

Grażyna Lasoń-Kochańska

Akademia Pomorska

Słupsk

GENDER, QUEER I DORASTANIE – BAŚNIE HANSA CHRISTIANA ANDERSENA

Obraz płci kulturowej (*gender*) w baśniach Hansa Christiana Andersena jest bardzo silnie zakorzeniony w kulturze mieszczańskiej XIX wieku. Trudno nie dostrzec wiktoriańskich wyobrażeń kobiecości i męskości w twórczości duńskiego pisarza, choć ten kulturowy wizerunek stanowi tylko pierwszą warstwę, pod którą kryją się znacznie głębsze pokłady, złożone z własnych frustracji i lęków autora *Królowej Śniegu*. Aby zrozumieć jego stosunek do płci, należałoby wejść w kontekst biograficzny, a ściślej mówiąc, w kontekst tożsamości seksualnej Andersena. Taki właśnie, przefiltrowany przez temat orientacji seksualnej duńskiego pisarza, sposób czytania jego twórczości proponuje Jackie Wullschläger w przetłumaczonej na język polski biografii *Andersen. Życie baśniopisarza*¹. Rzeczywiście, tylko wówczas, gdy uzmysłowimy sobie, jak bardzo borykał się on ze zrozumieniem własnej seksualności, będziemy mogli pojąć istotę płciowości jego bohaterów.

Zacznijmy od stereotypów rodzajowych², ilustrujących obyczajowe tło epoki. Potulność, dobroć i miłosierdzie kobiet to tylko nieliczne z nich, choć najczęściej spotykane. Bardzo akcentowaną cechą jest kobieca religijność. Bohaterka *Dzikich łabędzi* jest tak pobożna i niewinna, że czary złej królowej nie mają nad nią mocy; pod wpływem kontaktu z ciałem dziewczynki wrzucone do wanny szkaradne ropuchy przemieniają się w kwiaty. Ufność i wiara Maren z baśni *Co opowiedziała stara Joanna* przeciwstawiona zostaje sceptycznej postawie religijnej jej męża. Szczególnie eksponowane przez Andersena, zwłaszcza w kreacjach matek i babek, są troskliwość i czułość. W jego utworach, przeciwnie niż w *Baśniach braci Grimm*, nie spotkamy wątku nienawidzącej dziecka, zajadłej macochy. W mniej znanych baśniach pojawiają się wprawdzie matki występne, jak w *Annie Lizbet*, lub nieodpowiedzialne (*Niegodna kobieta*), ale dominuje obraz wszechogarniającej miłości macierzyńskiej, obecny zarówno w opowieściach o uczłowieczonych zwierzętach, jak i w licznych utworach z bohaterem dziecięcym. Zgodnie z myśleniem epoki kobieta w pełni istnieje tylko wówczas, gdy może spełnić się jako matka, stąd w wielu ba-

¹ J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, tłum. M. Ochab. Warszawa 2005.

² Terminów „rodzaj”, „płeć kulturowa”, „gender” używać będę wymiennie, ponieważ wszystkie funkcjonują w polskim literaturoznawstwie.

śniach powraca temat dziecka jako kobiecego skarbu (*Złoty skarb, Opowieść z diun, Calineczka*). Jest on również wyrazem psychicznych, nieuświadomionych potrzeb pisarza, będących skutkiem jego niełatwych relacji z matką. Motyw miłości macierzyńskiej jako ślepej, instynktownej siły osiąga kulminację w utworach, w których bohaterki, aby odzyskać dzieci, nie wahają się stanąć do konfrontacji z samą śmiercią (*Opowieść o matce, Umarłe dziecko*). Powszechnie kojarzony z twórczością Andersena jest również obraz otoczonej wnukami, troskliwej babki. Wiąż dziecko z nią wynika po części z tego, że babka jest zawsze wzorem ufnej dziecięcej religijności. W *Dziewczynce z zapalkami* przygotowuje wnuczce miejsce w niebie, w *Babuni* jej umieranie i doczesny rozpad są czymś naturalnym, wręcz potrzebnym, bo stanowią jedyną drogę do nieśmiertelności i przedstawione są tak, żeby złagodzić lęk dziecka przed śmiercią³.

W Andersenowskim projekcie kobiecości odnajdziemy jeszcze jeden obraz epoki. Już pobieżna lektura baśni pokazuje związek kobiety z naturą, a ściślej mówiąc, z jej udomowioną wersją – ogrodem. Związek ten, choć niewątpliwie osadzony w długiej tradycji, ugruntowuje się właśnie w epoce wiktoriańskiej, kiedy to ogród stał się zasadniczym elementem mieszczańskiego życia. Antropologowie kultury podkreślają, że oswojona przyroda zapewniała spokój prywatności i wytyczała ideały rodzinne. Właśnie wśród natury mężczyźni mogli tu odpocząć po obowiązkach zawodowych w mieście, jednak – jako przedłużenie ludzkiej siedziby – ogród był pod opieką kobiet. Symbolizował ład, porządek wartości domowych, które przeciwstawiano niebezpiecznej i amoralnej sferze publicznej. „Mężczyzn obracających się w tej atmosferze ocalić mógł tylko regularny kontakt z moralnym światem rodzinnym”⁴. Z kolei „kobieca łagodność łączyła się w sposób naturalny z wonną delikatnością kwiatów. W tej właśnie epoce ustala się coraz bardziej związek lingwistyczny pomiędzy kobietami i kwiatami. Matka mogła również uczyć małe dzieci, jak troszczyć się o rośliny lub siać nasiona w ich małych ogródkach”⁵.

Miniaturowe ogródki na dachu, skrzynki ze zwieszającymi się pędami pachnącego groszku, różane krzewy w donicach i krzak bzu to obrazek łatwo rozpoznawalny. Spotkamy go w baśniach *Pod wierzba, Co opowiedziała stara Joanna* i oczywiście w *Królowej Śniegu*, gdzie, jak zauważa Jackie Wullschläger, symbolizuje „odtworzony przez człowieka miejski Eden sprzed upadku, co podkreślają słowa pieśni nu-

³ Na wypaczenie intencji autorskiej w przypadku szkolnej recepcji *Dziewczynki z zapalkami* zwraca uwagę Danuta Jastrzębska-Golonka, podając przykłady poleceń skierowanych do uczniów, mających na celu zmianę zakończenia utworu z rzekomo nieszczęśliwego na bardziej szczęśliwe. A przecież, jak słusznie zauważa, zgodnie z poglądami religijnymi Andersena śmierć jest w tej baśni darem, a nie karą; w szkolnych interpretacjach pomija się osadzenie tego zdarzenia w symbolice świąt Bożego Narodzenia, kiedy to *nowo narodzone Dzieciątko uszczęśliwia biedne, wzgardzone dziecko, obdarowując je śmiercią*. To i podobne nieporozumienia są prawdopodobnie skutkiem nieznamośności pisarstwa Andersena, w którego twórczości cały czas obecna jest nuta tęsknoty za życiem wiecznym i wiara, że stanowić ono będzie nagrodę za ból życia doczesnego. D. Jastrzębska-Golonka, *Kraina szczęśliwości czyli wątki religijne w baśniach H.Ch. Andersena*. W: *Język, szkoła, religia*, red. A. Lewińska, M. Chmiel. Pelplin 2007, s. 170.

⁴ *Historia życia prywatnego. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, t. 4, red. M. Perrot, tłum. A. Paderewska-Gryza, A. Panek, W. Gilewski. Wrocław i in. 1999, s. 70.

⁵ *Ibidem*.

conej przez dzieci: »Gdzie rosną róże, gdzie dolina,/ tam do nas mówi Boża Dzieci-
na«⁶. Ogród symbolizuje więc duchowość i wyższe wartości moralne, a ich pośred-
niczką jest kobieta – babcia czytająca dzieciom Biblię pośród różanych krzewów. Je-
śli chodzi o związek kobiety z kwiatem, jego pierwszym poziomem jest stylistyka ję-
zykowa, która mieści się w stylistyce epoki (*Elza była jak najpiękniejszy kwiat i cię-
gle się śmiała*⁷; Gerda miała *miłą twarzyczkę, okrągłą i świeżą jak róża*⁸). Związek
ten widoczny jest również, jak w *Calineczce*, w sposobie postaciowania kobiety. Na-
turalnym środowiskiem bohaterki są kwiaty; rodzi się ona w kielichu tulipana, śpi na
materacu z fiołków, nakrywa się płatkami róży. Andersen wnosi do kulturowej cha-
rakterystyki kobiety nowy element: kruchość wywołaną przez zintensyfikowane po-
mnieszenie. Właśnie to, że bohaterka jest „małą kobietką”, a więc istotą całkowicie
bezzadną, a przy tym uroczą, zjednuje jej natychmiast względy czytelnika, wywołując
odruch współczucia i opieki. Niewielkie rozmiary dziewczynki znajdują swoje od-
zwierciedlenie w „żabiej” perspektywie narracyjnej. Świat opisuje się z punktu wi-
dzenia Calineczki, to ona jest fokalizatorem opowieści. Jej wielokrotnie podkreślane
piękno, kruchość i delikatność współgrają z kolei z istotą kwiatów, toteż jedynie one
okazują się naturalnym środowiskiem bohaterki. Swoje miejsce, tożsamość, symboli-
zowaną przez nadanie nowego imienia, a nawet miłość znajduje dziewczynka nie
w podziemnych domach myszy czy kreta, ale na kwietnej łące. Podobny związek se-
mantyczny odnajdziemy w baśni *Cień*, gdzie bliskość młodej, pięknej dziewczyny
(Poezji), kwiatów, które *świecą jak płomienie w najpiękniejszych barwach* i muzyki
tak uroczej i rzewnej, że *można było przy jej dźwiękach snuć najśłodsze myśli* oddaje
ideał kobiecego piękna, którego pragnie i którego boi się bohater⁹.

W baśni *Motyl* kwiaty okazują się z kolei metaforą ugenderowaną, prezentują wa-
chlarz zachowań utożsamianych powszechnie z kobiecymi. Tytułowemu bohaterowi,
który szukał wśród kwiatów żony, anemony wydawały się *trochę za bardzo niedostępne*;
*fiołki były za bardzo marzycielskie, tulipany zbyt pyszne, żonkile zbyt mieszczkańskie*¹⁰.
Dalszy ciąg opowieści stopniowo przekształca się w rodzaj obyczajowej anegdoty:

Kwiaty jabłoni były jak róże, kiedy się na nie patrzy, ale dziś kwitły, jutro opada-
ły, jak tylko wiatr zawiał. „Byłoby to krótkie małżeństwo” – pomyślał motyl. Najbar-
dziej mu się podobały groszki. Były białe z czerwonym, szlachetne i eleganckie, nale-
żały do tych domowych dziewcząt, co to i wyglądają ładnie, i w kuchni potrafią się
zakrzętać. Już chciał się oświadczyć, kiedy zobaczył obok kwiatu wiszący strączek
z zeschniętymi płatkami na końcu.

– Kto to jest? – zapytał motyl.

– To moja siostra – odpowiedział kwiat groszku.

– No, to i panna będziesz tak potem wyglądała. – Przeraziło to motyla, więc po-
frunął znów dalej¹¹.

⁶ J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 283-284.

⁷ H.Ch. Andersen, *Baśnie*, t. 3, tłum. S. Beylin, S. Sawicki, J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1956, s. 379.

⁸ Idem, *Baśnie*, t. 1, tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1977, s. 171.

⁹ Idem, *Baśnie*, t. 2, tłum. S. Beylin, S. Sawicki, J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1956, s. 7.

¹⁰ Idem, *Baśnie...*, t. 3, s. 117.

¹¹ Ibidem.

Narrator nie identyfikuje się jednak z punktem widzenia bohatera. Baśń kończy się bowiem ukaraniem wybrednego konkurenta, który *został starym kawalerem*, a w dodatku eksponatem entomologicznym. *Motyl* jako dowcipny, wręcz ironiczny komentarz epoki, jest jedną z tych baśni, które wskazują na wrażliwość genderową pisarza.

Obraz płci kulturowej w baśniach Andersena tylko pozornie mieści się w wiktoriańskiej charakterystyce rodzajowej. Nie chodzi o to, że oprócz kobiet skromnych, pobożnych i uległych spotkamy również takie, jak Mała Rozbójniczka z *Królowej Śniegu*, czy wręcz złe jak Inger z baśni *Dziewczyna, która podeptała chleb*. Chodzi o wrażenie, że autor *Małej syreny*, powołując do życia kobiety i mężczyźni, niekiedy bawi się płcią, konstruując ją wręcz na oczach czytelnika.

Podkreślana wielokrotnie kobieca delikatność i kruchość staje się przedmiotem kpiny w *Księżniczce na ziarnku grochu*, gdzie testujące błękitną krew bohaterki tytułowe ziarnko zostaje oddane do muzeum jako cenny eksponat. Na dystans do ról genderowych wskazują również inne utwory. Kobiecość uczłowieczonej pastereczki z *Pasterki i kominiarczyka* przejawia się w nadmiarze łęklności, niesamodzielności i co za tym idzie – potrzebie nieustannej męskiej opieki. Baśń ta przynosi nie tylko świadomie wyolbrzymiony wizerunek kobiecości, ale i męskości. Aktywność kominiarczyka stanowi przeciwagę żeńskiej bierności, gdy proponuje on wyprawę w daleki świat, przez komin. Angażując strukturę melodramatu w grę proporcjami Andersen osiąga efekt tragikomiczny; ugenderowane figurki ponoszą klęskę właśnie z powodu swych spotęgowanych cech rodzajowych. Okazuje się, że dla pastereczki *świat jest za duży*, więc chce ona wrócić *na stolik pod lustro*¹². Podobny zabieg spotkamy w innych baśniach. W popularnej opowieści z kręgu pokoju dzieciennego, pod znaczącym tytułem *Dzielny ołowiany żołnierz*, „ona” przedstawiona została jako *urocza, maleńka dama*, delikatna tancerka z papieru, a „on” jako twardy żołnierz, któremu, przypomnijmy, mimo dramatycznych wydarzeń nie wypadło krzyknąć o pomoc ani płakać ze wzruszenia, wszak *był przecież w mundurze*¹³. Z kolei w baśni *Pod wierzbą* mamy do czynienia z przenikaniem się dwóch planów – realistycznego i fantastycznego, gdzie zakochana piernikowa para w komiczny sposób antycypuje tragizm pary ludzkiej, obnażając również bezsensowność płciowych konwenansów.

Natomiast proces dojrzewania małej syreny i jej inicjacji w kobiecość można uznać za ilustrację tego, co wiele lat później przedstawicielka feminizmu korporalnego, Judith Butler, nazwie performatywnością płci. W koncepcji amerykańskiej badaczki nawet płeć biologiczna nie jest czymś naturalnym, danym, dostęp do niej uzyskujemy bowiem wyłącznie poprzez kulturę. Proces ten rozpoczyna się już w momencie narodzin, gdy nasze ciała zostają płciowo określone („to chłopiec”, „to dziewczynka”) i gdy otrzymujemy żeńskie lub męskie imię, a trwa przez całe życie, gdy przysposabiamy je do tego, by były męskie lub kobiece. Samo powtarzanie czy też, jak mówi Butler, „cytowanie” norm przypisanych kobiecości lub męskości stanowi warunek naszego pojawienia się w sferze kultury i nie jest czymś, co przyjmu-

¹² H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 1, s. 208.

¹³ Ibidem, s. 85.

je się bądź odrzuca świadomie¹⁴. Tak więc ciągle powtarzanie określonych zachowań i stylizowanie ciała powoduje, że „stajemy się” mężczyznami i kobietami, próbujemy zbliżyć się do społecznego i kulturowego, ale zawsze narzuconego wzorca.

Opisywany mechanizm upłciowienia ciała widoczny jest w *Małej syrenie* w momencie, w którym bohaterka osiąga symboliczne piętnaście lat. Przy pomocy starej babki, strażniczki tradycji, zostaje wówczas wprowadzona w tajniki kobiecości:

– Oto i ty pójdziesz własnymi drogami – powiedziała babka, stara królowa-wdowa. – Chodź, niech cię ubiorę tak jak twoje siostry. – I włożyła jej na włosy wianek z białych lili, każdy płatek kwiatu był połową perły, potem przymocowała księżniczkę do ogona osiem dużych ostróg na znak jej wysokiego pochodzenia.

– To boli – powiedziała syrena.

– Trzeba cierpieć, aby godnie wyglądać – odpowiedziała babka.

Ach, jakże chętnie mała syrena zrzuciłaby z siebie ten cały przepych i pozbyła się ciężkiego wianka [...], ale nie odważyła się tego zrobić¹⁵.

Przywołany fragment pokazuje, że Andersen jest świadomy faktu cytatowości płci, ponieważ przedstawia ją jako materializację pewnego narzuconego ideału. Syrena, tak jak wcześniej jej siostry, przysposabia swoje ciało, stylizując je na kobiece, choć wcale nie sprawia jej to przyjemności.

Postać syrenki można rozumieć również jako trop homoerotyczny. Bohaterka, mieszkając już w świecie ludzi, podobnie jak Naomi z mało znanej w Polsce powieści *Tylko grajek*, występuje w męskim przebraniu, gdy bierze udział w książęcych polowaniach (podobny motyw pojawia się w powieści *O.T.*, gdzie spotykamy chłopca przebranego za dziewczynę)¹⁶. W ten sposób autor, zapewne nie do końca świadomie, dotyka nurtującego go tematu nienormatywnej tożsamości płciowej. Jak pisze Wullschläger, „Andersen niewątpliwie identyfikował się z baśnią, łącząc własny biseksualizm z poczuciem syreny, że jest kimś innego rodzaju niż ludzie”¹⁷. Nie bez znaczenia jest, że pisarz intensywnie pracował nad utworem, by zagłuszyć ból po ślubie Edvarda Collina będącym ostatecznym pożegnaniem z erotycznym aspektem ich przyjaźni¹⁸. Również dla Michaela Maara, autora posłowie do niemieckiego wydania baśni Andersena, syrena stanowi oczywistą figurę homoerotyczną. Andersen „nie musiał nawet wymyślać scen, gdy syrenę ubiera się w męski strój do konnej jazdy, aby dać do zrozumienia, że kryje się w niej mężczyzna; mężczyzna, który kocha innego mężczyznę i szuka zbliżenia, nawet jeśli przysparza mu to tylko udreki – udreki, którą chciałoby się wytrząsnąć z serca, gdyby czarownica nie obcięła nam języka”¹⁹. Syrenka – dodaje Maar – „nie mówi nie dlatego, że nie może, ale dlatego, że jej nie wolno”²⁰.

¹⁴ Koncepcję J. Butler przywołuję za: J. Mizielińska, *(De)Konstrukcje kobiecości*. Gdańsk 2004, s. 189-196.

¹⁵ H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 1, s. 50.

¹⁶ J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 207.

¹⁷ Ibidem, s. 200.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ M. Maar, *Pośmiertne życie Andersena*, tłum. M. Łukasiewicz. „Kresy” 1999, nr 1, s. 9.

²⁰ Ibidem.

Gdyby pójść dalej tym tropem interpretacyjnym, bohaterkę można by uznać za figurę odmieńca, w znaczeniu *queer*, a jej obecność w tekście za ukryty ślad biseksualizmu narratora/autora. Tak rozumiana niemota syrenki byłaby milczeniem kogoś, komu ze względów obyczajowych nie wolno głośno wypowiedzieć swoich zakazanych uczuć, jak Hans Christian, który nie odważył się wysłać do Edvarda listu miłosnego, zawierającego następujące ważne wyznanie:

Jakże często o Tobie myślę! Jak otwarta stoi przede mną Twoja dusza, czy mnie pojmujesz, czy pojmujesz moją miłość i to, jak Cię widzę? W tej chwili widzę Cię tak, jak zbawione dusze pewnie widzą siebie nawzajem, mógłbym przycisnąć Cię do mego serca!²¹

W kolejnym, wysłanym już, liście Andersen pisze: „O, jeśli istnieje życie wieczne [...], tam naprawdę będziemy się rozumieli i cenili”²².

Przytaczam fragmenty osobistej korespondencji autora *Małej syreny*, ponieważ stanowią one ważny komentarz do omawianej baśni, w której rękopisie widnieje wypowiedziane przez bohaterkę zdanie: „Będę walczyć o nieśmiertelną duszę [...], wówczas na tamtym świecie będę mogła połączyć się z księciem, któremu oddałam serce”²³. Zdanie to, skreślone przez autora, zapowiada narastające po rozczarowaniu miłosnym i ugruntowujące się przez resztę życia przekonanie, że istnieje jakiś lepszy pośmiertny świat, że życie wieczne zrekompensuje porażki życia doczesnego. To przekonanie, obecne już w pochodzącej z wczesnego okresu twórczości *Dziewczynce z zapalkami*, w omawianej baśni nabiera innego sensu. Zapowiada sublimację seksualności, pokazuje sposób, w jaki Andersen będzie sobie radził z trawiącym go pożądaniem. Jak mówi Wullschläger, w okresie pisania *Małej syreny* „tęsknota za seksem i miłością zaczęła przeradzać się w tęsknotę za nieśmiertelnością”²⁴. Dlatego też ostatecznie autor skreślił zakończenie, w którym bohaterce zależy przede wszystkim na miłosnym połączeniu, i zastąpił je takim, w którym zaczyna jej zależeć na własnym zbawieniu. W liście do przyjaciela pisał:

Nie pozwoliłem [...], aby syrenka zyskała nieśmiertelną duszę dzięki obcej istocie, dzięki ludzkiej miłości. Takie rozwiązanie jest z całą pewnością niewłaściwe! W rezultacie mamy coś przypadkowego, a j a n i e b ę d ę tego akceptował na tym świecie. Pozwoliłem syrence iść bardziej naturalną, boską drogą²⁵.

Nieco światła (a może trafniej byłoby powiedzieć: nieco cienia) na stosunek Andersena do kobiet rzuca istotna w jego dorobku baśń *Cień*. Maciej Szargot interpretuje główny w baśni motyw cienia w kategoriach Jungowskich jako przeciwieństwo uczonego, ciemną, ale i twórczą stronę jego osobowości, podkreślając, że sobowtór jest wszystkim, czego brakuje świadomemu Ja bohatera²⁶. Jednocześnie zaznacza,

²¹ J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 188.

²² Ibidem, s. 189.

²³ Ibidem, s. 201.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 198.

²⁶ M. Szargot, „Cień” wśród cieni. „Literatura na Świecie” 2000, nr 10-11.

że taka interpretacja napotyka pewną trudność, ponieważ motyw zostaje zdublowany; cień „odrasta”, gdyż, jak tłumaczy narrator baśni, *korzenie zostały*²⁷. Nie ma więc mowy o trwałej dezintegracji bohatera.

Moim zdaniem podwojenie motywu wyraża zasadniczą myśl utworu – człowiek nie może żyć bez swojego *Cienia*, co borykający się z nim Andersen rozumie na długo przed Jungiem. Jednocześnie jednak bohater baśni nie jest w stanie się z nim zintegrować, dlatego uwalnia cień, by zrobił to, czego on sam się boi, czyli poszedł do domu pięknej, tajemniczej kobiety, mieszkającej naprzeciwko. Ta intrygująca piękność to oczywiście Jungowska *anima*, którą nieświadomość pokazuje jako istotę nieznaną i stojącą poza czasem, o niemal religijnym zabarwieniu²⁸. Powraca ona w wielu baśniach, częściej jednak ujawniając swe drugie oblicze – zimnej piękności Królowej Śniegu i Dziewicy Lodów, demonicznej Ciotki Fluksji. Ta ostatnia postać, w przeciwieństwie do poprzedniczek, nie jest piękna – jako nocna mara *o długich palcach cienkich jak szydła*, z których każde staje się narzędziem tortury, odwiedza młodego poetę, powodując u niego nieznośny ból zębów²⁹. *Wielki poeta musi mieć wielkie bóle zębów, mały poeta – małe bóle* – przekonuje Ciotka Fluksja, dodając – *stworzę ci cierpienie we wszystkich miarach wierszowych*³⁰. Choć kreacja ta znacznie odbiega od Królowej Śniegu czy Dziewicy Lodów, tu również ludzka, krucha cielesność pozostaje we władzy kobiecej mocy, przedstawionej jako pierwotna, wcześniejsza od kultury. Zjawia mówi:

Czy przyznajesz teraz, że jestem potężniejsza od poezji, od filozofii, od matematyki i od całej muzyki? [...] Potężniejsza od wszystkich wymalowanych i wyrzeźbionych w marmurze uczuć. Jestem starsza od nich wszystkich. Urodziłam się tuż koło rajskiego ogrodu³¹.

W baśni *Cień* anima jest muzą, Poezją, dzięki której sobowtór poznaje siebie i staje się człowiekiem. Ale na jego życiową edukację składa się również inna, systematycznie wypierana przez Andersena sfera. Cień mówi:

Poszukałem więc swojej drogi – tak, panie, mogę się do tego przyznać, przecież pan tego nie umieści w żadnej książce – ukryłem się pod spódnicą kucharki; ta kobieta nie przypuszczała wcale, kogo otacza swoją opieką. Dopiero wieczorem wyszedłem [...]³².

Inicjacji seksualnej towarzyszy inicjacja innego rodzaju. Sobowtór poznaje również zło, widzi *najnieprawdopodobniejsze rzeczy u mężczyzn i u kobiet, u rodziców i u tych miłutkich, czarujących dzieci*³³. Bliskie sąsiedztwo zła i seksu polega na tym, że obu nie można się oprzeć. Zło jest tym, *czego żaden człowiek nie powinien*

²⁷ H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 2, s. 8.

²⁸ Zob.: C.G. Jung, *O naturze kobiety*, tłum. M. Starski. Poznań 1992, s. 72.

²⁹ H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 3, s. 426.

³⁰ Ibidem, s. 425, 426.

³¹ Ibidem, s. 426.

³² H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 2, s. 13.

³³ Ibidem.

wiedzieć, a co każdy tak chętnie chciałby wiedzieć, zwłaszcza jeśli dzieje się u sąsiada³⁴. Cień, poznając mroczne zakamarki dusz, uczy się manipulowania ludźmi (*bali się mnie, a jednocześnie lubili*), a także sztuki uwodzenia (*kobiety mówiły, że jestem piękny*)³⁵. Jako amoralny obserwator przygląda się ludzkim słabościom, czerpiąc z nich korzyści, aż ostatecznie zajmuje miejsce uczonego. Jednocześnie jednak gardzi człowiekiem, którym nigdy by nie został, *gdyby nie było przyjęte, że człowiek ma jakieś znaczenie*³⁶.

We wszystkich baśniach Andersena pragnienie seksualne okazuje się siłą destrukcyjną i prowadzi do unicestwienia. Cień formuje się, usamodzielnia i zabija bohatera, ponieważ ten podąża za impulsem erotycznym, mała syrena z tego samego powodu traci życie. Seksualność jest jednym z podstawowych tematów nurtujących Andersena i przewija się przez całą jego twórczość; powraca zarówno w obrazach symbolicznych (np. motyw czerwonych bucików), jak i na płaszczyźnie rozważań moralnych (motyw poskromienia pożądania, jego sublimacji lub kary za nie). Nie znajdziemy jednak baśni, w której bohaterowie doznają fizycznego spełnienia i są jednocześnie szczęśliwi – miłość i seks najwyraźniej się wykluczają. Zakończenie *Calineczki* i *Królowej Śniegu*, w których pary łączą się szczęśliwie, nie ma zabarwienia erotycznego, z kolei dręczony namiętnością i zazdrością bohater *Dziewicy Lodów* ginie tuż przed swoim ślubem, w chwili, gdy zdaje sobie sprawę, że osiągnął w związku najwyższe szczęście, niepotwierdzone jeszcze fizycznym spełnieniem. Ta ostatnia baśń dowodzi, że nie tylko kobiety ponoszą u Andersena karę za poddanie się pożądaniu, choć to właśnie kobieca zmysłowość znacznie częściej staje się przedmiotem potępienia i zostaje spektakularnie wręcz ukarana. Wystarczy przypomnieć opętańczy taniec Karen z *Czerwonych bucików*. Zapewne rację ma Jackie Wullschläger, gdy dostrzega w tym nie mizoginizm (narrator nie ocenia rozeroty-zowanych bohaterek), ale fakt, że autor wybiera kobiecą namiętność jako bliższy sposób wyrażenia własnej seksualności, z którą całe życie walczył³⁷. Nienormatywna i trudna do określenia tożsamość płciowa Andersena pozwala spojrzeć na jego twórczość poprzez perspektywę *queer*, na poszukiwanie w niej śladów odmienności, które przejawiają się przede wszystkim w ambiwalentnym stosunku do kobiecości i szerzej – do seksualności oraz poprzez wspomniane już homoerotyzm.

Najmniej zmetaforyzowaną refleksję na temat ludzkiego erotyzmu spotykamy w mało znanej i nieprzeznaczonej dla dzieci baśni *Driada*. Tytułowa bohaterka zaprzeda tu duszę w zamian za możliwość przeżycia ludzkiego szczęścia, które utożsamia z seksualną przyjemnością. Po jednej nocy zmysłowych uciech, spędzonej w Paryżu, ma zniknąć, rozplynać się w powietrzu. Trzeba przyznać, że erotyczne tęsknoty driady i twórcy jej postaci brzmią podobnie. *Wypuść mnie z tego więzienia, podaruj [...] ludzkie szczęście przez krótką chwilę, tylko tę jedną noc* – wykrzykuje driada³⁸. Andersen zaś w dzienniku napisze: „Boże Wszzechmogący! Mam tylko cie-

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 451.

³⁸ *Andersen. Baśnie i opowieści*, tłum. B. Sochańska, t. 3. Poznań 2006, s. 208.

bie, ty kierujesz moim losem, muszę ci się oddać.[...] Proszę, daj mi żonę! Moja krew pragnie miłości tak samo jak serce!”³⁹. Stosunek do seksualności naznaczony jest jednak ambiwalencją; w innym miejscu czytamy: „wszyscy jesteśmy z krwi i ciała. Boże, uchron mnie przed pokusą!”⁴⁰.

Połączenie erotycznej udręki z niemal religijną ekstazą znajduje odzwierciedlenie w równie ambiwalentnej wizji kobiety, która unicestwia i ocala. Dopóki kobieta pozostaje piękna na wzór delikatnej, „kwiatopodobnej” Calineczki, dopóty jest niegroźna, bo przypomina dziecko, staje się natomiast niszcząca, gdy przybiera postać dorosłą – potężnej, erotycznej Królowej Śniegu czy Dziewicy Lodów. Obie bohaterki odzwierciedlają lęk pisarza przed dojrzałą, rozbudzoną kobiecością, który ujawnił się już we wczesnym dzieciństwie:

Wciąż pamiętam śliczną, około ośmioletnią dziewczynkę, która mnie pocałowała i powiedziała, że chce być moją narzeczoną; sprawiło mi to przyjemność i zawsze pozwalałem się jej całować. [...] Czuję dziwny wstręt do dorosłych dziewcząt, takich, które miały więcej niż jakieś dwanaście lat; naprawdę ciarki mnie przechodziły, i nawet określałem wszystko, czego nie lubiłem dotykać jako „dziewczyńskie”⁴¹.

Kobieta scharakteryzowana jako lodowa piękność, będąca zaprzeczeniem libidinalnej energii życia, jest w twórczości Andersena, obok obłędu, najgroźniejszą siłą, zdolną pokonać człowieka. Udaje jej się to w baśni *Dziewica Lodów*, gdzie, w przeciwieństwie do *Królowej Śniegu*, śmierć zwycięża miłość. Rudi, bohater tej baśni, jest starszy od Kaya, a relacja erotyczna pomiędzy nim a kobietami jest oczywista. Niedookreślony erotyzm *Królowej Śniegu*, wszystko to, co kusi i pociąga Kaya będącego dzieckiem wchodzącym dopiero w okres dojrzewania, w *Dziewicy Lodów* zostaje dookreślone. Głównym motywem obu utworów jest pocałunek śmierci, którym kobieta-demon naznacza małego chłopca. O ile jednak w pierwszej baśni wybawić go może – ciągle jako chłopca właśnie – mała dziewczynka, o tyle w drugiej kobieta takiej możliwości w stosunku do mężczyzny już nie ma. Dziewica Lodów całuje Rudiego trzy razy: jako niemowlę, które ledwie uchodzi z życiem, młodzieńca i w chwili jego śmierci – jako już dojrzałego mężczyznę. Kluczowy jest ten drugi pocałunek, do którego dochodzi z inicjatywy bohatera, niepotrafiącego zapanować nad swoją seksualnością, przedstawioną jako potężna, przytłaczająca i w efekcie miazdząca siła. Początkowo wydaje mu się, że *radość życia przeniknęła go na wskroś, [...] i że cały świat do niego należy, [...] wszystko stworzone jest po to, by się radować, używać*, wkrótce jednak *napelniło go uczucie, o którym nie wiedział, czy jest duchem życia, czy śmierci. Czy podniosło go coś w górę, czy też zepchnęło głęboko*⁴².

W twórczości Andersena erotycznym doznaniem towarzyszy zawsze ambiwalencja uczuć, ale tu podlega ona władzy instynktu tanatycznego. Erotyczne przeżycie, skojarzone ze śmiercią, staje się już udziałem małego Kaya. Gdy Królowa Śniegu, która *w jego oczach była doskonałością*, pocałowała go w czoło *było mu tak, jak*

³⁹ J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 197.

⁴⁰ Ibidem, s. 86.

⁴¹ Ibidem, s. 35.

⁴² H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 3, s. 104-105.

*gdyby miał umrzeć, ale tylko przez chwilę, potem zrobiło mu się dobrze*⁴³. Inicjacja seksualna i śmierć Rudiego przedstawione zostają podobnie:

Dziewica Lodów ucałowała go, a pocałunek ten przeniknął mu przez stos pacierzowy aż do mózgu; wydał okrzyk bólu, wyrwał się, zachwiał i upadł, przed oczyma miał czarną noc⁴⁴ [...]. Ucałowała jego stopy – przez ciało przeleciał mu śmiertelny, lodowaty dreszcz jak prąd elektryczny – lód i ogień. [...] Jakże to cudownie przepłynąć z miłości do młodości, z ziemi do nieba⁴⁵.

Przeżycie rozkoszy przynosi ból i unicestwienie, umieranie sprawia rozkosz. Śmierć przychodząca pod postacią kobiety i oferująca miłosne spełnienie paradoksalnie wybawia bohatera od codzienności, rutyny, wszelkich przykrości – od życia właśnie. Tuż przed jej nadejściem Rudi mówi: *Więcej chyba ziemia nie może mi już ofiarować. [...] Gdyby w tej chwili wszystko się skończyło, jakże szczęsnym mógłbym nazwać moje życie*⁴⁶. Śmierć młodzieńca w przewrotny sposób staje się również spełnieniem życzenia jego narzeczonej, Babety, która prosiła o to, *by jej i Rudiemu działo się jak najlepiej*⁴⁷. Mając proroczy sen, dziewczyna wie, że w przyszłości zdradziłaby męża. Jego śmierć jest więc również wybawieniem od jej grzechu, grzechu cielesnego, który Andersen tak dobrze zna i którym tak bardzo się brzydzi.

Namiętność jako pokusa i grzech powracają w baśni *Czerwone trzewiczki*, bohaterką której, podobnie jak *Królowej Śniegu*, jest dziewczynka wchodząca w okres dojrzewania. Symbolika butów bierze początek w dziecięcych przeżyciach Andersena. Podczas swojej konfirmacji interesował się on przede wszystkim nowymi, lśniącoymi butami, co oczywiście zaowocowało poczuciem winy⁴⁸. Czerwień bucików odsyła ponadto do ogromu znaczeń skoncentrowanych na energii libidinalnej (w znaczeniu Freudowskim i Jungowskim) i wiąże się w baśni zarówno z seksualnością i witalnością bohaterki, jak i jej kreatywnością.

Clarissa Pinkola Estés, interpretująca baśnie w kategoriach psychoanalitycznych, widzi w motywie bucików libido Jungowskie. *Czerwone trzewiczki* to dla niej opowieść o nieudanym procesie duchowego przeobrażenia, o pułapkach czyhających na kobietę, która nie kultywuje swojej odrębności i poddaje się kulturowej presji (w jej wersji dziewczynka zamienia szyte własnoręcznie buciki na czerwone, błyszczące lakierki), aż w końcu popada w samounicestwienie⁴⁹. Symbolika trzewików w opowieści Andersena nawiązuje jednak wyraźnie do znaczeń Freudowskich. Zaspokojenie popędu (niestosowne zakładanie czerwonych, lśniącoych bucików na różne okazje – pogrzeb, konfirmację, mszę) rodzi natychmiast konflikt wewnętrzny, u Karen odzywają się wyrzuty sumienia. Ponieważ jednak bohaterka nie umie sobie ze

⁴³ Idem, *Baśnie...*, t. 1, s. 169.

⁴⁴ Idem, *Baśnie...*, t. 3, s. 105.

⁴⁵ Ibidem, s. 112-113.

⁴⁶ Ibidem, s. 111.

⁴⁷ Ibidem, s. 114.

⁴⁸ J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 290.

⁴⁹ Zob.: C.P. Estés, *Bięgająca z wilkami*, tłum. A. Cioch. Poznań 2001, rozdz. 8: *Instynkt samozachowawczy: rozpoznawanie wnyków, pułapek i zatrutej przynęty*.

swoim libido poradzić, nie sublimuje go, przybiera ono oblicze demoniczne: niszczącej namiętności, samonapędzającej się energii, której nie można zatrzymać. W Anderssenowskiej antropologii widzimy bowiem nie Freudowską sprzeczność między libido a Tanatosem, ale ścisłą zależność; uleganie energii seksualnej zawsze wyzwala siły destrukcyjne i śmierć. Właścicielka czerwonych bucików, podobnie jak mała syrena, płaci za to życiem.

Karen jest dziewczynką, która wchodzi dopiero w wiek dojrzewania i zupełnie nie radzi sobie z dorosłością, przedstawioną w baśni jako pokusa. Dorosłość to dla niej pociągająca możliwość decydowania o sobie, niezależność, której nie zna (dlatego koniecznie sama chce wybrać buty). To również możliwość zwrócenia na siebie uwagi innych, zwłaszcza jeśli dotąd było się kimś nieważnym i pospolicym. Ponownie pobrzmiewają tu echa dziecięcych doświadczeń Andersena, które powracały przez całe jego dorosłe życie, dając o sobie znać w lęku przed utratą popularności, popadnięciem w zapomnienie i ubóstwo⁵⁰. Tak więc Karen ulega nie tylko popełdom, ale i pokusom, tracąc w ten sposób dziecięcą niewinność. Ale głos narratora nie piętnuje Karen, podobnie jak nie osądzał małej syreny czy driady. W zakończeniu baśni pobrzmiewa czyste współczucie: *dusza jej pofrunęła na promieniach słonecznych do Boga, a tam nikt już nie pytał o czerwone trzewiczki*⁵¹.

Sadzę, że Andersen częściej wybiera dziewczynki jako protagonistów opowieści o dojrzewaniu właśnie dlatego, że mogą one – w jego przekonaniu bardziej niż chłopcy – zbliżyć się do moralnego ideału. Ponieważ jest to bardzo trudne, większości z nich się nie udaje. Mała syrena i Karen, zamiast dorosnąć, uciekają w śmierć, w niebiańskie, wyidealizowane obrazy macierzyńskie. Powrót do symbolicznego łona wyobrażony jest poprzez promienie słońca, które pośredniczą w przejściu do innego świata, w ucieczce w śmierć nie tyle przed trudem życia, ile przed sobą. Dla Karen, syreny, driady, Anny Lizbet, Inger, która podeptała chleb, nie ma innej drogi, aby poradzić sobie z własnym *Cieniem*. W chwili śmierci te, które zgrzeszyły, oświećta słońce, w Anderssenowskiej symbolice tożsame ze znakiem łaski – końca, ale i początku nowego, lepszego życia, w którym nikt już nie pyta o czerwone trzewiczki.

Ze wszystkich dziewczęcych bohaterek opowieści o dojrzewaniu tylko Gerda pomyślnie przechodzi próbę. Aby zrozumieć, dlaczego tak się dzieje, przyjrzyjmy się bliżej *Królowej Śniegu*.

Obrazem najmocniej zapadającym w pamięć na początku lektury jest mały ogródek na dachu, w którym bawią się dzieci, rozkwit i bujność przyrody, połączone z beztróskim dzieciństwem. Można w nim zobaczyć odtworzony przez człowieka miejski Eden, ale ma on również wymiar psychiczny: jest czasoprzestrzenią bezgrzeszną jeszcze, reprezentuje dziecięcą, nieskałaną duchowość, tak cenioną przez Andersena. Ten idealny, harmonijny świat znajduje wzmocnienie i potwierdzenie w religijnych pieśniach, naiwnych lekturach, w sacrum przyrody (*dzieci mówiły do słońca jak do Dzieciątka Jezus*⁵²). Sprawia wrażenie bezczasowego (wydaje się, że róże nigdy nie przestaną kwitnąć), ale tylko do momentu, gdy zegar na wieży kościelnej

⁵⁰ Wielokrotnie wspomina o tym J. Wullschläger w: idem, *Andersen. Życie baśniopisarza...*

⁵¹ H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 1, s. 204.

⁵² Ibidem, s. 168.

wybije piątą. O tej właśnie godzinie, wraz z wpadnięciem do oka i serca Kaya odłamków diabelskiego lustra, kończy się dzieciństwo chłopca i rozpoczyna jego dorastanie. Andersen przedstawia je z dużą trafnością psychologiczną, ale jednocześnie bunt Kaya, jego maniera przedrzeźniania ludzi i fascynacja brzydotą zostają wyolbrzymione, są bowiem skutkiem sił zewnętrznych. Dojrzewanie ukazane jest jako pole manichejskiej walki o duszę chłopca, w której główną rolę odgrywają kobiety. Mamy tu z jednej strony demoniczno-erotyczną *Królową Śniegu*, stojącą po stronie tych samych nieczystych sił, które stworzyły diabelskie lustro, z drugiej niewinną Gerdę, która może ocalić Kaya tylko w jeden sposób – właśnie poprzez zachowanie swojej niewinności. Królowa Śniegu walczy o duszę chłopca, co zostaje przedstawione jako kuszenie wizją dorosłości. Dorosłość to nie tylko władza i niezależność, ale również wyzbycie się uczuć i wejście na drogę rozumu, którą symbolizuje intelektualna gra – łamigłówka (Kay ma ułożyć z kawałków lodu słowo „wieczność”). Do walki o duszę chłopca staje również Gerda, przeciwieństwo wyrafinowanej *femme fatale*, kobieta-dziecko, łącząca wiktoriańską macierzyńskość i pobożność z dziecięcą naiwnością i czystością. Wyprawa poszukiwawcza będzie przede wszystkim sprawdzianem dla niej samej.

Próbą, przez którą musi przejść dziewczynka, jest problem jej własnego dojrzwania. Symbolizuje je motyw czerwonych bucików. Gerda zakłada je po raz pierwszy wyruszając na poszukiwanie Kaya, ponieważ chłopiec *nie widział ich jeszcze*⁵³. Czerwień jest tu znakiem fizycznego dojrzwania bohaterki i oprócz rodzącej się seksualności (Gerda wyraźnie chce się Kayowi podobać, kiedy go odnajdzie), symbolizować może również menstruację. Czerwone trzewiki oznaczałyby wówczas rodzący się kobiecy potencjał, narrator nazywa je tym, co dziewczynka *miała najmilszego*⁵⁴. Gerda decyduje się oddać swoją kobiecość w zamian za odzyskanie Kaya. Wrzuca czerwone buciki do rzeki, składając ofiarę z siebie. Trzewiczki powracają, jednak Gerda jest zdecydowana i wrzuca je jeszcze raz. Świadczy to o tym, że – w przeciwieństwie do Karen – dziewczynce udaje się stłumić libido; ponownie oddając buciki rzece, zwraca tym samym swoją kobiecą energię seksualną żeńskiej zasadzie świata – wodzie. Gerda pozostaje więc dzieckiem, choć jednocześnie będzie rozwijając w sobie cechy opiekuńcze i postawę współodczuwania ze światem⁵⁵.

Znaczącą rolę odgrywają w baśni opowieści kwiatów, których dziewczynka wysłuchuje w ogrodzie zapomnienia. Każdy z nich snuje własną historię, pozornie niezwiązaną z historią Gerdy, ale wszystkie one krążą wokół tematu dzieciństwa i dorastania. Opowieści pierwiosnka i kaczęca przedstawiają radosne obrazki: wczesnodziecięce zabawy, bliski związek z naturą i wzajemne przywiązanie dzieci. Motyw słońca, starej babki i serdecznego pocałunku przywodzi na myśl rajski czas dzieciństwa Kaya i Gerdy i wyraża tęsknotę za nim. Ale już niepokojąca historia hiacynta o trzech siostrach, które zniknęły w lesie, wydaje się zawierać ostrzeżenie przed dorastaniem. Ich nocny taniec w świetle księżyca, a także kolory sukien

⁵³ Ibidem, s. 170.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Gerda przypomina pod tym względem inną bohaterkę literatury dziecięcej – Wendy z *Piotrusia Pana* Jamesa Barriego, również dziewczynkę-matkę.

(oprócz dziewiczej bieli pojawia się czerwień i niebieski – barwy symbolizujące u Andersena niszczącą namiętność⁵⁶) wskazują, że bohaterki nie są już dziećmi. To też ich własny erotyzm staje się zagrożeniem i prowadzi ku śmierci: dziewczyny pojawiają się w trumnach pośród oszałamiającego zapachu hiacyntów, przywodzącego na myśl uwiedzenie Kory przez śmiertcionośnego Hadesa. Pozostałe opowieści przedstawiają dorosłość wprost jako udrękę, kontrast wobec obrazów dzieciństwa. Historia lilii zawiera przestrożę przed kobiecą namiętnością, która okazuje się potężniejsza nawet niż strach przed śmiercią, bluszcz opowiada o wyniszczającej tęsknocie i rozłące w miłości, narcyz z kolei ukazuje kobiecość jako kokieteryę i trywialne samozadowolenie. Opowieści kwiatów kierują do Gerdy następujący komunikat: nie dorastaj, pozostań dzieckiem, kobiecość jest zgubna. Wprawdzie dziewczynka nie rozumie tej przestrogi, ale kolejne doświadczenia podczas wędrówki dowodzą, że pozostaje jej posłuszna. Wędrując przez kolejne krainy, przygląda się spotykanym ludziom, którzy tworzą różne „krajobrazy psychiczne”, jak mieszczkańskie wrony czy dzika, choć wielkoduszna rozbójniczka. Przede wszystkim jednak pogrąża się we własnej duchowości. Obraz, kiedy stoi samotna i zmarznięta pośród śniegów Laponii i modląc się nie czuje zimna, jest bardzo wymowny. Siła modlitwy małej, niewinnej dziewczynki jest tak wielka, że z jej oddechu powstają aniołowie, którzy pokonują straż Królowej. Mówiąc językiem psychoanalizy: Gerda nie wchodzi w dorosłość poprzez integrację *id* i *ego*, raczej wypiera treści popędowe, czemu towarzyszy rozwój *superego*. Jak stwierdza Finka, bohaterka ma również moc zjednywania innych, *muszą jej służyć ludzie i zwierzęta*⁵⁷. Potęga małej dziewczynki pochodzi z jej ufności i gorącej wiary w Boga, ludzi, w powodzenie przedsięwzięcia. Również w siłę i szczerość uczuć, zwłaszcza łez, które mają w baśni moc sprawczą (Gerda ożywia nimi róże i serce Kaya). Jeden z ulubionych tematów Andersena, „dzieciństwo Boże”, najpełniej realizuje zakończenie baśni. To, czego nie udało się osiągnąć innym parom – Ibowi i Krystynce, Knudowi i Joannie, Rudiemu i Babecie – ponieważ weszły w pełną pułapek dorosłość, udaje się Kayowi i Gerdzie. Oczywiście za sprawą dziewczynki – jej uczynek ma wszelkie znamiona odkupienia. Cenę stanowi jednak wyrzeczenie się czerwonych trzewiczków, stłumienie potrzeb ciała. Tylko wówczas, kiedy młoda kobieta zdolna jest to uczynić – mówi Andersen – może zrealizować się ideał „Bożego dzieciństwa”, wsparty wygłoszonym przez starą kobietę biblijnym cytatem: *A jeśli nie staniecie się jako dzieci, nie osiągniecie Królestwa Bożego*⁵⁸.

I wtedy właśnie można, jak Kay i Gerda, nie zauważyć, że się dorosło.

⁵⁶ Zob.: J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza...*, s. 422.

⁵⁷ H.Ch. Andersen, *Baśnie...*, t. 1, s. 180.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 183.

Summary

Gender, queer and adolescence in Hans Christian Andersen's tales

Picture of gender in H.Ch. Andersen's fairy tales is very strongly rooted in the culture of the 19th century bourgeois. In his writings we find a lot of gender stereotypes. Femininity is associated with kindness, love (Gerda), devotion (Little Mermaid), religiosity (Eliza). We can also find a clear link between women and nature, especially gardens.

This cultural image of the sexes, however, is only the first layer, under which are hidden Andersen's frustrations and fears, connected with his bisexuality. The figure of the Little Mermaid can be understood as queer and homoerotic clue (theme of woman disguising in male outfit), hidden trace of the author's love for Edward Collin (mermaid loses her voice, because she must not express their feelings).

Sexuality is one of the main themes, pervades Andersen, and always turns out to be a destructive force. Love and sex are exclusive – happy end of the Snow Queen and Thumbelina have no erotic tint, whereas passionate and tormented heroes of the Little Mermaid and the Ice Maiden die.