

Olga Płaszczewska

Italia Hansa Christiana Andersena (z rozważań nad XIX-wieczną „podróżą włoską”)

Relacja z włoskich podróży Hansa Christiana Andersena nie stanowi oddzielnego utworu literackiego, ale jest częścią opublikowanego w roku 1842 zbioru szkiców dotyczących przede wszystkim rozpoczętej w październiku 1840 roku wyprawy po Europie i Wschodzie, który został zatytułowany *En Digters Bazar* (*Bazar poety, Poetyckie targowisko*)¹. Utwór szybko zyskuje uznanie czytelników. „W związku z tą książką w swoim kraju otrzymałem liczne słowa poparcia i uznania ze strony osób wysoko cenionych w intelektualnych kręgach mojej ojczyzny” – wspomina Andersen², zaś o faktycznym sukcesie tomu świadczą powstałe niedługo po ukazaniu się wersji oryginalnej przekłady – niemiecki w 1843 i angielski w 1846 roku³.

Poszczególne partie książki⁴ dotyczą kolejno wrażeń z wędrowek po Niemczech, Italii, Grecji, Turcji oraz krajach położonych wzdłuż Dunaju; osobny fragment poświęcony jest powrotowi do ojczyzny. Każda z części ma charakter odrębnej, mozaikowej relacji, wewnątrz której wyodrębnione są mniej lub bardziej rozbudowane rozdziały, często podlegające dodatkowym,

¹ Utwór dotychczas niełumaczony w całości na język polski (krótki fragment znalazł się w popularnej biografii pisarza pióra Marii Kureckiej; zob. M. Kurecka, *Jan Chrystian Andersen*, Warszawa 1965). Na potrzeby niniejszego szkicu korzystam z opublikowanego w roku 2005 przekładu włoskiego: H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, trad. B. Berni, Firenze–Milano 2005.

² H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia. Autobiografia*, przeł. (z j. angielskiego) I. Chamska, oprac. D. Rossowski, Łódź 2003, s. 122.

³ Por. J. de Mylius, *Hans Christian Andersen – znany i nieznan* [w:] *Andersen – Baśń wobec świata. Gdańsk, 21–22 kwietnia 1995. Materiały z sesji literackiej*, Gdańsk 1997, s. 13.

⁴ Powstałej, między innymi, pod wpływem lektury *Podróży na Wschód* Alphonse’a de Lamartine (1835). Por. J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2005, s. 237.

wewnętrzny podziałom na mniejsze ustępy, numerowane lub autonomicznie zatytułowane.

Fakt, iż każda z sześciu zasadniczych części obejmuje narrację dotyczącą precyzyjnie określonego terytorium, opatrzona jest osobną dedykacją, a ponadto stanowi zbiór stosunkowo luźno związanych z sobą szkiców, pozwala na odrębne ich potraktowanie. Przyjęcie takiego stanowiska wydaje się w szczególności sposób uzasadnione w przypadku *Italii*, gdzie – wyraźniej niż w pozostałych częściach – dochodzi do rezygnacji z chronologicznego toku narracji, typowego dla relacji z podróży.

Wspomniane igranie z chronologią nie polega wyłącznie na prostym przesunięciu zdarzeń wcześniejszych w przyszłość czy na przypisaniu własnych – zwłaszcza zawierających pierwiastek śmieszności – przygód fikcyjnym towarzyszom podróży, ale przybiera także formę wędrówki wewnętrznej do Włoch, istniejących jako przestrzeń wyobrażona lub literacko wykreowana. Ten chwyt narracyjny jest znacznie bardziej skomplikowany niż jawna retrospekcja porównawcza, której skutkiem jest współwystępowanie na kartach *Bazaru* dwóch kontrastujących z sobą wizji Italii. Pierwsza z nich, stereotypowo słoneczna, sytuuje się w sferze wspomnień i obejmuje obrazy, wydarzenia oraz emocje związane z podróżą z lat trzydziestych, druga zaś – to już „zupełnie inne” Włochy z lat czterdziestych, gdzie pada deszcz, jest chłodno, a wszystko pozbawione jest uroku nowości. Mimo że Andersen w *Baśni mojego życia* (*Mit eget Eventyr unden Digting*) z 1846 roku próbuje racjonalnie wyjaśnić i wręcz usprawiedliwić powody tak wyraźnego zróżnicowania obu wizji (późniejszą miał zdeterminować ponury nastrój pisarza związany z faktyczną bądź wymagowaną niechęcią krytyki⁵), z perspektywy czasu okazuje się, iż przeplatanie się obrazów „pierwszej” i „drugiej” Italii, ich opozycyjność, wreszcie prowadzenie narracji z perspektywy podróżnego ponawiającego doświadczenie wędrówki po Włoszech⁶, podnosi literacką wartość tekstu i staje się źródłem interesujących rozwiązań kompozycyjnych i koncepcyjnych.

Badacze niejednokrotnie podkreślają rozbieżność czasowego usytuowania epizodów opisywanych w *En Digters Bazar* z faktycznym, czyli potwierdzonym notatką w dziennikach Andersena, momentem ich wydarzenia się, przy czym niekiedy dochodzi do wykorzystania w tekście tego, co znalazło się już w zapiskach z lat 1833–1834 i we włoskotematycznej powieści *Improvizator*

⁵ Por. H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia*, s.115–117.

⁶ Opisywanie podróży do Włoch jako doświadczenia powtórnej wędrówki nie jest nowym pomysłem narracyjnym. Między innymi *Korymna* pani de Staël kształtuje wzorce literackiego powrotu do Italii. Zasadniczym celem wyprawy jest doznanie przeżyć emocjonalnych tożsamy z doznaniem z pierwszego pobytu na półwyspie lub do nich zbliżonych, jednak zazwyczaj taka powtórna podróż kończy się głębokim rozczarowaniem. Pierwotne „upojenie” Włochami oraz zawód towarzyszący powtórnej wizycie w tym kraju relacjonuje polski podróżny, Antoni Karśnicki, w swoim *Wyciągu z dziennika powtórnej podróży do Włoch*, wydanym – jak *Bazar poety* Andersena – w 1842 roku. Na ten temat zob. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 111.

z roku 1835⁷, niekiedy zaś to właśnie sceny z *En Digters Bazar* zostają przeformułowane i zreinterpretowane w autobiograficznej *Baśni mojego życia*⁸. Między innymi na tej właśnie podstawie można przypuszczać, iż *Italia* Andersena to podróż literacka, nie zaś zwykła, niefikcyjna relacja z wędrowki czy jej opis.

Podróż włoska Andersena powstaje na przełomie lat 1840–1841, a zatem wtedy, kiedy podstawowe romantyczne relacje z wędrowek po Italii należą już do kanonu literatury zabieranej na wyprawę do Włoch czy do niej przygotowującej. Mimo to nadal mnożą się opisy podróży do tego kraju, dramaty albo romanse, których akcja rozgrywa się we włoskiej scenerii⁹: samemu Andersenowi powodzenie u czytelników zapewniła wspomniana wcześniej powieść *Improwizator*¹⁰, w której znalazły się również echa pierwszej podróży pisarza na Półwysep Apeniński. W *En Digters Bazar* temat włoski powraca, jednak wyraźnie można dostrzec w tym utworze świadomość zmian, jakie na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych dziewiętnastego wieku dokonują się w sferze italo-pisarstwa, gdzie przede wszystkim dochodzi do pewnego rodzaju kryzysu gatunkowego i znużenia formą opowiadania o Włoszech i Włochach¹¹. Podczas gdy epigoni Goethego czy pani de Staël nadal tworzą „klasyczne” relacje z podróży, będące w gruncie rzeczy katalogami zabytków, malowniczych krajobrazów i obserwacji socjopolitycznych, powstają również teksty, których autorzy podejmują świadomą grę z konwencjami gatunku podróży (jak dzieje się, na przykład, w I Pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Słowackiego) czy z tradycjami obowiązkowych etapów wędrow-

⁷ Istnieje polski przekład powieści: H.Ch. Andersen, *Improwizator*, przeł. H. Feldmanowski, Poznań 1857.

⁸ Por. B. Berni, *Introduzione* [w:] H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 11–14.

⁹ Zdaniem badaczy przedmiotu, dziewiętnastowieczne italo-pisarstwo przeżywa okres swego największego rozwoju od lat dwudziestych do trzydziestych. Por. C.P. Brand, *Italy and English Romanticism*, Cambridge 1957, s. 15–16.

Do kanonu tekstów inspirujących romantyczną italomanię zaliczyć należy przede wszystkim *Korynnę, czyli Włochy* A.G.L. de Staël (1807), *Podróż włoską* J.W. Goethego (1816, 1829), IV Pieśń *Wędrowek Childe Harolda* Byrona (1818) i *Italię* Lady S. Morgan (1821). Podróż po Włoszech stanowi w nich zasadniczy temat albo jest jednym z głównych wątków. Mimo że trudno stworzyć wyczerpującą listę tytułów najważniejszych dla omawianego okresu utworów włoskotematycznych, nie można pominąć tutaj takich pozycji, jak weneckie dramaty Byrona (jak *Marino Faliero* czy *Dwaj Foscarrowie*, również z 1820) oraz późniejsze już, interpretujące dzieje Włoch, sztuki Alfreda de Musset (np. *Andrea del Sarto* [1833] i *Lorenzaccio* [1834]). Ze względu na czytelnicze upodobania Andersena warto wspomnieć także „kaprys” E.T.A. Hoffmanna, *Księżniczka Brambilla* (jeszcze z 1820 roku) oraz *Obrazki z podróży* (*Reisebilder*) Heinricha Heinego (1826–1831), ukazujące nie tylko Italię, ale przede wszystkim Niemcy. Natomiast wśród tekstów, których czas powstania bliski jest momentowi kreacji *En Digters Bazar*, wyróżniają się, między innymi, *Noce florenckie* Heinego (1836), *Voyage d'Italie* Julesa Janin (1838), wyłamująca się z konwencji romantycznej *Pustelnia parmeńska* Stendhala (1839), czy podróż Mrs F. Trollope, znana jako *Italy and the Italians* (1841).

¹⁰ Na temat tej powieści zob. J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, s. 168–173.

¹¹ Zmiany te można również wiązać z wytworzeniem się w tym okresie nowego typu wrażliwości estetycznej i moralnej, bliskiej zjawiskom, które później określane będą mianem tendencji biedermaierowskich.

ki po Włoszech (czego przykładem może być *Voyage en Italie* Julesa Janina z 1838 roku¹², pastiszowa *Przedmowa* wydawcy poematu *Trzy myśli Ligenzy* Zygmunta Krasińskiego – 1839–1840¹³), czy wreszcie z samym mitem Italii jako idyllicznej krainy słońca i swobody. Znaczącym, choć zapomnianym dzisiaj przykładem romantycznego odmitologizowania Włoch jest opublikowany w roku 1834 tekst *Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen (Italia jaka jest naprawdę)* Gustava Nicolai (1795–1852). Do tego tekstu Andersen nawiązuje w jednym z najbardziej ironicznych fragmentów *Bazaru*, gdzie refleksja na temat włoskiego klimatu zimową porą przybiera formę relacji z wędrowki zapisanej przez szczególnie wyczulonego na kaprysy pogody narratora, jakim są zantropomorfizowane – jak później wiele innych przedmiotów w baśniach – wysokie buty podróżnego¹⁴. Urywek opatrzonego zostaje podtytułem „historia prawdziwa”, co w twórczości Andersena często zapowiada wprowadzenie elementów baśniowych w pozornie realistyczną narrację¹⁵.

Świadomość włączenia się w specyficzny nurt twórczości literackiej, jakim jest dziewiętnastowieczne italo-pisarstwo, nie polega w *En Digtens Bazar* jedynie na posługiwaniu się mniej lub bardziej otwartymi aluzjami i nawiązaniami do utworów o tematyce włoskiej. Jej wyraz stanowi wiele zabiegów, jakie Andersen wykorzystuje w tekście, podejmując rozgrywający się na wielu poziomach dialog z tradycją podróży włoskiej. Przede wszystkim w dotyczącej *Italii* części utworu całkowicie nieobecna jest charakterystyczna dla podróżopisarstwa tendencja do precyzyjnego relacjonowania przebiegu całej wyprawy, dokładnego opisu trasy wędrowki z uwzględnieniem wszystkich godnych uwagi (gdyż wymienianych w rozmaitych *guides i manuels du touriste*) miejsc i zabytków, analizowania wszelkich lokalnych zwyczajów i tworzenia pełnej galerii typów ludzkich¹⁶. Podróż włoska jest w utworze Andersena jedną z wędrowek po Europie, ale tylko w związku z Półwyspem Apenińskim obowiązuje w niej aprioryczne założenie, iż odbiorca jest dobrze obeznany z opisywanym terytorium (a więc zna je bądź z autopsji, bądź z literatury), co pozwala narratorowi na swobodne żonglowanie elementami relacji i eksponowanie tego, co nowe lub w nowatorski sposób postrzegane. Dzień-

¹² Na ten temat szerzej w: O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze...*, s. 98–108.

¹³ Por. *ibidem*, s. 131–135.

¹⁴ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 156–157.

¹⁵ Wspomniany rozdział, wraz z charakterystycznym motywem tekstu pisanego „niewidzialną dłońią” pod dyktando butów bohatera, jest jednym z najbardziej „hoffmannowskich” fragmentów *En Digtens Bazar*, odślania jednocześnie literackie upodobania Andersena – z jego fascynacją twórczością autora *Braci serafiońskich* oraz oczarowaniem światem rzeczy, postrzeganych jako istoty obdarzone własnym, tajemniczym życiem.

¹⁶ Por. J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991, s. 699.

ki takiemu działaniu w *En Digters Bazar* powstaje wyjątkowo subiektywna i oryginalna refleksja na temat Włoch.

Związki z tradycją gatunkową p o d r ó ż y uwidaczniają się zwłaszcza w początkowych partiach tekstu: podtytuł pierwszego rozdziału wyraźnie wskazuje cenione przez Andersena *Reisebilder (Obrazki z podróży)* Heinricha Heinego jako jeden z wzorców gatunkowych *Bazaru*, zaś przedmiotem narracji jest wjazd do Włoch (z obiegowym motywem przeprawy przez Alpy, wyznaczające symboliczną granicę pomiędzy światem Północy a światem Południa)¹⁷ oraz wędrówka w głąb kraju, w kierunku Rzymu, tradycyjnym szlakiem od przełęczy Brenner przez Weronę, Mantuę, Modenę, Bolonię. Każde z wymienionych miejsc pojawia się raczej jako element kolorytu lokalnego, wywołujący odpowiednie skojarzenia u czytelnika, nie stanowi zaś osobnego przedmiotu opisu czy analizy. Pierwsze strony tekstu mogłyby rozpoczynać jakąkolwiek relację spisana przez podróżnego z Północy, który po latach wraca do upragnionej Italii, by nasycić się słońcem¹⁸: za dnia widoki są malownicze, powietrze przejrzyste, kolory intensywne, łagodna zimowa aura przypomina duńską jesień, zgromadzeni na nabożeństwach ludzie tryskają radością, nocą blask księżyca dodaje tajemniczości kopułom kościołów i dzwonnicom. Idylliczny obraz mógłby wydać się wręcz przerysowany, gdyby nie fakt, iż ze zgodnym z oczekiwaniami odbiorcy, stereotypowym opisem krajobrazu i wydarzeń raz po raz przeplatają się odbiegające od wzniosłego tonu narracji uwagi, dotyczące prozaicznej i zaskakującej trywialnością rzeczywistości. Daje to zamierzone i niepowtarzalne efekty ironii oraz komizmu sytuacyjnego, na przykład w momencie, gdy podróżny pragnie napełnić płuca cudownym powietrzem Włoch, a jego współtowarzyszki skarżą się na przeciągi w karecie i domagają się, by natychmiast zamknięto okno, albo kiedy znakiem nieprzemijającej zieleni roślin okazuje się rabatka z sałatą¹⁹. Linear-na opowieść o podróży zaczyna zmieniać kształt w drugim rozdziale, podejmującym kolejny, obiegowy wątek italo-pisarstwa, jakim jest (zapowiedziana w tytule fragmentu) *Noc w Apeninach*²⁰, znów z krótkim szkicem dotyczącym wędrówki po coraz bardziej opustoszałych i dzikich przestrzeniach oraz rozbudowanym epizodem nasyczonego melancholią spotkania z obłąkanym starcem podczas noclegu w oberży²¹. W tym miejscu dochodzi do głosu dominująca

¹⁷ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 73.

¹⁸ „Jednak pragnąłem więcej słońca, więc wyszedłem, a skoro otrzymałem go więcej, jeszcze mocniej go pragnąłem. Amatorzy słońca są jak amatorzy innych mocnych napojów, chcą pić coraz więcej i coraz silniejsze trunki” [przeł. O.P.] – *ibidem*, s. 73–74. Dalsze cytaty również w przekładzie z wersji włoskiej.

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 73, 74.

²⁰ Przeprawa przez Apeniny w dziewiętnastowiecznej literaturze oznacza zazwyczaj spotkanie z malowniczymi brygantami lub przynajmniej lęk przed napadem, zaś oberża, w której zatrzymują się podróżni, okazuje się na ogół siedliskiem zbójców – taką wizję znaleźć można nie tylko w dziennikach i powieściach różnych autorów, lecz także w muzyce – jak w *Noclegu w Apeninach* Franciszka Mireckiego (1845) z librettem Aleksandra Fredry.

²¹ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 82–83.

w Andersenowskiej *Italii* tendencja pisarska – kanwa podróży okazuje się pretekstem do ukazania jednostkowych wydarzeń, stających się samodzielnymi opowiadaniem, które niejako zastępują fabułę, jakiej mógłby się spodziewać – poddając się sugestii tytułu – odbiorca oczekujący tradycyjnych rozwiązań narracyjnych.

Zatem, zamiast chronologicznej opowieści o kolejnych etapach wędrówki, w utworze Andersena pojawia się osobny rozdział poświęcony *Podróży weturynem*. Dochodzi tutaj do zagęszczenia motywów zazwyczaj rozsianych w tekście: wykorzystany zostaje zatem motyw refleksji nad środkami transportu²², uwzględniona jest także charakterystyka jazdy włoskim dyliżansem pocztowym, czyli przygody związane z poddaniem się woli i fantazji *vetturino*, pojawiają się portrety współtowarzyszy podróży – przedstawiciele zarówno wielonarodowej rzeszy turystów odwiedzających Italię, jak i społeczności lokalnej, nie brakuje również refleksji nad jakością usług oferowanych przez właścicieli gospód i oberży, w których podróżnemu przychodzi stołować się lub nocować. Osobny rozdział dotyczy także żeglugi *vaporetto*, jednak przedmiotem zainteresowania narratora nie jest tutaj statek parowy z załogą, ładunkiem i podróżnymi (te zagadnienia znajdują się w jednym z wcześniejszych urywków części tekstu zatytułowanej *Wyjazd z Włoch*²³), ale malownicze wybrzeża Zatoki Neapolitańskiej i wywołane ich widokiem skojarzenia literackie (Torquato Tasso w Sorrento), historyczne (Tyberiusz na bajkowej Capri) i estetyczne. Zamiast spodziewanego opisu podróży na pokładzie *vaporetto* odbiorca znajduje zatem silnie zmetaforyzowaną impresję, wręcz fragment prozy poetyckiej z obrazem wysp Lipari jako ryb rodem z *Opowieści z tysiąca i jednej nocy*²⁴. W inny jeszcze sposób konwencjonalny motyw rozważań na temat specyficznie włoskich środków transportu zostaje wykorzystany w końcowej partii utworu (XXI rozdział *Italii*), gdzie prezentacja wehikułu zwanego *corricolo* wraz z pasażerami pełni funkcję zastępczej charakterystyki mieszkańców Neapolu, ich mentalności i obyczajów, stając się jednocześnie metaforą południowego chaosu i gwaru²⁵, o znacznie bardziej sugestywną niż wiele drobiazgowych opisów o charakterze przewodnikowym.

Zgodnie z założeniami gatunkowymi dziewiętnastowiecznej *travel literature* czytelnik *Bazaru* może dokładnie się zapoznać z wszelkimi niedogodnościami, jakim musiał stawić czoła wędrowiec spragniony uroków Italii: z drobiazgowym realizmem opisany zostaje chłód panujący w sypialniach,

²² W konwencji ironicznej wykorzystany już przez Laurence’a Sterne’a w *Podróży sentymentalnej* (1786), a powracający nie tylko w relacjach z podróży rzeczywistych i wymagowanych, ale również funkcjonujący jako samoistny przedmiot rozważań, jak w szkicu Thomasa de Quincey *Angielski dyliżans pocztowy* z 1849 roku.

²³ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 186–190.

²⁴ „Jak głosi wschodnia baśń, podczas podróży Sindbada marynarze stanęli na grzbiecie ryby, którą wzięli za ławicę piaskową; rozpalili ogień, a ryba na powrót zaczęła zanurzać się w głębinach morskich; tak samo każda z Wysp Liparyjskich to głębinowa ryba, ludzie budują i mieszkają na jej grzbiecie... i zanim się spostrzegą, pogrążają się wraz z nią”. *Ibidem*, s. 192.

²⁵ Por. *ibidem*, s. 182–183.

brud sal jadalnych, kolor od dawna niepranych serwet i obrusów, woń stęchłego powietrza w pomieszczeniach oraz zapachy emanujące od swobodnie traktujących pojęcie higieny Włochów²⁶. Badacze, analizując pogodne i pełne subtelnej ironii wobec obserwowanego świata oraz samego siebie rozważania Andersena na temat „mrocznej strony” dziewiętnastowiecznego podróżowania²⁷, zastanawiają się, w jaki sposób, przewrażliwiony z natury i histerycznie reagujący na ataki krytyki, Andersen potrafił radzić sobie z fizycznymi uciążliwościami podróżowania, które z czasem stało się pasją jego życia²⁸.

Pomiędzy charakterystyki napotkanych osób – pozbawionych imion własnych i definiowanych za pomocą określeń typizujących (Anglik, kameduła, matrona, rzymski szlachcic) – wpleciona zostaje historia przejazdu z Florencji do Rzymu. Kolejnych etapów wędrówki (postoje wypadają między innymi w Asyżu i Spoleto) nie wyznaczają jednak podziwiane zabytki sztuki i architektury czy pejzaże, ale kaprysy i dziwactwa współpasażerów („matrona” chce się spowiadać w każdym napotkanym kościele i u każdego duchownego, który znajdzie się w powozie; odrażający z powodu zapachu „rzymski szlachcic”, zasiadłszy obok weturyna, zasłania widok na Jezioro Trazymeńskie i mijane okolice), ulewny deszcz lub przybycie na miejsce o niewłaściwej porze uniemożliwiają podziwianie cudów natury²⁹.

We włoskiej części *En Digtets Bazar* zaskakuje, z jednej strony, nagromadzenie wątków uporządkowanych zgodnie z kluczem tematycznym, nie zaś z przebiegiem realnej lub potencjalnej wyprawy, z drugiej, zwartość i stosunkowo niewielka – w porównaniu z innymi fragmentami – rozmiary rozdziałów, których głównym przedmiotem jest podróżowanie po Włoszech.

Rozdzielająca *Noc w Apeninach* i *Podróż weturynem* baśń o śwince z brązu³⁰ – która zastępuje nieodzowną w tradycyjnych relacjach z podróży po Italii refleksję nad zabytkami Florencji – jest dłuższa niż tekst opowiadający o przebiegu wędrówki z Brenner do Rzymu, natomiast fragmenty poświęcone pobytowi narratora w Wiecznym Mieście stanowią około siedemdziesiąt pięć procent Andersenowskich rozważań na temat Włoch. Taki kształt relacji wywołuje skojarzenia z *Podróżą włoską* Goethego, a zwłaszcza jej pierwszą częścią, gdzie pragnienie jak najszybszego dotarcia do Rzymu sprawia, iż

²⁶ „Okropny typ w brudnym niebieskim płaszczu i tłustej mycce na rozczochranych włosach zbliżył się do naszego wehikułu; wziętem go za żebraka i skierowałem do towarzystwa w karecie, podszedł najpierw z jednej, potem z drugiej strony, ale zewsząd go odpychano. «To pasażer!» powiedział weturyn. «To rzymski szlachcic!». Jednak nikt się nie zgodzał, by mieć go za sąsiada. Wyglądał zupełnie jak szczęśliwy Hiob, drapiący się skorupą”. *Ibidem*, s. 109. Por. też s. 98–118.

²⁷ Szerzej na temat realiów podróży do Włoch w dziewiętnastym stuleciu pisze, w monografii poświęconej temu zagadnieniu, A. Brill. Zob. A. Brill, *Viaggi in corso. Aspettative, imprevisti, avventure del viaggio in Italia*, Bologna 2004, s. 7–37 i n.

²⁸ Por. M. Kurecka, *Jan Chrystian Andersen*, s. 153–156.

²⁹ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 108; 109–113.

³⁰ Posążek, który zainspirował twórcę, to wykonana w roku 1612 brązowa kopia marmurowej rzeźby dzika, znajdującej się w Galerii Uffizi we Florencji. Autorem odlewu jest Pietro Tacca (1577–1640), por. przypis nr 6, *ibidem*, s. 466.

narrator rezygnuje z uważniejszego oglądania i opisywania miejsc mijanych po drodze. W przypadku *En Digtets Bazar* dysproporcja pomiędzy poszczególnymi partiami utworu wynika z innych przyczyn – przede wszystkim nie powoduje narratorem tęsknota za starożytnością, Rzym nie jest dla Andersena synonimem antyku³¹. Pełni funkcję centrum włoskiego świata współczesnego, w którym sztuka nie stanowi domeny przeszłości, ale element teraźniejszości odgrywający specyficzną rolę czynnika pobudzającego wyobraźnię³². Jak we Florencji brązowy odlew świnki staje się punktem wyjścia do stworzenia odrębnej, zamkniętej historii o dziecku i malarzu³³, tak w Rzymie kontakt z dziełami sztuki Cinquecenta i Seicenta w Villi Borghese stanowi jedynie preludeum opowieści o śmierci księżnej Gwendoliny Borghese Talbot i jej trzech synów. Współczesne wydarzenie, poruszające opinię publiczną³⁴, zostaje na kartach *Bazaru* ujęte w formę baśniowej opowieści o aniele śmierci, nawiedzającym pałac, którego komnaty zaludniają przede wszystkim postaci z wiszących tam obrazów, stopniowo ożywiane przez narratora. O ile początkowo jedynie wy d a j e s i ę, że Sybilla Domenichina podnosi wzrok, o tyle namalowany przez Raffaella Cesare Borgia c h c e wyjść z ram³⁵. W relacjach z Rzymu nie istnieją granice pomiędzy sztuką a rzeczywistością, rzeczywistością a wyobraźnią, wszystko – zdarzenia realne i wymaginowane, dzieła sztuki i twory fantazji – splata się, jak we śnie, w nierozzerwalną całość narracyjną. Nie ma miejsca na metodyczny opis arcydzieł malarstwa czy architektury, zapis wywoływanych ich kontemplacją doznań okazuje się niewystarczający: narrator wykorzystuje przedmiot artystyczny jako własny materiał twórczy. W *En Digtets Bazar* dzieło sztuki odbierane jest jako fragment rzeczywistości, której brakuje części losu – i która na uzupełnienie swoich dziejów oczekuje. Świat postrzegany istnieje we w ł o s k i e j p o d r ó ż y Andersena niemal wyłącznie wtedy, kiedy towarzyszy mu jakaś „historia”, mniej lub bardziej fantastyczna, natomiast nie byłby atrakcyjny, gdyby miał stać się jedynie przedmiotem malowniczego opisu. Andersenowskie rozumienie „piękna formy”, czyli „ducha, który ujawnia się w formie”³⁶, wydaje się niemal równoznaczne z potrzebą

³¹ Starożytności poszukuje Andersen w Grecji – tam też, jak wynika z wyznania w *Baśni mojego życia*, udaje się wcale nie z zamiarem uzupełnienia luk w edukacji klasycznej czy przy-swojenia mitologii w jej „naturalnym” kontekście, ale po to, by stanąć „...na wielkim polu bitewnym świata i na własne oczy przekonać się, że każdy grecki kamień kryje w sobie potęgę historii”. Por. H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia*, s. 118.

³² Na marginesie należałoby dodać, że umiejętność właściwego przeżywania sztuki Andersen wiąże z Włochami, uznając, że dopiero podczas pierwszej podróży do tego kraju doznał swego rodzaju olśnienia pięknem: „Przedemną roztaczał się nowy świat sztuki i to był pierwszy owoc mojej podróży” – stwierdził w 1846 roku. *Ibidem*, s. 89.

³³ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 85–98. Opowieść o śwince z brązu – publikowana również jako odrębny utwór – to także jedna z zaszyfrowanych autobiografii Andersena.

³⁴ Księżna zmarła w październiku 1840 roku, dzieci – niedługo później. Por. przypis nr 29 w: H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 467.

³⁵ Por. *ibidem*, s. 124.

³⁶ H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia*, s. 90.

osadzenia danego obrazu, rzeźby, pomnika czy zabytku w przestrzeni szerszej niż rzeczywistość, bogatszej, bo istniejącej w wymiarze twórczej fantazji.

Podobnie refleksje dotyczące starożytności w *En Digters Bazar* z jednej strony pełnią właśnie funkcję swoistego bodźca dla wyobraźni i są, na przykład, punktem wyjścia do rozważań filozoficznych (jak w alei grobów w Pompejach) albo pretekstem kolejnej „historii prawdziwej”, z drugiej zaś – stanowią element gry z konwencjami gatunku. Nieodzownym elementem każdej podróży włoskiej jest wizyta w Koloseum³⁷, nie brak jej również w utworze Andersena, gdzie relacja ze spotkania z będącym symbolem starożytnego Rzymu zabytkiem rozwija się w sposób zgoła nieoczekiwany. Ruina wzbudza skojarzenia zupełnie niepoetyckie: przemawiający w „naiwnej” konwencji stylistycznej narrator porównuje Koloseum do oglądanego kiedyś w muzeum szkieletu mamuta, dopatrując się podobieństw pomiędzy przebiegiem historii naturalnej a dziejami ludzkości. Potem następuje opis zjawisk zewnętrznych: stanu zniszczenia budowli, jej współczesnego kształtu oraz tego, co się zazwyczaj w Koloseum dzieje. Widok przemykającej po kamieniach jaszczurki staje się pretekstem do refleksji historiozoficznej, wystylizowanej jednak na wypowiedź obserwatora – prostaczka, rozczarowanego miejscem, które opisywano mu jako niezwykle.

Niewykluczone, iż narracyjny chwyt „oglądania naiwnego”, z perspektywy dziecięcej, wielokrotnie powracający w *En Digters Bazar*, stanowi w tym przypadku próbę zamaskowania braków w edukacji autora, które sprawiają, że dzieje antycznego imperium zostają zasygnalizowane w formie bardzo ogólnej wizji „cesarza rzymskiego i jego odzianych purpurą dworzan”³⁸, jednak przy użyciu tej strategii udaje się przekonująco oddać rozdźwięk między przeszłością a terażniejszością. Dopiero pod koniec rozdziału pojawi się korespondująca z wzorcem romantycznego oglądu rzymskiego amfiteatru wskazówka, co powinien uczynić podróżny, by pojąć wielkość i wymowę Koloseum: „po raz pierwszy trzeba wejść tam w blasku księżycowej pełni: ujrzymy wówczas tragedię kamieni. Trzeba przemierzać te potężne łuki w świetle pochodni, wspinać się aż na najwyższy, gdzie mury nie są zbudowane z kamieni, lecz ze skał. Jaka cisza grobowa! Jaki ogrom!”³⁹. Miejsce odzyskuje wartość przestrzeni predestynowanej do tego, by ją kontemplować i w jej granicach snuć rozważania o wielkości duszy i bezsilności człowieka⁴⁰. Do tego rodzaju rozmyślań nie jest potrzebna znajomość języka i historii łacińskiej. W *En Digters Bazar* poznanie zaczyna się więc od deziluzji, po niej zaś dokonuje się stopniowe

³⁷ Do najbardziej znanych należą opisy Koloseum przy blasku księżyca we *Voyage d'Italie* F.R. Chateaubrianda i w *Podróży włoskiej* J.W. Goethego. Niezwykłą wartość artystyczną ma także relacja z wizyty w rzymskim amfiteatrze, jaka znalazła się w jednym z listów Z. Krasieńskiego do Henryka Reeve’a.

³⁸ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 24.

³⁹ *Ibidem*, s. 165.

⁴⁰ Por. *ibidem*, s. 165.

oczarowanie przedmiotem twórczego zainteresowania, z czym wiąże się także powrót do konwencjonalnego sposobu przeżywania i opisywania Rzymu.

W utworze Andersena Rzym to przede wszystkim miasto, gdzie bohater zaczyna nie tylko obserwować, ale i rozumieć kulturę, obyczaje oraz „ducha” Italii. Rytm roku liturgicznego wyznacza bieg życia w Wiecznym Mieście – dostrzega to zwłaszcza przybysz – protestant, dla którego religijne obrządki katolickie – np. oddawanie czci statui świętego Piotra w bazylice⁴¹, uroczystości maryjne (przywiązanie do Madonny traktowane jest jako wrodzona cecha Włochów) czy komiczne „święto języków”⁴² – oraz zwyczaje włoskiego ludu (jak karnawał i maskarady) mają urok egzotyki i świadczą głównie o tym, że „nie umarli starożytni bogowie” i że „baśń” nadal trwa⁴³. Katolicyzm, oglądany jakby okiem ciekawego dziecka, przedstawiany jest w *En Digtens Bazar* nie tylko jako swoisty relikwiarz kultów pogańskich, ale również jako religia pozorów, w której zewnętrzne zachowania (ceremonie, nabożeństwa, rytuały) istotniejsze są od autentycznego, szczerego kontaktu z Bogiem: świetnym tego przykładem jest epizod z początku wędrówki, kiedy siedzący obok bohatera w dylżansie zakonnik odmawia brewiarz i pozostaje doskonale obojętny wobec piękna mijanych krajobrazów, podczas gdy narrator podziwia naturę, która – zgodnie z przekonaniem romantyków⁴⁴ – jest jego „wielką, świętą Biblią”⁴⁵ i której natchnione orędzie próbuje przekazać duchownemu. Żywe są doznania i uczucia, jakie przynosi kontemplacja przyrody, nie zaś monotonne i rutynowe recytowanie liturgii godzin: Andersenowskiemu podróżnemu religia katolicka wydaje się oschła i zimna.

W Rzymie dokonuje się faktyczne wtajemniczenie podróżnego w sprawy włoskie, jednak jest ono nierozdzielnie połączone z procesem odkrywania samego siebie – jako twórcy relacjonującego świat z perspektywy pisarza, który jednak pragnąłby dysponować również środkami artystycznymi dostępnymi malarzom⁴⁶, a także jako członka określonego narodu (bohater ocenia Włochy przez pryzmat Danii, zaś omawiając włoskie zwyczaje, klimat czy obrzędy, podkreśla, iż jest Duńczykiem). Zdomowienie w środowisku rzymskim prowadzi do specyficznego rozszerzenia poczucia tożsamości narodowej bohatera, który – początkowo w dość konwencjonalny sposób podkreślając fakt identyfikacji z cywilizacją Północy⁴⁷ – zauważa, iż przez Włochów po-

⁴¹ „Ludzie całują stopę spiżowego posagu: to wyobrażenie świętego Piotra, ongiś zaś Jowisza; zabrano mu z ręki piorun, teraz dzierży klucze. W Rzymie żyją nadal starożytni bogowie. Cudzoziemcy kłaniają im się w muzeach, lud całuje ich stopy w kościele. Nie zginęli statozytni bogowie... Oto początek i koniec baśni”. *Ibidem*, s. 137.

⁴² Por. *ibidem*, s. 147–149.

⁴³ Por. *ibidem*, s. 137.

⁴⁴ Por. M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 193–194.

⁴⁵ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 100.

⁴⁶ „Człowiek, który potrafi rysować i malować, mógłby mieć ze sobą cały świat!”. *Ibidem*, s. 96.

⁴⁷ Polega to przede wszystkim na eksponowaniu dostrzeganych różnic krajobrazowych i klimatycznych pomiędzy przestrzenią wyjściową (definiowaną zgodnie z zainspirowanymi

strzegany jest nie jako Duńczyk, ale jako przedstawiciel wyróżniającego się wśród innych grup cudzoziemców, wielonarodowego kręgu Skandynawów. Wspólną cechą Szwedów, Norwegów i Duńczyków okazuje się to, że im dalej od domu się znajdują, tym się czują sobie bliżsi: „Jesteśmy jednym ludem, nazywają nas Skandynawami!”⁴⁸, symbolicznym zaś momentem odkrycia tego szczególnego pokrewieństwa jest wieczór Bożego Narodzenia, obchodzonego na północną modłę w wynajętym budynku nieopodal Villi Borghese – w relacji Andersena bożonarodzeniowej radości doznają świętujący we własnym gronie Skandynawowie, którzy oddają się swobodnej zabawie, nie zaś Włosi, skazani na udział w sformalizowanych i pozbawionych spontaniczności nabożeństwach oraz ceremoniach katolickich⁴⁹.

W *En Digtars Bazar* Rzym stanowi ucieleśnienie tego, co włoskie, ale jego istnienie – paradoksalnie – uzależnione jest od obecności cudzoziemców. Nadejście Wielkiego Postu, którego znakiem jest zamknięcie galerii, przybranie ołtarzy czarnym kirem oraz wyludnienie ulic⁵⁰, wyznacza kres Wiecznego Miasta. Poszukujący „włoskiego ducha” obcokrajowcy przenoszą się jeszcze dalej na południe, do Neapolu, a potem na Sycylię i Malte, które dostarczają im nowych przeżyć.

To przemieszczanie się podróżnych w kierunku miejsc o coraz gorętszym klimacie jest w narracji Andersena niemal synonimem pogoni za coraz silniejszymi doznaniem emocjonalnymi. Odbiorca staje się więc świadkiem specyficznego procesu przemiany wrażliwości oraz sposobów percepcji, ze wzrokowej (wykorzystywanej przy postrzeganiu piękna) i olfaktycznej (na

przez Herdera i panią de Staël przekonania o zasadniczej odmienności krajów położonych na Południu i Północy oraz zamieszkujących je narodów) a eksplorowanym terytorium śródziemnomorskim czy zaalpejskim. W toku narracji elementy refleksji nad różnicami zewnętrznymi są stopniowo zastępowane rozważaniami na temat odmienności wewnętrznej, mentalnościowej i psychologicznej ludów zaalpejskich.

⁴⁸ H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 137. Dziewiętnastowieczny Rzym był czymś w rodzaju artystycznej Mekki, przyciągającej całe grupy narodowe twórców, osiedlających się w nieformalnych koloniach. Do najbardziej charakterystycznych społeczności cudzoziemskich należały wówczas wspólnoty Anglików i Niemców, barwna była także kolonia polska, zaś w sferach malarsko-rzeźbairskich wyróżniali się Duńczycy – przede wszystkim ze względu na postać Bertela Thorvaldsena, którego Andersen określa mianem „króla Włoch” i z którym znajomością bardzo się szczyci (por. H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia*, s. 127 i n.). Poświęca mu także wydany w roku 1845 w Berlinie szkic okolicznościowy. Liczne są także inne artystyczne świadectwa obecności Duńczyków w Wiecznym Mieście, między innymi warto wspomnieć scenę rodzajową z życia duńskich malarzy pędzla Detlefa Conrada Blunka (*Malarze duńscy w oberży „La Gensola” w Rzymie*, ok. 1836), ukazującą jedno z ich ulubionych miejsc spotkań na Zatybrzu – wśród artystów sportretowany został także siwowłosy Thorvaldsen – czy inny zbiorowy portret, autorstwa Constantina Hansena, przedstawiający grupę artystów w momencie słodkiego próżnowania przy kawie i tureckich fajkach (*Grupa artystów duńskich w Rzymie*, 1837). Por. I. Ciseri, *Il Romanticismo 1780–1860: la nascita di una nuova sensibilità*, Milano 2003, s. 152–153. Więcej na temat artystycznego środowiska niemiecko-duńskiego [w:] *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, ed. W. Pülhorn, Nürnberg 1991.

⁴⁹ Por. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 137–139.

⁵⁰ Por. *ibidem*, s. 171.

ogół wiązanej z doświadczeniami negatywnymi) na audytywną. W początkowych partiach podróży Andersena dominuje charakterystyczne wyczuwanie na zjawiska estetyczne; uwaga narratora skupia się zwłaszcza na tym, co może zostać ujęte i opisane w kategoriach „obrazka”, scenki rodzajowej, panoramy czy pejzażu, a więc należy do sfery zainteresowań malarskich i zasługuje na interpretację plastyczną, nie zaś słowną⁵¹, która – w myśl prezentowanych przekonań opowiadającego – stanowi niższą niż malarstwo klasę w hierarchii środków ekspresji artystycznej. Uważna lektura tekstu dowodzi jednak, iż przekonanie, jakoby słowo służyło do kreowania obrazów, które są jak szkice ołówkiem i tylko malarz potrafi nadać im kolor i głębię, stanowi jeden z elementów gry z czytelnikiem, jaką prowadzi Andersen, kreując się na „pisarza nieudolnego”. Scenki, krajobrazy i epizody poruszające wyobraźnię plastyczną w *En Digters Bazar* są po mistrzowsku stworzoną „iluzją malarstwa”. Przykładem związków utworu Andersena z tradycjami romantycznego szkicownika podróźnego może być scena pogrzebu młodej dziewczyny w Neapolu, faktycznie istniejąca jako „reportażowy” rysunek, wykonany ołówkiem podczas pobytu w Rzymie w 1833 roku, a barwnie opisana – wręcz nasycona kolorami – dopiero w *Bazarze*⁵². Epizod ten dowodzi zarówno sprawności pisarskiej twórcy, jak i adekwatności tworzywa, jakim się posługuje.

Postrzeżenie i budowanie świata na podstawie wrażeń wzrokowych zostaje stopniowo uzupełnione, a później zdominowane odwołaniami do świata dźwięków. W portretach napotkanych postaci, obok określeń urody fizycznej (szpetny mężczyzna, piękna i młoda kobieta) pojawiają się także uwagi na temat głosów (dźwięczny i aksamitny bas, słodki śpiew⁵³), sprawiających, iż bohaterowie wydają się piękniejsi niż w rzeczywistości. Opisowi karnawału towarzyszy nie tylko znaczne nagromadzenie epitetów barw, ale również coraz bardziej rozbudowane fragmenty, w których na zasadzie cytatu funkcjonują okrzyki tłumu czy urywki pieśni, a także włączane są zapisy wrażeń słuchowych, jakich doznaje zagubiony w ludzkiej ciżbie narrator. Im bardziej na Południe dociera bohater, tym głębiej zanurza się w przestrzeń wyznaczaną przez dźwięk. W *En Digters Bazar* pojawia się jedna z najbardziej zwięzłych i oryginalnych charakterystyk Neapolu, jakie występują w literaturze pierwszej połowy dziewiętnastego wieku – miasto zostaje tutaj określone za pomocą dwóch melodii, wyróżniających się na tle ulicznego gwaru lub nocnej ciszy. Pierwszą z nich, należącą do repertorium dźwięków współczesnych, modnych

⁵¹ Por. też M. Kurecka, *Jan Chrystian Andersen*, s. 212–213.

⁵² „Ale co to? Z ponurego zaułka nadciąga procesja białych jak mumie postaci, każda z wielką świecą w dłoni; czterech mężczyzn, również w albach i białych kapturach na głowach, niosą na ramionach trumnę przybraną czerwoną draperią; w trumnie spoczywa martwa dziewczyna w ślubnej sukni, w welonie i z wieńcem białych róż na czole; wszyscy zdejmują kapelusze przed zmarłą, szewcy przyklękają”. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 181. J. Wullschläger interpretuje wspomniany szkic z 1833 roku jako rodzaj symbolicznego pożegnania pisarza z matką, o której śmierci dowiedział się kilka dni wcześniej. Por. J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, s. 157–159.

⁵³ Zob. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 76–77.

w okresie podróży Andersena, jest pogodna aria z *La figlia del reggimento* Gaetana Donizettiego, którą pogwizduje jakiś przechodzień⁵⁴. Druga – to tradycyjna pieśń neapolitańska z refrenem *Te voglio bene assai*, wyspiewywana jako serenada pod oknami pięknej Włoszki⁵⁵.

Muzycznym symbolem Włoch jest dla Andersena wslawiona występami w operach Rossiniego i Belliniego śpiewaczka Maria Malibran (1808–1836), którą usłyszał właśnie w Neapolu podczas pierwszej podróży do Italii, a której „śpiew i aktorstwo przewyższało wszystko, co do tej pory słyszał i widział”⁵⁶. Literackim portretem Malibran stała się postać Annunziaty w *Improwizatorze*⁵⁷, natomiast w *Bazarze poety* artystka zostaje ukazana jako wcielona Muza śpiewu, dzięki której „...najgłębsze wzruszenia serca objawiają się w postaci nut”, a słuchacza przenika metafizyczny dreszcz, „...jak wtedy, gdy odkrywa się coś boskiego”⁵⁸. W rozdziale *La Malibran-Garcia nie żyje* w kompozycyjną ramę obrazów opustoszałego teatru San Carlo i milczącej widowni przysłuchującej się występom Angielki, Adelajdy Kemble, przeciwstawionych wspomnieniom rozentuzjasmowanej publiczności, jaką przyciągała do Neapolu Maria Malibran, wpisana zostaje historia śmierci śpiewaczki. Fakt jej odejścia staje się kolejnym czynnikiem determinującym sposób postrzegania Włoch podczas drugiej podróży, kiedy narrator ulega poczuciu przemijania i melancholii.

Fascynacja postacią Malibran związana jest również ze szczególną wrażliwością Andersena wobec teatru⁵⁹ i wszelkich przejawów aktorskich skłonności, także naturalnych, a w *En Digters Bazar* niejednokrotnie przedstawianych jako narodowa cecha Włochów, nierozzerwalnie związana z typowym dla mieszkańców Południa poczuciem własnej godności i dumy. Najbardziej teatralne gesty dostrzega narrator p o d r ó ż y u najbiedniejszych przedstawicieli narodu włoskiego, takich jak wynajęty na Malcie tragarz: „Obdarła ubranie tańczyło mu na grzbiecie, ale nosił je z taką samą dyzynwolturą, z jaką księżęta noszą purpurę”⁶⁰. Także z księżęcą godnością tragarz odrzuca zapłatę, którą uznaje za obraźliwą zarówno wtedy, gdy jest zbyt niska, jak i wtedy, gdy nadmierna hojność nadaje jej charakter jałmużny. Wspomniany epizod wskazuje na jedną ze szczególnych cech obrazu Włoch, jaki nakreślony zostaje w *En Digters Bazar*, a mianowicie skupienie uwagi narratora na różnego rodzaju objawach szpetoty i ubóstwa (co zresztą stanowi generalną cechę pisarstwa

⁵⁴ Można przypuszczać, że określenie *Viva la gioia* odnosi się do melodii *Rataplan, rataplan, rataplan* z I aktu opery.

⁵⁵ Zob. H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 182.

⁵⁶ Zob. H.Ch. Andersen, *Baśń mojego życia*, s. 93.

⁵⁷ Por. *ibidem*, s. 94.

⁵⁸ H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 177–178.

⁵⁹ Sięgając do biografii pisarza, nietrudno powiązać ten fakt z niespełnionymi planami aktorskimi młodego Andersena i jego trwałym zainteresowaniem sztuką teatralną. Jednocześnie jest to dowód, iż pisarz postrzega Italię przez pryzmat *Podróży włoskiej* Goethego, który przypisywał Włochom szczególnie zmysł teatralny.

⁶⁰ H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 199.

Andersena i jego twórczej wrażliwości) – tym wyraźniejszych, że ukazanych na tle „obojętnego” piękna natury, splendoru dzieł sztuki i architektury. Obrazy ludzkiej nędzy oraz zewnętrznej brzydoty, neutralizowanej zwykle szlachetnością ducha i wzniosłym charakterem, są w Andersenowskiej podróży czymś więcej, niż elementem kolorytu lokalnego lub malowniczym i egzotycznym zjawiskiem godnym opisanie. Inaczej niż w wielu innych romantycznych relacjach z podróży po Włoszech, w *En Digsters Bazar* żebracy, uliczni grajkowie, biedacy i nieszczęśliwi ukazywani są przez narratorkę współczującego, choć dostrzegającego komizm sytuacji, w jakich uczestniczą (perypetie podróży napolitańską dwukółką są śmieszne, a nie żałosne). Nie stanowią anonimowej masy, ale obdarzeni zostają zindywidualizowaną historią, bądź realistyczną, jak przytoczony wyżej epizod z pobytu na Malcie, bądź baśniową, jak bohater opowieści o świnie z brązu czy umierająca w rzymskim klasztorze zakonnica⁶¹.

Italia w *En Digsters Bazar* to z pewnością kraina sztuki i natury, ale przede wszystkim terytorium zamieszkałe przez ludzi ubogich, obdartych, zmuszonych do żebrania – inaczej niż pani de Staël, Byron i wielu romantyków, zafascynowanych przecież tym krajem, Andersen nie próbuje porównywać losów współczesnych Włochów z losami starożytnych, nie wytyka narodowi włoskiemu jego utraconej wielkości, nie wini go za roztrwonienie dziedzictwa wybitnych przodków, ale po prostu odkrywa Italię taką, jaka odsłania się przed jego oczami, Italię ubóstwa, które częściowo jest jej cechą immanentną, a częściowo bagażem, jaki przybysz z Północy niesie z sobą. Szczególną perspektywę Andersenowskiego postrzegania i kreowania świata zdradza w tym wypadku epizod ze świętym Kanutem, duńskim królem – męczennikiem z dziesiątego wieku, którego ołtarz znalazł w jednym z rzymskich kościołów narrator *En Digsters Bazar*. W dniu jego wspomnienia liturgicznego przed wizerunkiem świętego płonęły jedynie dwie świece. Zaskoczony brakiem pompatycznych ceremonii typowych dla świąt katolickich narrator otrzymuje następujące wyjaśnienie: „«Ach, drogi panie!», powiedział mnich. «Nasz klasztor jest jednym z najbiedniejszych w Rzymie! Możemy pozwolić sobie na świętowanie jednej tylko uroczystości w roku!» – tu wymienił imię świętego – «wtedy jest muzyka! Kościół płonie od świec! Możemy to robić tylko raz na rok! Święty Kanut pochodzi z Północy, a stamtąd nasz klasztor nie dostaje zupełnie nic! Święty Kanut jest biedny!»”⁶². Włochy ukazane w *En Digsters Bazar* to zatem Włochy ubóstwa, opisywane przez podróżnego, którego metaforyczny patron należy do kategorii „gorszych” świętych, skazanych na biedę nawet w kraju katolickim, gdzie świętym powinno się doskonale powodzić. Właśnie dzięki wyeksponowaniu tego, co z nędzą i śmiercią związane, stworzona przez Andersena wizja Włoch wyróżnia się na tle dziewiętnastowiecznego italo-pisarstwa, gdyż łamie konwencję opowiadania o Italii, zakładając konieczność osądzania współczesności.

⁶¹ Por. *ibidem*, s. 126–127.

⁶² *Ibidem*, s. 163.

Jednak utwór Andersena zasługuje na pogłębioną lekturę badawczą przede wszystkim ze względu na swoją gatunkową różnorodność, której częściowe wyjaśnienie znaleźć można już we wspomnianym wcześniej pierwszym rozdziale *Italii*, noszącym odautorski podtytuł *Obrazki z podróży*. Przytoczone określenie pełni również funkcję zwięzłej deklaracji programowej. Zgodnie więc z tak sformułowanym założeniem, w *En Digtets Bazar* obok tradycyjnego opisu (krajobrazu, zabytków), obok anegdot, elementów „narracji przygodowej”, pojawiają się także takie formy literackie, jak dialog (prezentowany tutaj jako nowa forma *Reiseliteratur*, a zaskakująco rozpisany na głosy ciągnących dyliżans pocztowy koni pociągowych i wyrrywającego się z jarzma Pegaza⁶³), impresja, baśń (powoli stająca się ulubionym gatunkiem duńskiego pisarza), opowieść, relacja z podróży, której narratorem są przemoczone buty podróżnego, urywki poetyckie i reportażowe. Wyraźne są także związki tekstu z rysunkami powstałymi podczas pierwszej podróży Andersena do Włoch: zgodnie z poetyką narracji o charakterze „obrazka”, niektóre fragmenty *Bazaru* stanowią wręcz komentarz do szkiców i powinno się je odczytywać, biorąc również pod uwagę wymowę rysunków. Interesującym pomysłem twórczym Andersena wydaje się także uporządkowanie narracji w formie całości odpowiadających pojawiającym się w podróżach włoskich wątkom obiegowym.

Wbrew opiniom dziewiętnastowiecznych krytyków duńskich, zarzucającym *En Digtets Bazar* nadmierny fragmentaryzm⁶⁴, mozaikowość utworu, polegająca nie tylko na zwartości poszczególnych epizodów i braku powiązań przyczynowo-skutkowych pomiędzy większością z nich, ale również uwidoczniająca się w zmienności perspektywy narracyjnej, to świadomie obrana przez autora strategia pisarska. Świadczy o tym także nadany przez Andersena tytuł całego utworu: egzotyczne pojęcie bazaru, targowiska zakłada wielość oraz różnorodność proponowanych wątków i realizacji, a więc w sposób programowy wyraża akceptację chaosu. W przestrzeni chaosu zaś, gdzie jest miejsce zarówno na uniesienia poetyckie, jak i dziennikarską oschłość⁶⁵, konwencja podróży włoskiej okazuje się ramą, która pozwala na stworzenie wizji Italii niezależnej od wymogów gatunkowych i ukazanej z wielu perspektyw.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN'S ITALY (SOME REFLECTIONS ON THE 19th CENTURY 'ITALIAN TRAVEL')

Some records from Andersen's journeys to Italy, included in his *En Digtets Bazar* (*A Poet's Bazaar*, 1842), are worth reading as examples of Italian travel writing set in a wider context of literature of the Romantic period (from Goethe and Madame

⁶³ Por. *ibidem*, s. 171–177.

⁶⁴ Por. B. Berni, *Introduzione* [w:] H.Ch. Andersen, *Il Bazar di un poeta*, s. 11.

⁶⁵ Por. J. de Mylius, *Hans Christian Andersen – znany i nieznan*, s. 13.

de Staël to E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine). Furthermore, the text deserves attention because of the multiple literary genres used (description, anecdote, adventure story-telling, dialogue, impression, fairy tale, lyrical fragments and reportages). Its apparently chaotic form is partially explained by the title of the book, where the term „bazaar” indicates the variety and diversity of proposed plots and subjects. Within these plots and subjects there is enough place for lyrical exaltation and journalistic terseness. Finally, the schema of the Italian travel proves to be a frame which permits the narrator to create many-sided vision of Italy which is independent of conventional standards.

