

# Katia Vandendorre

---

## „Baśń miejska”, czyli o tym, jak przestrzeń miasta zmieniła baśń

---

Rocznik Komparatystyczny 3, 97-114

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katia Vandendorre

Université libre de Bruxelles

## „Baśń miejska”, czyli o tym, jak przestrzeń miasta zmieniała baśń

W literackich badaniach baśni pojawił się niedawno nowy termin: „baśń miejska” (*urban fairy tale*) na oznaczenie nowego (pod)gatunku literackiego, który miał zacząć krystalizować się od chwili wprowadzenia do baśni przestrzeni miasta. Sądzi się, że miasto, jako rzekoma nowość w baśni, zajmuje coraz więcej miejsca w coraz większej ilości tekstów, zmieniając ich strukturę i treść do takiego stopnia, że stworzenie specjalnej kategorii baśni miejskiej jest niezbędne. Baśń miejska nie została jeszcze poddana żadnej systematyzacji, nie opiera się na żadnej teorii gatunkowej, ale samo pojęcie jest coraz częściej używane. Tymczasem nasuwa się zasadnicze pytanie: czy wprowadzenie miasta do świata przedstawionego baśni determinuje powstanie nowego rodzaju baśni? Na to pytanie zamierzam odpowiedzieć w niniejszym artykule, analizując obraz miasta w wybranych, dawnych i współczesnych, baśniach.

### Miasto w przestrzeni baśni

Obraz miasta w baśni bezpośrednio wiąże się z ogólną problematyką przestrzeni, którą najczęściej omija się w badaniach nad baśniami albo traktuje się zbyt ogólnie: „[...] badaczy interesuje ogólna struktura baśniowej czasoprzestrzeni. Mniej uwagi poświęca się konkretnemu przejawowi tej

struktury w tkance opowieści baśniowej”<sup>1</sup>. Taki stan rzeczy to konsekwencja rozpowszechnionej (i zwykle uzasadnionej) opinii, że baśniowa przestrzeń jest nieokreślona: „Baśń z reguły cechuje nieokreśloność czasu i przestrzeni, wynikającą z usytuowania wydarzeń w odległej przeszłości”<sup>2</sup>. Akcja baśni rozgrywa się wszędzie i nigdzie, gdzieś daleko za górami, za lasami: „W pewnym kraju dalekim/ Którego dzisiaj już nie ma/ i na mapie go znaleźć nie można...”<sup>3</sup>. Z tym łączy się druga prawidłowość: niewymierność czasu, zarówno tego, w którym narrator osadza akcję, jak i czasu własnego bohaterów<sup>4</sup>. Nieokreśloność czasu i przestrzeni jest związana z podstawowym składnikiem baśni, mianowicie z magią. Innymi słowy: dlatego że umożliwia pojawianie się wydarzeń nierealnych, nieokreśloność czasu i przestrzeni wydaje się warunkiem cudowności baśni. Właściwość owa stanowi także logiczne następstwo pierwszeństwa akcji, na której opiera się wątek baśni. Bajarze troszczą się najbardziej o akcję, czyli o wydarzenia, na których budowana jest struktura baśni, w związku z czym nie skupiają się na przestrzeni i nie starają się jej uwydatniać. Wchodząca w obręb świata przedstawionego przestrzeń jest więc prezentowana najczęściej pośrednio i ukazana w kategoriach ogólnych na jednym z dalszych planów. Oczywiście jest to, że wprowadzenie miasta do baśni może przełamać zasadę nieokreśloności przestrzeni.

W przeciwieństwie do elementów przyrody – jak np. lasu, oceanu, rzeki, pól – które wydają się wieczne, a w każdym razie niezależne od wydarzeń politycznych i historycznych, miasto stanowi z zasady świadectwo określonej epoki, gdyż szczególnie mocno związane jest ze zmianami społecznymi<sup>5</sup>. Może

---

<sup>1</sup> E.M. Nejolow, *Wolszebno-skazocznye korni naucznoy fantastiki*. Leningrad: AN SSSR, 1988, s. 17.

<sup>2</sup> V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Adam Marszałek, 2003, s. 36.

<sup>3</sup> J. Brzechwa, *Kopciuszek*. Cyt. za: H. Kapeliński, *Bajka ludowa w Polsce*. W: *Księga bajek polskich*. T. 1. Wybór, wstęp i oprac. H. Kapeliński. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1989, s. 11.

<sup>4</sup> H. Kapeliński, *Bajka ludowa w Polsce...*, s. 11.

<sup>5</sup> Miasto jest pojęciem niejednoznacznym i zmiennym. Przeciwwstawiane wsi – jest, najogólniej rzecz ujmując, definiowane jako jednostka osadnicza, która ma skupiać większość ludzkich działań poza rolnictwem. Innymi słowy – to duże skupisko ludności na intensywnie zabudowanym obszarze. Mnogość funkcji miasta, jego polisemiczność mają pewien związek z etymologią. Mianowicie łacińskie i greckie słowa zdradzają różne aspekty miasta (poli-

więc przekroczyć nieokreśloność przestrzeni i czasu w baśni, a w ten sposób wywołać przemianę w obrębie gatunku.

W obrazowaniu baśniowym możliwe jest zobiektywizowanie miasta, czyli pozbawienie go wszelkiego kontekstu czasowego i geograficznego zgodnie z zasadą właściwej gatunkowi nieokreśloności. W istocie, w baśniach miasto bywało często ukazywane uniwersalnie, jako niedookreślone i niezakorzenione w czasie, w związku z czym właściwie nie wiadomo, jak dokładnie wyglądające. Akcja *Les aventures du tresseur de nattes* (*Przygody zaplataacza warkoczy*) odbywa się w pewnym nieokreślonym mieście:

*Il y avait une fois une ville et, dans cette ville, vivaient beaucoup de gens, des riches et des pauvres, des artisans habiles, de bons commerçants, mais aussi des gens paresseux, sans feu ni lieu, tout comme dans n'importe quelle ville*<sup>6</sup>.

Ukazane w powyższym cytacie miasto wygląda jak jakiegokolwiek miasto, stanowi abstrakcyjną formę, która jest jedynie obdarzona niektórymi właściwościami miasta, np. skupia mnogość mieszkańców.

Ogólne podejście formalne, mające na celu uchwycenie istoty miasta, zaproponował Marcel Roncavolo: „Miasto może być ujęte jako *forma*, której treść może się zmieniać. Istotne funkcje (religia, polityka, kultura, ekonomia, praca wytwórcza) organizują się zgodnie z zasadami hierarchii albo według wymagań i oczekiwań każdego społeczeństwa.”<sup>7</sup> Jednakże forma ta jest czysto pojęciowa, jak podkreśla Laurent Viala: „*Forma miasta* nie wyraża żadnej konkretnej rzeczywistości dającej się zaobserwować.”<sup>8</sup> Takie ujęcie, podkreślające schematyzm przedstawienia miasta, pozwala na pojawienie się miasta w baśni jako typowego elementu pozbawionego jakiegokolwiek konotacji czasowej lub geograficznej. W ten sposób miasto zostaje archetypem, podobnie jak Wielka Matka, drzewo,

---

tyczne, socjalne i przestrzenne): „civitas”, „urbs”, „polis” (L. Viala, *Contre le déterminisme de la forme urbaine. Une approche totale de la forme de la ville*. „Espaces et sociétés”, 2005, nr 4 (z. 122), s. 107 (URL [06/09/2010] [www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2005-4-page-99.htm](http://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2005-4-page-99.htm)).

<sup>6</sup> *365 contes en ville*. Pod red. Muriel Bloch. Paris: Giboulées-Gallimard jeunesse, 2006, s. 27.

<sup>7</sup> M. Roncayolo, *Ville*. W: *Encyclopédie Universalis*. Paris: Encyclopedia Universalis, 2008, s. 711.

<sup>8</sup> L. Viala, op. cit., s. 99.

słońce, podziemia, oko itp.<sup>9</sup>; są one, według Marie-Louise von Franz, stałymi obrazami powtarzającymi się w baśniach i odgrywającymi w ich strukturze ważną rolę (von Franz stosuje pojęcia psychoanalityczne do sfery baśniowej)<sup>10</sup>. Niemniej jednak w badaniach literackich zamiast „archotypu” Algirdas Julien Greimas używa raczej terminu „izotopia”<sup>11</sup>, której obraz kreowany jest poprzez pole semantyczne. I tak obraz miasta kreowany jest poprzez pole semantyczne miejscowości (tj. nie przez dokładny czy dosłowny opis), dzięki któremu czytelnik odgaduje, że akcja odbywa się w mieście, a nie np. na wsi. Nie jest potrzebny dokładny opis np. położenia miasta, dlatego że jego pole semantyczne nie jest budowane na podstawie realnego istniejącego miejsca, co pokazuje np. *Le conte de Melon-Ville*<sup>12</sup>. Przez zastosowanie archetypicznego obrazu miasta baśniowa nieokreśloność przestrzeni jest więc zachowana.

Trzeba jednak zauważyć, że sposób przedstawiania miasta, między innymi w baśniach ludowych, był inspirowany średniowieczną formą miasta, która stanowiła najczęściej podstawowy wzór, od którego zależała cała wizja miasta w baśni<sup>13</sup>. Antyczne miasto przekształciło się w średniowieczne ograniczone miasto z powodu politycznych konfliktów<sup>14</sup>: mury obronne i wały broniły miasta przed najeźdźcami. Ta ograniczona forma określiła miasto fizycznie, co pozwoliło

---

<sup>9</sup> M.-L. von Franz, *L'interprétation des contes de fées*. Przeł. F. Saint René Taillandier. Paris: Albin Michel, 1995, s. 22.

<sup>10</sup> Dla Carla Gustava Junga archetypem jest obraz pierwotny, który istnieje w nieświadomości (C.G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*. Genève: Éditions du Mont-Blanc, 1950, s. 366).

<sup>11</sup> „Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique.” (A.J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, 1970. Cyt. za: A. Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*. Paris: PUF, 1993, s. 91).

<sup>12</sup> W *Le conte de Melon-Ville* Idries Shah tworzy nowe miasto: akcja zaczyna się w mieście bez nazwy, w którym król stawia łuk triumfalny. Po różnych perypetiach związanych z budową rządu nad miastem obejmuje nowy król, który z głupoty postanawia je nazwać „Melon-Ville” (czyli miasto-melon). Żaden z przykładów nie naprowadza nas na ślad realnego miasta (*365 contes en ville...*, s. 23–25).

<sup>13</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>14</sup> P. Heers, *Espaces publics, espaces privés dans la ville. Le Livre Terminorum de Bologne (1294)*. Paris: éd. du CNRS, 1984, s. 138.

także ująć je konceptualnie i obrazowo<sup>15</sup>. Ponadto forma owa tworzy też z miasta przeciwieństwo wsi, a w konsekwencji przestrzeń baśni konstituowana jest nadal poprzez izotopiczne obrazy różnych elementów baśniowej geografii.

### Miasto wobec wiejskości baśni

Z formalnego punktu widzenia miasto może więc doskonale zharmonizować się z tradycyjnym pejzażem baśni, lecz trzeba zastanowić się, czy jego obecność nie kwestionuje całej organizacji świata przedstawionego. Akcja baśni toczy się najczęściej na wsi, w lasach, nad morzem, na wyspie albo w górach, czyli w przestrzeni naturalnej. W istocie baśni kojarzy się z kulturą wiejską, z czym oczywiście nie da się pogodzić miasta.

Wiejskość dotyczy jednak przede wszystkim baśni ludowych<sup>16</sup>. Ich korpus składa się głównie z zapisanych w dziewiętnastym wieku tekstów, w których wieś (zgodnie z duchem epoki) stanowi miejsce eksponowane. Po pierwsze, większość ludności mieszkała na wsi, co powodowało, że miasto nie zajmowało czołowej pozycji w wyobraźni społecznej. Po drugie, baśń w tej epoce tworzyli bazarze pochodzący ze wsi: stanowiła ona twórcę kultury ludowej i w tej kulturze była osadzona. Po trzecie, zainteresowanie baśniami i ich zapisanie wiązało się z fascynacją ludowością, której ulegli romantycy. Wytrwałe zbieranie baśni ludowych zapoczątkowali bracia Grimm, autorzy nowatorskiego zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1812), i ich następcy. Po czwarte, i chyba najistotniejsze, lud i jego twórczość stanowią rdzeń ideologii romantycznej, która wspiera indywi-

---

<sup>15</sup> Określenie miasta w słowniku polszczyzny szesnastego wieku pokazuje, że ten obraz jest wówczas jeszcze aktualny: „Wytyczony i najczęściej otoczony murem teren, pokryty gęstą i planową zabudową tworzącą place i ulice, stanowiący mniej lub bardziej samodzielną jednostkę administracyjną, samorządową, a czasem polityczną” (*Słownik polszczyzny XVI wieku*. Pod red. M.R. Mayenowej. T. XIII. Warszawa: Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, 1981, s. 373).

<sup>16</sup> Właściwością baśni ludowej jest jej przekaz ustny. Ale „baśń ludowa” oznacza dzisiaj teksty-opowieści, które zostały przekazane przez lud, zapisane i zebrane w zbiorach. Wysiłek zbierania ludowych utworów podjęli najpierw romantycy, którzy byli zafascynowani dawnymi wierzeniami, tajemnicą swych przodków. Chodzi tu zwłaszcza o braci Grimm, autorów nowatorskiego zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1812), którzy zachęcili potem następców w całej Europie, by pójść ich śladem.

dualizację kultur narodowych na rodzimym, ludowym gruncie. W kontekście walki o polityczne samookreślenie narodowości baśnie były postrzegane jako opowieści pierwotne, zawierające geniusz ludu, a więc i narodu. Podobnie jak Johann Gottfried von Herder w Niemczech, w Polsce Kazimierz Brodziński (*O klasycyzmie i romantyzmie, tudzież o duchu poezji polskiej*, 1818) i Zorian Dołęga Chodakowski (*O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, 1818) podkreślali ścisły związek między kulturą ludową i narodową. Kojarzenie przez romantyków kultury ludowej z narodową zostało uzasadnione między innymi przez jej zakorzenienie w kulturze pierwotnej, którą cechuje ścisły związek człowieka z przyrodą – zgodnie z koncepcjami, które przedstawili Jean Jacques Rousseau i Giambattista Vico. Według romantyków baśnie, które są nie tylko dziełami ludowymi, ale też opowieściami pierwotnymi, stanowiły wyraz tej koncepcji. W związku z tym miasto nie mogło być uprzywilejowanym tematem w zapisanych w dziewiętnastym wieku baśniach ludowych, rozwijających się w kontekście idealizacji sił pierwotnych i natury. Ponieważ miasto kojarzone jest z cywilizacją<sup>17</sup>, a więc reprezentuje przeciwieństwo natury, jego obraz nie mógł zgadzać się z romantyczną wizją, w szczególności w stuleciu gwałtownego rozwoju przemysłowego.

Czy to znaczy, że baśni ludowej wcale nie można kojarzyć z miastem? Tak naprawdę, gdy folklorystyczna opowieść ma jakiś związek z miastem, to zwykle jest to podanie, a nie baśń. Podanie i baśń istotnie się różnią, bowiem podanie opowiada np. o założeniu miasta, uzasadniając między innymi pochodzenie jego nazwy, do czego nie dąży baśń, będąc opowieścią fikcyjną. Motyw miasta nie czyni jednak baśni podaniem, ale i nie wystarcza, żeby stworzyć nową kategorię pod nazwą „baśni miejskiej”. Chociaż miasto prawie nigdy nie jest miejscem akcji w baśniach ludowych, nie znaczy to, że akcja tego typu tekstów nie mogłaby zostać osadzona w mieście. Do takiego wniosku można dojść po analizie kilku wybranych baśni. Wieś zdaje się w nich dominować – przeważająca część tekstów nie zawiera żadnego wspomnienia o mieście – ale bywają niewyraźne aluzje np. do jakiejś stolicy (*O rycerzu Niezginku, mieczu samosieczu i o gęślach samograjkach*<sup>18</sup> czy *O dziewicy z perłowymi różami i ze*

<sup>17</sup> M. Roncayolo, op. cit., s. 711.

<sup>18</sup> A.J. Gliński, *Bajarz polski*. Warszawa: Współczesny Światowid, 1998, s. 56.

*złotymi rybkami*<sup>19</sup> Józefa Antoniego Glišńskiego), zdarza się też, że bohaterowie muszą przejść przez jakieś miasto (*O siedmiu krukach*<sup>20</sup>).

W baśniach ludowych obraz miasta łączy się z władzą. Można tu wyróżnić dwie perspektywy. Po pierwsze: stolica (czy miasto) jest miejscem, w którym mieszka król albo królowa (*O królewiczu smoku i o kołowrotkach samoprządkach*<sup>21</sup> Glišńskiego, *I tre castelli*<sup>22</sup> Itala Calvina). Ekspozowanym „elementem” miasta jest zatem pałac lub zamek, co zresztą wskazuje bardziej na istnienie grodu niż miasta. Po drugie: jest miasto ośrodkiem postępu społecznego. Trafiającego tam np. biedaka ze wsi może spotkać wielkie szczęście. W *Duchu pogrzebanego*<sup>23</sup> ubogi żak znajduje ciało zmarłego człowieka pod miejskimi murami, nieopodal bramy – i dzięki temu, że zapłacił za pogrzeb owego nieszczęśnika, wdzięczny duch uczy go, jak przemieniać się w zwierzęta. Ta umiejętność ostatecznie umożliwia mu zdobycie ręki królowej. Podobnego autoramentu szczęśliwe zakończenie jest spotykane najczęściej (*O dziadowym synu*<sup>24</sup>). Ogólny wzór polega na tym, że młody wieśniak podąża do miasta w celu nauczania się zawodu, jak w czeskiej baśni *O młodym szewcu i smoku*<sup>25</sup>, lub – dosłownie – w poszukiwaniu sukcesu, jak w *Lanello magico*<sup>26</sup> Calvina; tam napotyka trudną sytuację czy wyzwanie – i otrzymuje misję (w *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*<sup>27</sup> braci Grimmów król wysłał bohatera po trzy włosy diabła); doskonale ją wypełnia (w *O młodym szewcu i smoku* ratuje miasto cierpiące na brak wody), nagrodę stanowi zaś ożenek z królowną.

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>20</sup> R. Zmorski, *Podania i baśnie ludu w Mazowszu*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1956, s. 94.

<sup>21</sup> A.J. Glišński, op. cit., s. 196.

<sup>22</sup> I. Calvino, *Conte italiani. Fiabe italiane*. Traduit par N. Franck. Paris: Gallimard, 2009, s. 21–30.

<sup>23</sup> K.W. Wójcicki, *Klechdy, starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974, s. 170–174.

<sup>24</sup> R. Zmorski, op. cit., s. 115.

<sup>25</sup> J. Horák, *Contes de Bohême*. Przeł. Y. Joye. Paris: Gründ, 1989, s. 84–87.

<sup>26</sup> I. Calvino, op. cit., s. 31–48.

<sup>27</sup> W.K. Grimm, J.L.K. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*. Göttingen: Dieterich, 1843, s. 180–189.



Chociaż miasto w baśniach ludowych kojarzy się w widoczny sposób z bogactwem, postępem i powodzeniem, jego obraz pozostaje niewyraźny. Miasto jest jedynie wspomniane, nigdy nie jest opisane i nie ma żadnej nazwy: istnieje wyłącznie jako przeciwieństwo wsi. Nie da się go rozpoznać, bo jest abstrakcyjne, nierzeczywiste. Ta sytuacja jest zgodna z cechą gatunkową baśni, o której była mowa wcześniej: nieokreślonością przestrzeni. W baśni ludowej czas historyczny i realistyczna przestrzeń w zasadzie nie istnieją. Realistyczny obraz miasta byłby po prostu niezgodny z tą zasadą<sup>28</sup>.

### Realizm miasta *versus* cudowność baśni

Miasto w baśni ludowej nie ogranicza się jednak do modelu archetypicznego. Pole semantyczne miasta w widoczny sposób stopniowo rozwija się w związku ze zmianami społecznymi. Miasto staje się zwykłym miejscem akcji baśni w dwudziestym wieku (szczególnie po drugiej wojnie światowej, kiedy większość ludności przeprowadza się ze wsi do miast), powoli przestając być drugorzędnym elementem pejzażu wiejskiego w formie średniowiecznego grodu (jak w baśniach ludowych). Staje się niezależnym, a nawet głównym miejscem akcji i przybiera czasem kształt współczesnej metropolii. Pole znaczeniowe miasta wzbogaca się w coraz więcej szczegółów, a realizm świata baśniowego rozrasta się do takiego stopnia, że miasto może być rozpoznawalne. Ten realizm właśnie nastrocza pewnych kłopotów. Po pierwsze, oznacza on, że miasto w baśni już nie jest uniwersalnym obrazem. Po drugie, kwestionuje uniwersalność baśni, a jej codzienność, pospolitość staje się problematyczna z punktu widzenia podstawowych wyznaczników baśniowości, szczególnie magii. W tym sensie poetyka realistyczna wykazuje sprzeczność z najważniejszą cechą baśni: cudownością. Czy realizm kładzie jednak kres baśniowej cudowności?

Mimo że baśń cechuje przedstawienie świata idealnego, nigdy nie była ona całkowicie oderwana od rzeczywistości. Helena Kapełus uważa realizm za indywidualną cechę polskiej baśni: „polska bajka, znana z zapisów dziewiętnastowiecznych, zawiera pokaźny ładunek rzeczywistości, wśród której ją opo-

---

<sup>28</sup> Jak już wspomniałam, z konkretnym miastem w folklorystycznych opowieściach mamy zwykle do czynienia w podaniu.

wiadano, i bodaj to właśnie stanowi wyróżniającą cechę [...]”<sup>29</sup>. Rzeczywiście, wiele polskich baśni zawiera konkretne szczegóły, jak np. nazwy miejscowości: lasy Polesia pojawiają się w baśni *Znajdek*<sup>30</sup> Zmorskiego; w *Oczach uroczych*<sup>31</sup> Wójcickiego szlachcic o oczach zdolnych zabijać ludzi mieszka nad Wisłą. Topograficzne konkrety nie wykluczają jednak magii. Bożena Chrzęstowska uważa nawet, że realizm to zjawisko typowe dla wszystkich baśni, ponieważ tak czy inaczej odwołują się one do rzeczywistości:

Nawet w baśniach magicznych fantastyka współistnieje z realnością: elementy fantastyczne budowane są ze składników świata realnego [...]. W baśniach zaciera się granica między fantastyką a realnością, ale główne motywy fabularne ukształtowały się na gruncie doświadczeń społecznych [...] oraz moralnych [...]. Fantastycznie ukształtowana fikcja [...] czy deformująca i odrealniona [...] tyleż samo mówią o życiu i człowieku, co realistycznie ukształtowany świat przedstawiony opowiadań czy powieści. Każde zmyślenie literackie jest zakorzenione w rzeczywistości i do niej się odnosi, choć każde – także wiernie naśladowujące rzeczywistość – jest zmyśleniem właśnie, fikcją literacką<sup>32</sup>.

Bożena Chrzęstowska zdała sobie sprawę, że baśń nigdy nie była całkowicie oderwana od konkretnego świata. Nie zaprzeczając faktowi, że baśń nie przedstawia świata dosłownie, zauważyła jednak, że jej składniki są przez ów świat inspirowane. Innymi słowy: realizm nie wyklucza fantazji. Wręcz przeciwnie, w baśniach fantazja jest połączona z realizmem. Stąd miasto, nawet prawdziwe, może się pojawić w baśni pod warunkiem, że pozostaje magiczne. Baśnię Andersena, który osadza parę swoich utworów w mieście (*Maby Klaus i duży Klaus*, *Nowe szaty cesarza*, *Dziewczynka z zapalkami*), dobrze pokazują połączenie realizmu z cudownością, gdyż mamy do czynienia w tym przypadku „z opisem miasta baśniowego będącego przestrzenią magiczną (choć z elementami realistycznymi) oraz z opisem miasta realnego, w którym pojawiają się elementy realizmu magicznego”<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> H. Kapeliński, op. cit., s. 17.

<sup>30</sup> R. Zmorski, op. cit., s. 84.

<sup>31</sup> K.W. Wójcicki, op. cit., s. 92.

<sup>32</sup> B. Chrzęstowska, *Lektura i poetyka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987, s. 228–229.

<sup>33</sup> D. Jastrzębska-Golonka, *Obraz miasta i językowe sposoby jego wartościowania w najnowszym przekładzie baśni Hansa Chrystiana Andersena*. W: *Miasto. Przestrzeń zróżnicowana*

Realizm baśni – mimo że nie sprzeciwia się cudowności – jest też kłopotliwy dla nieokreśloności przestrzeni i czasu. Ale ta cecha przestaje być konieczna w ramach baśni literackiej, której baśń ludowa stopniowo ustępuje miejsca. Choć powstała w ścisłej zależności od tradycji ludowej, baśń literacka różni się od niej tym, że jest napisana przez jednego autora, jak podkreślił Jens Tismar w *Kunstmärchen* (1977)<sup>34</sup>. Pisanie baśni literackiej oscyluje zatem między poszanowaniem gatunku a tworzeniem indywidualnego dzieła<sup>35</sup>. Niektórzy twórcy dążą nawet do całkowitego uniezależnienia się od wymogów tradycji<sup>36</sup>. Z tego swobodnego stosunku do tradycji wynika, że autorzy baśni często nie respektują jej zasad i niekiedy zdarza się, że łamią zasadę nieokreśloności czasu i przestrzeni:

Autorzy parafraz literackich, wykorzystując wątki ludowe, często ulegali pokusie łamania tej ludowej zasady [nieokreśloności czasu] i albo usiłowali wprost osadzić akcję bajki w jakimś historycznym momencie, albo też przez wprowadzenie znamienych dla pewnej epoki realiów historycznych sygnalizowali czytelnikowi, o jaką epokę im chodzi<sup>37</sup>.

W związku z tym miasto – wymyślone, realistyczne lub nawet realne – zostaje stopniowo zwykłym miejscem akcji. Proces ten oczywiście dokonuje się powoli. Pod tym względem twórczość Andersena reprezentuje fazę przejściową. W jego utworach miasto, podobnie jak w baśniach ludowych, gwarantuje awans jednostki będący symbolem postępu społecznego: tak jest w przypadku

---

językowo, kulturowo i społecznie. Pod red. M. Świąćkiej. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2008, s. 210.

<sup>34</sup> Zob.: J. Zipes, *Introduction. Towards a Definition of the Literary Fairy Tale*. W: *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Red. J. Zipes. New York: Oxford University Press, 2001, s. XV.

<sup>35</sup> „[...] baśń literacka zmierza do transformacji fabularnych polegających na rozbudowaniu akcji o nowe szczegóły, pogłębieniu charakterystyki działających postaci, nasyceniu narracji elementami języka zindywidualizowanego oraz ustanowieniu świata wartości wykraczającego bogactwem znaczeń poza naiwną świadomość ludową” (R. Wąksmund, *Baśń*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. J. Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 92).

<sup>36</sup> „Baśń to ludowa ustna bajka magiczna, ale także zapisany utwór literacki o większych lub mniejszych związkach z folklorem, baśń literacka, która nie musi być tylko transformacją ludowego wzoru (*Kunstmärchen*)” (A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków: „Universitas”, 1996, s. 10–11).

<sup>37</sup> H. Kapelusz, op. cit., s. 11.

żołnierza w *Krzesiwie*, który ukradł skarb wiedźmy (na tyle duży, że mógł kupić całą Kopenhagę<sup>38</sup>). Natomiast miasta Andersena są przedstawione nie tylko plastycznie, ale nawet „geograficznie”. W *Pod starą wierzbą* akcja zaczyna się w mieście Kjøge<sup>39</sup>, a potem bohater Knud wybiera się do Kopenhagi, dalej zaś do Niemiec. W baśniach Andersena można spotkać opisy miast hiszpańskich, włoskich, szwajcarskich, francuskich, duńskich itp. Położenie geograficzne jest więc rzeczywiste. Oprócz tego, chociaż autor nie skupia się na opisie miasta, przedstawia je od wewnątrz metodą niemal topograficzną, wymieniając teatry, ulice, zaułki, rynek, cmentarz, kościół, targ itp.

W literaturze polskiej ta skłonność do osadzenia akcji baśni w mieście zaczyna być widoczna na początku dwudziestego wieku. *Szewc Kopytko i kaczor Kwak (Bardzo dziwne bajki, 1916)* Kornela Makuszyńskiego dzieje się „w wielkim mieście, tak wielkim, że w nim była nawet panorama [...]”<sup>40</sup>. Makuszyński osadza inną swą bajkę – *O tym, jak krawiec pan Niteczka został królem* – w wymyślonym mieście zwanym Tajdarajda<sup>41</sup> (*Bardzo dziwne bajki, 1916*). Bohaterem *Pana Rozpędka* Włodzimierza Pierzyńskiego jest pan, który biega prędko po mieście:

Był jeden szewc, który się nazywał pan Rozpędek. Jak wyszedł na miasto, z początku szedł powoli, a potem coraz prędej, aż wreszcie, jak się rozpędził, to tak pędził, że prześcigał dorożki i tramwaje. Ma się rozumieć, po mieście tak biegać nie można, toteż pan Rozpędek miewał rozmaite przykre zajścia<sup>42</sup>.

Podobnie jak u Andersena, miasto składa się z ulic, mieszkań, domów itp., czyli staje się „widoczne”, prawie realne, choć pozostaje na dalszym planie. W powyższym przykładzie miasto jest fikcyjne i schematyczne, ale już można dostrzec, że zmieniło postać ze średniowiecznej na współczesną. Z kolei Pierre Dubois w *La Belle au Bois dormant*<sup>43</sup> umieszcza np. wesołe miasteczko, żeby czytelnik miał jasność, iż przygoda dzieje się we współczesnym mieście – także

<sup>38</sup> H.Ch. Andersen, *Contes*. Paris: Gallimard, 2006, s. 31.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 191.

<sup>40</sup> *Woda żywa. Baśnie polskich pisarzy*. Zebrała S. Wortman. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1956, s. 254.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 286.

<sup>43</sup> P. Dubois, *Les contes de crimes*. Paris: Gallimard, 2009, s. 11–30.

jednak w tym utworze przestrzeń miejska pozostaje nieokreślona. Połączenie baśni z miastem rozpowszechnia się w dwudziestym wieku i towarzyszy osadzeniu akcji w świecie coraz bardziej realistycznym. Pole semantyczne miasta poszerza się o czas i realną topografię (ulice, dzielnice, pomniki). Zaczęto przedstawiać nawet konkretne i dobrze znane miasta: Paryż w *Les Ogres anonymes* Pascala Brucknera<sup>44</sup>, Londyn w nowej wersji *Piotrusia Pana* Pierre'a Dubois<sup>45</sup> czy Brukselę w *Les statues de bronze* Marie-Eve Sténuit<sup>46</sup>, a także Warszawę w niektórych polskich utworach.

### Zło miasta a dobro baśni

Kiedy miasto zakorzenia się w baśni, zachwiana zostaje równowaga moralna – jedna z norm baśni. Baśń tradycyjnie cechuje manicheizm, implikujący happy end, finałowe zwycięstwo dobra. Miasto natomiast kojarzy się ze złem. Negatywny obraz miasta, jego demoniczne niemal przedstawienie w literaturze, ma korzenie w czasach rewolucji przemysłowej. W tej epoce rzadko spotykało się miasto w baśniach, ale już w *Nędzy z biedą* Wójcickiego miasto pojawia się w skojarzeniu z dekadencją<sup>47</sup>. Takie ujęcie sięga Biblii, która maluje Babilon jako piekielne, skażone i dekadentkie miasto, w opozycji do rajskiej, czystej, doskonałej Nowej Jerozolimy<sup>48</sup>. Przypomnijmy, że demonizacja miasta (w tym przypadku Rzymu) pojawia się już w *Satyrach* Horacego i Juwenalisa. Demoniczny Paryż widzimy u Nicolasa Boileau, Londyn u Alexandra Pope'a, a Arras w *Mszy za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego. Od czasów Rousseau większość pisarzy postrzega miasto negatywnie, jako twór nieludzki. Obraz Warszawy w okresie PRL-owskim, naszkicowany w trzech współczesnych baśniach – *Zwierzoczkę kupiorze* (1969) Tadeusza Konwickiego, *Bajkach miejskich*

---

<sup>44</sup> P. Bruckner, *Les ogres anonymes*. Paris: Grasset, 1998, s. 9–78.

<sup>45</sup> P. Dubois, op. cit., s. 173–216.

<sup>46</sup> M.-E. Sténuit, *Le bataillon des bronzes. Un conte urbain*. Bordeaux: Le Castor Astral, 2008, s. 149.

<sup>47</sup> K.W. Wójcicki, op. cit., s. 99–105.

<sup>48</sup> H.S. Daemmrich, I. Daemmrich, *Themes and Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen: Francke Verlag, 1987, s. 64.

(1985) Stanisławy Domagalskiej i *Wrocławu* (2009) Jacka Dukaja – potwierdza tę tendencję.

W mieście, które jeszcze nosi ślady drugiej wojny światowej, mieszka Piotr, bohater *Zwierzoczekoupiora*. Jest to bardzo inteligentny, niezwykle chłopiec. Warszawa, która ukazana zostaje realistycznie jako szare miasto<sup>49</sup> z blokami, pomnikami, starówką i kolejkami przed sklepami, jest miejscem, gdzie Piotr się nudzi. Ucieka więc z psem, który ma na imię Sebastian, do innego, cudownego świata: „Daleko od smutków, bólów i rozpaczy”<sup>50</sup>. Jest to rodzaj Arkadii<sup>51</sup> „gdzieś we wszechświecie”<sup>52</sup>. Niemniej jednak ta sielska kraina ma osobliwe cechy – ponieważ, ucieleśniając miasto, nie eksploatuje prostego przeciwieństwa miasta i wsi: „Za nią [rzeką], u wylotu doliny, było białe kamienne miasto. Leżało na siedmiu wzgórzach jak Rzym [...]”<sup>53</sup> Oprócz tego miasto „gdzieś we wszechświecie” nie jest wyidealizowane, styka się nawet ze złem. Można zatem stwierdzić, że w jednej baśni mamy do czynienia z dwiema kreacjami miasta: Warszawa, realistyczne miasto, stanowi miejsce fantastycznych wydarzeń; drugie, fikcyjne miasto, znajduje się w nierealnym świecie, ale ma topografię rzeczywistego miasta.

W przeciwieństwie do świata przedstawionego w *Zwierzoczekoupiorze*, rzeczywistości w tomie *Bajki miejskie* nie cechuje rozróżnienie na plan realny i fantastyczny. Akcja tych historii toczy się w Warszawie, która ukazywana jest zarówno realistycznie (poprzez opisy urbanistyczne), jak i fantastycznie (poprzez antropomorfizację jej „składników” materialnych lub zwierzęcych). Strategia

---

<sup>49</sup> „Nasze miasto o takiej porze nie wygląda najlepiej. Jest zupełnie szare, jakby wytarte od długiego używania. Domy są trochę poobgryzane przez mrozy, deszcze i wiatry. Samochody pędzą obłoczone, rozbryzgując jakąś lurę, która gromadzi się w rynsztokach. Ludzie zasłaniający się plecami od wiosennych wichur też nie są szczególnie mili” (T. Konwicki, *Zwierzoczekoupior*. Warszawa: Alfa, 1992, s. 114).

<sup>50</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>51</sup> „Znalazłem się na wielkiej łące porośniętej gęsto zieliskiem, którego kwiaty wyglądały jak kępki bielutkiej bawełny. Zobaczyłem dziwną i bardzo zieloną dolinę. Za mną, za rzeką wspinał się stromo ku niebu las dębowy. Przede mną był ogromny i łagodny stok wzgórz zwieńczonych pasmem świerkowego lasu i wysoką wieżą kościelną. [...] Spozstrzegłem teraz kilka krów pasących się pod kępą olszyn. Jacys chłopcy, pewno pastusi, rzucali kamieniami w rzekę pełną cieniów” (ibidem, s. 17–18).

<sup>52</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 209–210.

polega po prostu na szkicowaniu życia codziennego stolicy, wraz z różnorakimi jego niedoskonałościami, z początków lat osiemdziesiątych. W *Kukulce ze starego zegara* przeprowadzka do nowego mieszkania, wraz z zegarem prowokującym sąsiadów do narzekań na kukanie, staje się pretekstem do przedstawienia wnętrza bloku<sup>54</sup>. Z kolei w *Myszcze* Domagalskiej zawarta jest demonizacja blokowiska – „wyasfaltowanej pustyni z betonowymi blokami, poźółkłą trawą i słońcem zasnutym pyłem z pobliskiej elektrociepłowni”<sup>55</sup>. Dla kota, który urodził się na wsi, życie w bloku staje się koszmarem<sup>56</sup>. Autorka powraca do tradycyjnej sprzeczności między idealną wsią a potwornym miastem:

Zamiast szumu drzew słyszała teraz burczenie rur kanalizacyjnych i łomot drzwi od windy, a zieleń lasu przypomniały jej trzy zakurzone kaktusy stojące na parapecie. Najgorszy z tego wszystkiego był jednak brak zajęcia. Co to za przyjemność snuć się po całych dniach między nogami martwych mebli, w mieszkaniu, w którym nie zabzyczy nawet mucha? Czy ciepły kaloryfer i wędzona makrela potrafią zastąpić podwórko i przyjaciół? Dlatego Myszka, gdy obeszła już wszystkie kąty i nie znalazła w nich ani jednej interesującej rzeczy, rozchorowała się<sup>57</sup>.

Podobnie w *Miłośniku trawy* autorka zwraca uwagę na to, że przyroda nie może rozwijać się w mieście. Bohater, Pan Jan, spokojny emeryt, próbuje bronić świeżej trawy przed blokiem, chroniąc ją przed zdeptaniem przez przechodniów – nadaremnie, niestety. W końcu postanawia przeprowadzić się do dzielnicy, gdzie nie ma żadnej zieleni. W ten sposób chce mieć spokojną starość. Z humorem patrzy Domagalska na szarość i brud w *Gołębiu warszawskim*. Gołąb

---

<sup>54</sup> „Nowy dom stał na nowym osiedlu. Od innych wieżowców wkoło różnił się tylko numerem. Ale to zegarowi nie przeszkadzało. Nie miał przecież zamiaru wychodzić do pracy albo na spacer [...] W nowym domu ściany były tak cienkie, że każdy, trochę nawet głuchy, dokładnie słyszał, co dzieje się wokół” (S. Domagalska, *Bajki miejskie*. Ossa: Wydawnictwo Dom na Wsi, 2009, s. 48).

<sup>55</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>56</sup> „Dla kota wychowanego w mieście żadna to sztuka leżeć na balkonie choćby i na dwudziestym piętrze. Natomiast dla Myszki siódme znajdowało się już zbyt wysoko. I chociaż na wsi chodziła po dachach, teraz, gdy tylko zerknęła w dół, zaczynało jej się kręcić w głowie. Poza tym, cóż mogła zobaczyć z balkonu. W dole parking zastawiony samochodami, z jednym drzewem pośrodku, obok – wysokie, szare domy, w górze – zakopcone niebo!” (ibidem, s. 30–31).

<sup>57</sup> Ibidem, s. 30.

uwielbia Warszawę, bo jest ona przepelniona resztkami jedzenia<sup>58</sup>. Pojechawszy do Zakopanego ekspresem, ptak tęskni za stolicą<sup>59</sup>. Choć pod piórem Domagalskiej Warszawę cechuje szarość i przygnębienie, obrazowanie miasta nie jest jednoznaczne. Mimo że obraz Warszawy jest bardzo realistyczny, realność ta w wielu przypadkach wkracza w dziedzinę ironii i fantazji.

Podczas gdy *Bajki miejskie* zostały napisane podczas stanu wojennego, *Wroniec* jest baśnią o stanie wojennym, napisaną *post factum*. Akcja *Wronca* toczy się dawno temu, zimą, w dużym mieście nad rzeką, czyli w grudniu 1981 r. w Warszawie. Bohater, młody chłopak, który ma na imię Adaś, mieszka z rodziną na trzecim piętrze betonowego bloku. Od tego dnia, kiedy pojawili się brzydcy panowie w mundurach w telewizji, szkoły są zamknięte, a ulice opuszczone: „Nikt nie chodził między blokami. Niebo po wschodniej stronie pociemniało. Może to chmura, a może dymy z fabryk, teraz prawie czarne. Śnieg też był brudny”<sup>60</sup>. Miasto jest otoczone fabrykami<sup>61</sup>, a jego centrum stanowi Wieża Wronca<sup>62</sup>. Znajdują się tu jeszcze: gmach podobny do labiryntu z czerwoną flagą, szpital, bar mleczny, sklepy z nieodłącznymi kolejkami, rzeka i kościół. Miasto ma szarą barwę<sup>63</sup>, groźną atmosferę; jest niebezpieczne, wyglą-

---

<sup>58</sup> „Trzeba przyznać, że dworzec spodobał mu się. Wszędzie leżało mnóstwo okruszków herbatników, resztek kanapek i żaden żarłoczny ptak nie pchał się, żeby dopaść do nich pierwszy” (ibidem, s. 58).

<sup>59</sup> „Moja Warszawa jest za tymi górami. Ludzie wysypują tam gołębiom jedzenie. Po świętach są to nawet okruszki babki biskoptowej albo makowca. [...] Mam cudowne mieszkanko na Starym Mieście, tuż koło Zamku... I chciałbym być tam z powrotem... [...] Nawet najbardziej patriotyczny gołąb warszawski musiałby przyznać, że Kraków nie ustępuje Warszawie, jeżeli chodzi o okruszki i kaszę...” (ibidem, s. 60).

<sup>60</sup> J. Dukaj, *Wroniec*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009, s. 11.

<sup>61</sup> „Pod miastem stały fabryki. Kominy fabryk dzień i noc wypływały gęste dymy. Niebo nad miastem o zmierzchu i świcie barwiło się landrynkowo” (ibidem, s. 7).

<sup>62</sup> „Widział wyrastającą z centralnego placu wielką betonową Wieżę Wronca. Wieńczył ją szpic nad szpicami. Do niego muszą nadawać szpice wszystkich Szpicli. Od Wieży do Wieży co chwila podlatywały Puchacze-Słuchacze. Wieża była szara jak wyschnięte błoto, a jeszcze większa szarość migotała w tysiącu jej okien. Wokół szczytu Wieży wirowały czarne spirale: stada kruków. Widział tak pod sobą całą mapę miasta. Ze słupami dymów z czarcich kotłów, ze szpicami Szpicli przemierzających się każdy po swojej ulicy, z pasami mniejszej i większej szarości” (ibidem, s. 74).

<sup>63</sup> „W zasięgu wzroku Adasia nie było ani jednego Koloru. Ludzie nie chodzili – oni przelewali się po murach i błocie z jednej szarości w inną szarość. Czasami tylko odyskiwali na krótko twardsze kontury: na tle drzewa albo czystego śniegu” (ibidem, s. 76).



da niczym potwór, w przeciwieństwie do wsi – przypomina obrazy piekielne. Stojąc w kolejce, Stacz mówi do Adasia tak: „Uciekaj na wieś, na wieś, na wieś. Na wsi zawsze bezpiecznej”<sup>64</sup>. Tymczasem Adaś z pomocą Ameryki walczy, żeby uratować rodzinę i miasto od jarzma Wrońca.

Obraz Warszawy w tych trzech baśniach jest prawie jednolity. Polska stolica jest szara, ponura, składa się z betonowych blokowisk, w których człowiekowi trudno się rozwijać czy nawet żyć spokojnie. Szarość miejska nie ogranicza się zresztą do literatury polskiej. W *Princess Mammalia* Roalda Dahla miasto zostało skojarzone z dekadencją, bo bohaterka, piękna księżniczka, zaczyna zachować się nieprzyzwoicie właśnie w mieście. Z kolei Salman Rushdie osadza akcję *Haroun and the Sea of Stories* w „smutnym mieście”, znajdującym się w fikcyjnym Alifbay, otoczonym fabrykami, w których produkuje się smutek:

*There was once, in the country of Alifbay, a sad city, the saddest of cities, a city so ruinously sad that it had forgotten its name. It stood by mournful sea full of glumfish, which were so miserable to eat that they made people belch with melancholy even though the skies were blue. In the north of the sad city stood mighty factories in which (so I'm told) sadness was actually manufactured, packaged and sent all over the world, which never seemed to get enough of it. Black smoke poured out of the chimneys of the sadness factories and hung over the city like bad news*<sup>65</sup>.

Rushdie alegorycznie ukazuje problemy życia we współczesnym mieście, szczególnie w Indiach. Kładzie nacisk na dużą liczbę mieszkańców i na zanieczyszczenie miasta. Ze „smutnym miastem” Rushdiego można porównać miasto, które Umberto Eco szkicuje w baśni *Gli Gnomi di Gnù*, zresztą podobne do Warszawy w trzech wymienionych już książkach. Z powodu dymu z fabryk, które je otaczają, oraz samochodów i zanieczyszczeń dobywających się z rur wydechowych – nawet go nie widać<sup>66</sup>. Smog symbolizujący rozkład i marazm organizacji społeczno-politycznej jest stałym elementem pejzażu miasta w baśni Eco. W literaturze współczesnej smog to znak zanieczyszczenia w każdym sensie tego słowa.

---

<sup>64</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>65</sup> S. Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*. New York: Viking Penguin, 1991, s. 15.

<sup>66</sup> E. Carmi, U. Eco, *Les trois cosmonautes et autres contes*. Paris: Grasset Jeunesse, 2008, s. 92.

Obrazy wrogiego miasta stanowią przeciwieństwo życia sielankowego poza miastem, kontrastującym z idealną wsią (rozpowszechnioną i w baśni tradycyjnej, i w baśni współczesnej, np. *Mysze czy Wroncu*). Autor *Gli Gnomi di Gni* posuwa się nawet dalej. Zło nie ogranicza się w opowieści Umberto Eco wyłącznie do miasta: przedstawiona przez niego wieś, podobnie jak miasto, pozbawiona została drzew, za to zapełniona przez odpady. W tym przypadku obrazowanie negatywne rozciąga się na całość świata przedstawionego, co świadczy o zmianie wartościowania obecnego w baśni i o końcu prostego przeciwieństwa miasto–wieś. Ten ostatni przykład wzbudza wątpliwość, czy wprowadzenie miasta do baśni istotnie wywarło wpływ na strukturę gatunku. Wydaje się raczej, że cała koncepcja baśni przekształciła się w dwudziestym wieku, co między innymi umożliwiło osadzenie akcji w pejzażu miejskim.

### Zakończenie

Biorąc pod uwagę zmiany społeczne, jakie nastąpiły w dwudziestym wieku, oraz dynamikę rozwoju gatunku baśni, wprowadzenie do niej miasta zdaje się logicznym następstwem rozwoju społecznego i rozwoju gatunku. Postęp urbanizacji nadał baśni nowe kierunki, a nawet wzbogacił ją i pogłębił. Wpływ przestrzeni miasta na strukturę gatunku jest niezaprzeczalny, kwestionuje jej tradycyjną przestrzeń, akcję, podważa charakter estetyki baśniowej, a nawet wartości, których baśń miała tradycyjnie bronić (zwycięstwo dobra). Skoro coraz mniej ludzi żyje na wsi, baśń miejska staje się normą i może ostatecznie zastąpić „baśń wiejską”. Nie sądzę natomiast, żeby wprowadzenie miasta do świata przedstawionego stworzyło nowy (pod)gatunek – „baśń miejską”. Przekształcił się raczej sam gatunek baśni. Baśń miejska to po prostu baśń współczesna, jak podkreśla Violetta Wróblewska:

„Baśń miejska” to określenie powstałe w opozycji do terminu „baśń wiejska”, stosowanego wobec tradycyjnych tekstów folklorystycznych lub ich adaptacji. Rozróżnienie „miejska”–„wiejska” wydaje się jednak pozbawione realnych podstaw, gdyż drugi z członów nie musi wcale oznaczać związku tekstu z wsią (pochodzenie opowieści lub jej temat), natomiast pierwszy – z miastem, nawet w zakresie kształtowanej przestrzeni literackiej. [...] Nieprecyzyjna terminologia [...] sygnalizuje tylko pewne oddalenie się wzorca baśni literackich od klasycznego

wzorca bajki magicznej przez wprowadzanie bardziej współczesnych i bliższych rzeczywistości tematów, miejsc czy postaci. Tę opozycję zdecydowanie trafniej oddaje para pojęć „tradycyjna”–„nowoczesna” lub określenia bardziej opisowe – baśni o charakterze adaptacji materiału ludowego lub baśni oryginalna, wolna od zapożyczeń fabularnych z folkloru<sup>67</sup>.

## “Urban Fairy Tale”, or How the City Space Has Changed the Fairy Tale

### Summary

The paper is devoted to the urban fairy tale, which is supposed to be a new type of fairy tale, mainly characterized by an urban scenery: the usual countryside is therefore replaced by a city. As the urban fairy tale is based on a geographical change in the fairy-tale landscape, we seek to examine the representation of the city and its evolution in the fairy tale in order to question the relevance of this genre. Indeed, although most folk tales take place in the countryside or in a natural place, some of them are partly connected with a city. Moreover, the presence of a city does not contradict the indefiniteness of space and time, which is typical for the fairy tale. Beside it, we have to pay attention to the evolution of the fairy tale itself, namely as a literary work, because writers are willing to transgress the spatial indetermination to describe realistic cities in fairy tales. It seems that the fairy tale has changed in such a way since the end of the 19<sup>th</sup> century that the city – even its evil version – has turned into a normal component of literary fairy tale, which has become more and more urban. Thus, although we can find urban marks in fairy tales ever since, the city has grown also according to the evolution of the fairy tale on the one hand, and the transformation of society on the other. Therefore, as the urban dimension of the fairy tale is due to its natural change, it is not necessary to create a separate category called “urban fairy tale”.

*Katia Vandendorre*

---

<sup>67</sup> V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Adam Marszałek, 2003, s. 17.