przegląd Humanistyczny”, XLV/3(366), s. 31-49.
- J. Ślósarska, 1997, *Kreacja przedmiotu w baśniach H. Ch. Andersena*, [w:] *Andersen – baśń wobec świata – materiały z sesji literackiej*, oprac. M. Hempowicz, Gdańsk, s. 26-31.
- Realizm magiczny:
- I <http://barbaramrowca.republika.pl/realizm.html>.
- II [http://portalwiedzy.onet.pl/12221,,,realizm\\_magiczny,haslo.html](http://portalwiedzy.onet.pl/12221,,,realizm_magiczny,haslo.html).
- III [http://pl.wikipedia.org/wiki/Realizm\\_magiczny](http://pl.wikipedia.org/wiki/Realizm_magiczny).
- IV <http://www.ishop.blue-s.pl/?realizm-magiczny,30>.

**Dryad in Paris and wellingtons of happiness in Copenhagen  
– realism in the fairy tales**

**Realistic and magic picture of European cities in the newest  
Christian Andersen's fairy tale translations and novels**

**Summary**

The article explains the notion of fairy tales and novels and characterises the magic realism of Ch. Andersen. It pictures the European cities in the writer's texts taking into account six criteria: the authentic buildings and the places in the described cities, the houses and the streets, the sounds in the city descriptions, the colours, lighting, science and technology.

The article shows the way of joining the realistic and magic motifs used by the author in picturing the cities and thanks to them the literary and painting effects gained.

