

Monika Kulesza

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0001-7328-513X>

mmkulesz@uw.edu.pl

Czego się bać w baśniach bez duchów i potworów? Rozważania o literackiej baśni francuskiej końca XVII wieku

What to Fear in Fairy Tales Without Ghosts and Monsters?
Reflections on the French Literary Fairy Tale of the Late 17th Century

SUMMARY

Between 1690 and 1715, the literary fairy tale, the *conte de fées*, becomes fashionable in France, created by the regulars of Parisian salons and distinct from the folktale. The monster in the modern fairy tale is ridiculed, so that the fear it is supposed to inspire is apparent (the example of the tales of Madame d'Aulnoy and de Murat). Then, in two fairy tales (*Le prince rosier* by Catherine Bernard and *Anguilette* by Mrs de Murat), I analyse fears and anxieties that are rooted in love rather than evil spells. The pessimistic vision of love links the fairy tale with the novel of the late 17th century. Both are meant to transport the reader to another, distant world in order to portray the real world all the better. *Contes de fées* create an atmosphere of spiritual anxiety that has no connection with the enchanted world: no supernatural powers change human nature and the misery it leads to, and the sophisticated form and magical setting hide the true face of the world of feelings.

KEYWORDS – literary fairy tale, fairy, fear, Bernard, Murat

De quoi avoir peur dans les contes de fées sans fantômes ni monstres ?
Réflexions sur le conte littéraire français de la fin du XVII^e siècle

RÉSUMÉ

Entre 1690 et 1715, un genre nouveau, le conte de fées, devient à la mode en France. Créé par les habituées des salons parisiens, il se distingue du conte populaire. Le monstre du conte moderne est ridiculisé, de sorte que la peur qu'il est censé inspirer est apparente (l'exemple des contes de Madame d'Aulnoy et de Murat). Ensuite, dans deux contes de fées (*Le prince rosier* de Catherine



Bernard et *Anguilette* de Mme de Murat), j'analyse les peurs et les angoisses qui trouvent leur origine dans la vision pessimiste de l'amour. C'est elle qui lie le conte de fées au roman, genre mondain par excellence. Tous deux sont destinés à transporter le lecteur dans un autre monde, lointain, afin de mieux dépeindre le monde réel. Les contes de fées créent une atmosphère d'anxiété spirituelle qui n'a aucun rapport avec le monde enchanté : aucun pouvoir surnaturel ne peut changer ni la nature humaine, ni la misère à laquelle elle conduit. La forme recherchée et le cadre magique du conte cachent le vrai visage du monde des sentiments.

MOTS-CLÉS – conte littéraire, conte de fées, peur, Bernard, Murat

Baśń to gatunek literacki, który kojarzy się z obecnością potworów, duchów, czarodziei, wróżek i innych nadprzyrodzonych stworzeń budzących zaciekawienie i strach. Wywodząca się z tradycji ludowo-folklorystycznej, rozpowszechniana ustnie, baśń skierowana była do dzieci, którym w emocjonującej formie przekazywano wiedzę o świecie i ostrzegano przed czyhającymi niebezpieczeństwami pokazując do czego doprowadzają nieroztropne zachowania.

Za mistrza siedemnastowiecznej baśni uznaje się Charlesa Perrault, którego utwory obfitują w budzące lęk postaci: złego wilka o wielkich zębach, Sinobrodego „tak brzydkiego i przerażającego, że nie było ani damy, ani panienki, która nie uciekłaby na jego widok”¹ (117), czy teściowej śpiącej królowej, królowej z rodu potworów-ludożerców, żądnej „świeżego mięsa” (99), czyli dwójki swoich wnucząt, które kazała zabić i przyrządzić z nich smakowite danie. Już na początku XVIII wieku, opat de Saint-Pierre obawiał się o małych odbiorców i przestrzegał przed straszeniem ich potworami z niesamowitych opowieści:

Niech służba unika opowiadania dzieciom baśni o zjawach, duchach, czarodziejach i czaroksiężnikach; [...] nie wolno nigdy im opowiadać niczego, co straszłoby je duchami lub innymi wymyślonymi stworami, które, szczególnie w nocy, nabierają przerażającego charakteru².

Przestrogi przed szkodliwością opowieści „babci gąski” i obawy o emocjonalną równowagę dzieci towarzyszyły baśni przez kolejne stulecia³, chociaż

¹ Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Pocket Classiques, 2006. W nawiasie umieszczam numer strony do tego wydania. Wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa, oprócz tych, które pochodzą z antologii pt. *Wróżki w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w.*, wybór, przekład i opracowanie A. W. Labuda, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020, co sygnalizuję umieszczając w nawiasie skrót AWL.

² C.- I. Castel de Saint-Pierre, « Projet pour perfectionner l'éducation », in *Œuvres diverses de Monsieur l'Abbé de Saint-Pierre*, Paris, Briasson, 1730, t. 1, s. 165.

³ Na temat strachu w baśniach dla młodego odbiorcy istnieje bardzo bogata literatura przedmiotu. Cf. np. B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976; P. Joole, « La peur dans la littérature de jeunesse : le miroir aux fantômes », *Tdc*, 2000, n° 803; A. Rolland, *La peur, le chagrin et le jeune lecteur*, 2012, URL: <http://www.ricochet-jeunes.org/le-livre-en->

magiczny świat należy do przeszłości, jest oddalony od odbiorcy geograficznie i historycznie⁴, gdyż akcja baśni rozgrywa się w niezidentyfikowanych krainach i w czasach, które nie istniały.

W tym samym czasie co utwory Perraulta, w latach 1690-1715⁵, modna staje się baśń literacka, *conte de fées*, tworzona przez bywalczyne paryskich salonów⁶ i różniąca się od baśni ludowo-folklorystycznej, a nawet otwierając się od niej odcinająca. Odbiorcami tych utworów nie były dzieci, ale wykwintne, dorosłe towarzystwo. Jak nazwa wskazuje, *conte de fées*, to baśń⁷, w której są wróżki i ich obecność sprawia, że świat opowieści staje się magiczny. Sfera nadprzyrodzona nie stanowi li tylko ucieczki od rzeczywistości w magiczny świat⁸, ale jest pretekstem do pokazania realnych problemów w sposób zawoalowany. Baśń, tworzona przez panie d'Aulnoy, de Murat, Bernard, Lhéritier de Villandon, Bédacier-Durand, de La Force czy d'Auneuil opisuje uczucia i psychologię człowieka z kobiecego punktu widzenia, bo nową kulturę salonową kreowały przede wszystkim kobiety⁹.

Baśnie publikowane były jako oddzielne zbiory, czasem nazywane nowelami, historiami czy opowieściami alegorycznymi, lub wplatanie w powieści, bo autorki często praktykowały również ten gatunek literacki. Pani d'Aulnoy jako pierwsza umieściła baśń¹⁰, pt. *Insula Fortuny (L'Ile de la Félicité)* w powieści z 1690 r. pt. *Historia Hipolita, hrabiego Duglas (L'Histoire d'Hypolite, comte de Duglas)*. Catherine Bernard napisała dwie baśnie, *Królewicz Różokrzew (Le prince rosier)* i *Ryś-Czubatek (Riquet à la houppe)*, które umieściła w swojej ostatniej powieści pt. *Inès de Cordoue* z roku 1694. Pani de Murat jest autorką trzech zbiorów baśni¹¹, a także powieści eksperymentalnej *Podróż na wieś (Voyage de campagne)*, w której znajduje się baśń *Ojciec i czterech synów (Le père et ses quatre fils)*.

analyse/article/334-la-peur,-le-chagrin-et-le-jeune-lecteur, dostęp 15.11.2021; K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2016, URL: <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/3154/PM751--Groza-w-literaturze-dzieciecej--Slany.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, dostęp 16.11.2021.

⁴ M. Soriano, *Guide de littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959, s. 221.

⁵ W pierwszym okresie mody na baśniopisarstwo (do roku 1709) powstało ponad dziewięćdziesiąt utworów zaliczanych do tego gatunku.

⁶ Szerzej o zjawisku cf. S. Raynard, *La Seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.

⁷ A. W. Labuda stosuje nazwę „baśń czarodziejska”, cf. wstęp do *Wróżki w salonach, op. cit.*, s. 5-31.

⁸ H.-J. de Castelnaud, comtesse de Murat, *Contes*, éd. G. Patard, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque des Génies et des Fées 3, 2006, s. 38.

⁹ G. Patard, « Mme de Murat et les Fées modernes », *The Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, s. 275, URL : https://romanicreview.journals.cdrs.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/16/2016/08/Patard_99_2.pdf, dostęp 12.11.2021.

¹⁰ Druga baśń, *Mira*, znajduje się w jej trzecim utworze, *La Relation du voyage d'Espagne*, z 1691.

¹¹ *Contes de fées* (1698), *Nouveaux contes de fées* (1698), *Histoires sublimes et allégoriques* (1699).

1. Potwór ośmieszony

Jak zauważa Jean-Paul Sermain, „nowoczesna baśń [...] stanowi prześmiewczą karykaturę wiary w nadprzyrodzone moce, nie powtarza treści dawnych opowieści, a jedynie przejmuje ich logikę, którą wykorzystuje do stworzenia fikcyjnego świata, ku przestrodze i rozrywce odbiorcy¹². Budzące lęk postaci opisywane są w nich z przymrużeniem oka, gdyż mają rozbawić dorosłego odbiorcę lubiącego opowieści z dreszczykiem. Postaci te często są ludzkimi potworami, a nie zwierzętami lub innymi stworami. Pani d’Aulnoy tak charakteryzuje „potworną pod każdym względem” księżnę Zrzędę (Grognon), której portret fizyczny odpowiada odrażającemu charakterowi:

miała rude włosy koloru płomieni, twarz przerażająco nalaną i pokrytą pryszczami, a z dwojga oczu, które kiedyś miała, zostało jej tylko jedno, i to kaprawe. Gębę miała tak ogromną, że wydawało się, iż chce pożreć cały świat, ale ponieważ nie miała zębów, nikt się jej nie obawiał. Na dodatek była garbata z przodu i z tyłu oraz kulawa na obie nogi.¹³

„Ludzki potwór”¹⁴ jest odpychający fizycznie i moralnie, ale w prześmiewczej karykaturze wystarczy jedno zdanie, aby wstręt i strach zmieniły się w rozbawienie. Pani d’Aulnoy bardzo często podkreśla odstręczający charakter księżnej i lęk, który budzi u innych postaci, ale właśnie ten sposób nieustannego przywoływania cech potwora, któremu na dodatek nie udają się planowane działania sprawia, że staje się on groteskowy. W baśni literackiej mamy do czynienia z ośmieszeniem strachu, który w baśni ludowo-folklorystycznej spełniał rolę dydaktyczną.

Innym, prześmiewczym sposobem traktowania strachu jest odwrócenie schematu tradycyjnej baśni folklorystycznej. W utworze pani de Murat *Ojciec i czterech synów* skrzydlaty smok porywa spacerującą księżniczkę, ale jego obecność ma przede wszystkim świadczyć o nadprzyrodzonym charakterze opowieści i zapowiadać znaną strukturę baśni: zły i groźny potwór porywa i więzi królową, którą musi uwolnić piękny książę. Pani de Murat bawi czytelnika stosując odwrotny schemat: smok okazuje się całkowicie niegroźny, porwana księżniczka wiedzie szczęśliwe życie, gdyż na wyspę przypląwa piękny rybak, młodzi zakochują się, biorą ślub i wtedy rybak wyznaje, że jest bogatym księciem, ale z niewyjaśnionych przyczyn nie może wrócić do swojego królestwa. Szczęśliwe życie zostaje przerwane przez uwolnienie lub raczej porwanie królowy przez wysłanników

¹² J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, s. 51.

¹³ M.-C. le Jumel de Barneville, hrabina d’Aulnoy, „Pełna Wdzięku i Percinet” (« *Gracieuse et Percinet* »), in *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. N. Jasmin, introduction R. Robert, Paris, Honoré Champion, 2004, s. 151-152.

¹⁴ O różnych odmianach potworów cf. C. Delpy, « ‘La Belle et la Bête’. La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles », in *Le « monstre » humain : Imaginaire et société* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005 ; <https://doi.org/10.4000/books.pup.6837>.

króla, czyli czterech braci pod wodzą ojca. Zamiast bohaterskiej walki z potężnym smokiem, pani de Murat opisuje spryt i umiejętności każdego z braci mnożąc realistyczne, ale i zabawne szczegóły tego niechcianego uwolnienia dokonanego przez mężczyzn nieodpowiadających baśniowym standardom:

Okręt przygotowano [...]. Niedługo potem dostrzeżono potwornego smoka, który spał na brzegu, i nieszczęsną Izalinę [...] uwięzioną w pięćdziesięciu zwojach smoczego ogona, który liczył trzysta łokci. Mondor [...] polecił Fasynetowi wsiąść do szalupy [...] i wysłał syna, aby wypłatał królownę z ogona smoka, póki ten śpi i przywiózł ją na okręt. [...] Tymczasem młody rybak podniósł krzyk tak przeraźliwy, że smok się przebudził, przyleciał nad okręt i swoim straszliwym wyglądem wprawił w popłoch wiosłujących galerników. Smok ów na swoim cielsku miał tylko jedno wrażliwe miejsce i to tak małe, że strzała z ledwością mogła się przez nie przecisnąć. Tyrandor trafił w nie tak celnie, że na zawsze pozbawił go widoku światła. Niewiele atoli brakowało, by jego śmierć okazała się fatalna dla naszych podróżników. Upadając na okręt, przebił go na wylot swoją głową, woda obficie trysnęła do środka i wtedy Artydas uchronił nawę przed zatonięciem. Załatał otwór tak szybko i starannie, że nie dało się poznać, którędy smok wpadł w morze. (145, AWL)

Zastosowanie odwrotnego schematu baśni stanowi eksperyment literacki, w którym to, co groźne staje się dobre (straszliwy smok jest potulny) lub okazuje się szczęśliwe (jak życie w czasie uprowadzenia), a to, co powinno być radosne (uwolnienie i powrót do rodzinnego pałacu) jest nieszczęściem. W tradycyjnej baśni szczęście wynika z obecności nadprzyrodzonych stworzeń, najczęściej dobrej wróżki, ale i w tym aspekcie pani de Murat proponuje czytelnikowi inny model: zamiast dobrej wróżki i szczęścia zagwarantowanego przez cudowne zaklęcie lub dar jest ojciec, który akceptuje zawarte bez jego zgody małżeństwo i młodzi mogą znów być razem. Jak pisze pani de Murat, „usunęłam Wróżki, ażeby zobaczyć, czy zdołam uszczęśliwić zakochanych bez pomocy tych życzliwych dam” (152, AWL). Pani de Murat traktuje baśniową konwencję z przymrużeniem oka.

2. Wróżka bezradna

W baśni literackiej potwory, duchy występują rzadko. Sfera nadprzyrodzona jest ograniczona do obecności wrózek, tak jak w utworach *Królewicz Różokrzew* Catherine Bernard i *Węgorzyczka (Anguilette)*¹⁵ pani de Murat. Pojawienie się czarodziejki wzbudza niepewność, bo w baśniach są dobre oraz złe wróżki i często nie wiadomo od razu, z którą z nich mamy do czynienia, ale jednocześnie czytelnik pokłada nadzieję w ich obecności i liczy, że czarownica zostanie pokonana przez „życzliwą damę”. Oba utwory kończą się źle i w żadnym miłośnik nie jest bajkowym spełnieniem pragnień, ale udręką wynikającą z ludzkiej natury, a nie ze złego czaru, którego nikt nie potrafi zdjąć. Baśń literacka naśladuje powieści

¹⁵ Baśń znajduje się w pierwszym zbiorze baśni pani de Murat z 1698 r.

końca XVII wieku ukazujące skrajnie pesymistyczną wizję miłości, wizję, którą odnajdujemy we wszystkich powieściach Catherine Bernard¹⁶.

Baśnie wplecione w *Inès de Cordoue* są przedstawione jako rozrywka Francuzek na dworze hiszpańskim i opowiadają je na początku utworu bohaterki zakochane w tym samym mężczyźnie. Rywalizacja w opowiadaniu zapowiada rywalizację w miłości, która doprowadzi wszystkich do nieszczęścia i śmierci. Ponura atmosfera grozy, która panuje w baśniach zapowiada późniejszą katastrofę. *Królewicz Różokrzew* opowiadany jest przez tytułową bohaterkę powieści, która jest kochana z wzajemnością, więc tym bardziej szczęście nie może być jej udziałem: w baśni, tak jak w powieści, uczucie ma niszczycielską moc.

W krainie, której nie ma na mapie, Catherine Bernard umieszcza historię opowiadającą o miłości pięknego księcia i powabnej księżniczki Floryndy. Zaraz po narodzinach księżniczki pojawia się malutka karetka ciągnięta przez 6 motylków. Siedzi w niej niewielka osóбка, która okazuje się być wróżką. Przepowiada, że piękna Florynda będzie nieszczęśliwa, bo zakocha się w kimś, kogo nie będzie mogła zobaczyć. Budzi to strach matki księżniczki i chociaż nie umie sobie logicznie wytłumaczyć, jak ta groźba mogłaby się zrealizować, to na wszelki wypadek postanawia od razu sprowadzić na dwór wszystkich mężczyzn godnych poślubić Floryndę w nadziei, że któregoś wybierze.

W sąsiednim królestwie żyje ukryty młody książę, którego ojciec ciężko doświadczony dwoma małżeństwami postanowił ustrzec syna przed wszelkimi związkami z kobietami i przed zawsze koszmarnym związkiem małżeńskim. Przebiegła wróżka podrzuca młodzieńcowi portret Floryndy. Książę ucieka strażom, ale za karę wróżka zamienia go w krzew róży, w którym księżniczka stopniowo się zakochuje i przepowiednia się spełnia.

Zakochanie w krzaku róży symbolizuje irracjonalny charakter uczucia, nie wybiera się obiektu miłości i nigdy nie wiadomo kim naprawdę jest wybranek lub wybranka. Książę boi się, że Florynda tylko lituje się nad nim, ale go nie kocha, a księżniczka chciałaby zobaczyć prawdziwą postać księcia i jednocześnie obawia się, że nie będzie on taki, jak w jej wyobraźni. W końcu miłość Floryndy sprawia, że książę wraca do ludzkiej postaci. Baśń mogłaby zakończyć się na tej szczęśliwej przemianie, ale wtedy nie mówiłaby prawdy o naturze człowieka i o najgroźniejszym z ludzkich uczuć.

Florynda obawia się, że książę nie będzie jej wierny i przed ślubem chce go poddać próbie. Wysłała go na wyspę Młodości, na której rządzi piękna królowa i mimo, że książę jest dla niej zbyt stary (ma 24 lata i jest o 10 lat od niej starszy) zakochuje się w nim i chce go poślubić. W tym samym czasie, Florynda orientuje się, że bez księcia żyć nie może i wzywa go do powrotu. Naiwny młodzieniec, który jak pisze Catherine Bernard „w swej samotni otrzymał surowe wychowanie, nie zdążył jeszcze ulec zepsuciu w wielkim świecie. Wciąż wierzył, że nie

¹⁶ Wyjątek stanowi młodzieńcza powieść autorki *Fédéric de Sicile*.

uchodzi być niestałym. I choć królowa Młodości przypadła mu do serca, porzucił wyspę” (90-91, AWL). Wtedy odkrywa, że królowa rozesłała za nim list gończy. Obiecała w nim małżeństwo każdemu, kto go jej dostarczy żywego lub martwego.

Przeżaszony książe wraca do Floryndy, która w przyływie miłosnych uczuć wychodzi za niego za mąż nie pytając, czy był jej wierny. Książe zabiera ją do swego królestwa „gdzie małżeńskie pożycie, zgodnie z obyczajem, położyło kres ich szczęśliwym dniom. Byłoby dobrze, gdyby poprzestali na uprzejmej obojętności! Lecz ci, którzy zaznali miłości, nie mają tyle rozsądku, co zwykli ludzie i nie potrafią stworzyć przykładowego stadła” (91, AWL). Książe z próżności opowiada żonie o królowej wyspy, Florynda robi mu takie wyrzuty „jak gdyby nie była jego żoną. Był tym tak wstrząśnięty i urażony, że zapragnął wyżalić się i pocieszyć u dam z jej dworu. Ona go szpiegowała, przyłapała, obrzuciła obelgami. Na koniec udręczony jej dąsami poprosił wróżki, by znów zmieniły go w krzak róży, a one uczyniły mu tę łaskę” (91, AWL).

Miłość, która powinna być źródłem szczęścia, gdyż jest wzajemna i wszystkie przeszkody zostały przez młodych pokonane, staje się cierpieniem i nieszczęściem. Zaklęcie wróżki okazało się łatwe do przewyciężenia dzięki sile uczucia, ale obawa przed niewiernością całkowicie pozbawia Floryndę rozsądku. Wystawienie księcia na niepotrzebną pokusę nie służy wypróbowaniu jego wierności, a raczej stanowi pułapkę, w którą naiwny i niedoświadczony młodzieniec musi wpaść. I chociaż do zdrady nie dochodzi, to sam fakt, że książe spojrział na inną i był obiektem jej miłości powoduje zazdrość Floryndy. Jest to uczucie szalone, groźne i destrukcyjne, ale będące we wszystkich utworach Catherine Bernard nieodłączną cechą miłości: zazdrość powoduje cierpienie i złość, zatruwa życie, uniemożliwia jakiegokolwiek porozumienie. Niedojrzałość księcia jest przyczyną prowokacyjnego zachowania, które wzmaga zazdrość i powoduje jeszcze większe zacierzenie Floryndy.

Małżeństwo z miłości, które stanowi szczęśliwe zakończenie typowej baśni, staje się u Catherine Bernard nie tylko fatalnym końcem uczucia, ale przede wszystkim przeobraża miłość w równie silną co ona nienawiść. Człowiek sam, bez czarodziejskiego zaklęcia, niszczy siebie i ukochaną osobę. Książe woli znów zamienić się w krzak róży, ale tym razem to, co stanowiło karę, było przyczyną nieszczęścia i powinno napawać grozą staje się wybawieniem, mniejszym złem niż życie z żoną owładniętą zazdrością.

Baśnie pani de Murat powstają głównie w latach 1698-1699¹⁷. Pisarka podkreśla nowatorski charakter tych utworów. W baśni *Węgorzyczka* jako pierwsza używa określenia „nowoczesne wróżki”, aby podkreślić przymioty pani d’Aulnoy, „nowoczesnej wróżki, bardziej uczonej i wykwintej niż dawne wróżki”

¹⁷ Cf. wykaz baśni w R. Robert, *Le Conte littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, [1982], nouvelle éd. z dodatkiem bibliograficznym, N. Jasmin, avec la collaboration de C. Debru, Paris, Honoré Champion, 2002.

(102)¹⁸. Trzeci tom z roku 1699 zaczyna od *Posłania do nowoczesnych Wrózek (Epître aux Fées modernes)*¹⁹, w którym porównuje dawne baśnie ze współczesnymi wpisując w ten sposób nowoczesną baśń literacką w dyskusję o stosunku literatury współczesnej do dawnej i w spór Nowożytników ze Starożytnikami.

Węgorzyczka to baśń, w której napięcie i ponura atmosfera budowane są stopniowo.

Jakkolwiek bardzo byłoby się przez los faworyzowanym, stwierdza w pierwszym zdaniu pani de Murat, nie ma szczęścia bez wielkich zmartwień. Wszyscy, którzy znają wróżki wiedzą, że te wyjątkowo mądre istoty, nie mogą znaleźć sposobu, aby kilka razy w miesiącu nie przybierać postaci różnych żywych stworzeń, co naraża je na okrucieństwo ludzi (85).

Pani de Murat uprzedza, że nawet w nadprzyrodzonym świecie nikt nie decyduje o wszystkim, nie ma mocy absolutnej i nie ma szczęścia bez trosk.

Opowieść zaczyna się szczęśliwie. Jedna z córek króla ratuje od śmierci węgorzyczkę. Okazuje się, że jest to wróżka, która z wdzięczności za uratowanie życia pozwala księżniczce zdecydować, jaki chce otrzymać dar. Plousine wybiera mądrość, a nie urodę, więc wróżka decyduje dać jej tę ostatnią w nagrodę za rozsądny wybór. Plousine staje się mądrą i piękną Hebe, ale do szczęścia cały czas czegoś jej brakuje. Wróżka domyśla się, że chodzi o miłość, ale wie jak niebezpieczny to dar. Przestrzega księżniczkę przed zgubnym uczuciem, uprzedza, że jej moc jest mniejsza niż siła miłości (92) i że Hebe nie będzie mogła liczyć na jej pomoc. Podobnie jak w innych baśniach pani de Murat, wróżki są bezradne, gdy w grę wchodzi miłość. Tragiczny koniec uczucia Hebe do Atimira jest więc pewny zanim młodzi się spotkają.

Gdy Hebe poznaje Atimira od razu traci spokój, myśli o słowach wróżki, ma złe przeczucia, których się obawia, ale zbyt pragnie miłości, aby się jej oprzeć. Lęk towarzyszy Hebe od pierwszego spojrzenia na Atimira. Przeczucia, obawy są tłumione przez zakochaną i tym bardziej nie potrafią jej ustrzec przed nieszczęściem. Zazdrosna siostra Hebe, Ilerie, uwodzi Atimira, a w zasadzie siła jej uczucia, rozpacz i wręcz groźba otrucia się sprawiają, że Atimir daje się uwieść. Para ucieka razem, by po jakimś czasie wziąć ślub w królestwie Atimira. Nieszczęsna Hebe też opuszcza królestwo ojca, bo poruszona jej rozpaczą wróżka wysłała ją na wyspę Ukojenia, gdzie Hebe powoli zapomina Atimira i wychodzi za mąż za księcia, siostrzeńca wróżki. Ale najpierw obiecuje jej, że nigdy nie wróci tam, gdzie może być Atimir, a wróżka uprzedza ją, że spotkanie z niewiernym skończy się śmiercią.

Jedynym sposobem uratowania Hebe przed miłością i śmiercią jest przestraszenie jej fatalnymi konsekwencjami niezastosowania się do przestrogi. Hebe była rozsądną dziewczyną, dopóki nie poznała Atimira i za każdym razem wydaje się,

¹⁸ H.-J. de Castelnau, comtesse de Murat, *Contes, op. cit.* Po każdym cytacie podaję numer strony do tego wydania.

¹⁹ Tłumaczenie tego tekstu znajduje się w antologii AWL, s. 139-140.

że posłucha ostrzeżeń, a perspektywa cierpienia napawa ją grozą. Jednak uczucie jest silniejsze niż obawa przed przepowiednią wróżki.

Hebe dowiaduje się o obecności Ilerie i Atimira na dworze rodziców i tak prosi męża, aby tam pojechali, że zakochany i nieświadomy niczego ksiązę wyspy Ukojenia zgadza się. Wszystko co Hebe obiecała wróżce idzie w niepamięć. Obie pary spotykają się, miłość dawnych kochanków odżywa, ale Hebe jest nią przerażona, wolałaby, umrzeć niż przeżywać tyle cierpienia. Wróżka uprzedziła ją o śmierci, ale nie mogła sprawić, aby Hebe przed spotkaniem z Atimirem wyobraziła sobie udrękę i straszliwe rozterki, które będzie przeżywać.

Baśń kończy się wybuchem nienawiści i zazdrości obu ksiąząt. Najpierw próbują się pozabijać w czasie turnieju, a potem się pojedynkują. Atimir umiera, ksiązę wyspy Ukojenia jest ciężko ranny i gdy Hebe przybiega na miejsce, wydaje się, że obaj nie żyją. Zrozpaczona, przepełniona poczuciem winy, że pozabijali się z jej przyczyny, Hebe rzuca się na miecz i umiera. Wróżka może już tylko zamienić Hebe i Atimira w dwa przepiękne drzewa.

Koniec baśni jest nie tylko nieszczęśliwy, ale i okrutny. Lęk i cierpienie towarzyszyły uczuciu Hebe, ale u ksiąząt przerodziły się w brutalność i agresję. Miłość niszczy wszystko, jest silniejsza niż strach przed nią, a nawet niż nadprzyrodzone moce wróżek.

W swojej koncepcji gatunku przedstawionej w *Posłaniu do nowoczesnych wróżek*, pani de Murat wyraźnie zaznacza, że baśń ludowo-folklorystyczna rządzi się innymi zasadami niż baśń literacka. Staromodne wróżki „za rozrywkę miały płąsy w świetle księżycy, wcielanie się w staruszki, małpy i upiory – na postrach dzieciom i prostaczkom” (139, AWL), podczas gdy nowoczesne wróżki, autorki *contes de fées*, nie straszą, robią „rzeczy wzniosłe” (139, AWL), obdarzają przymiotami tych, którzy są ich pozbawieni i tworzą królestwo czarów. W ich baśniach wszystko jest wykwiłtne, więc i źródło inspiracji musi być inne niż opowieści nianiek i piastunek: baśń literacka wzoruje się na powieści, ulubionym gatunku salonów, która łączy niesamowite przygody ze studium psychologii uczuć.

Nieszczęścia bohaterów baśni tworzą atmosferę lęku nawet w przypadku utworów o szczęśliwym zakończeniu. Nie jest on spowodowany konkretną, chwilową sytuacją, ale stanem ciągłym wynikającym z poczucia nieuchronności zbliżającej się katastrofy, z uwarunkowań ludzkiej natury i z racjonalnej (jak na początek wieku oświeconego przystało) wizji magicznego świata. Oryginalny sposób przedstawienia wróżki, pokazanie jej bezradności wywołuje rozbawienie, pozwala nawiązać w prześmiewczy sposób do baśni ludowej i jej sposobu instruowania poprzez budzenie strachu potworami, duchami, strasznymi zwierzętami. Literackie baśnie z wróżkami tworzą atmosferę lęku duchowego, która nie ma związku z zaczarowanym światem: żadne nadprzyrodzone moce nie zmieniają ludzkiej natury i nieszczęść, do których człowiek sam doprowadza, a wyrafinowana forma i magiczne otoczenie tworzą iluzję, pod którą ukrywa się prawdziwe, groźne oblicze świata uczuć.

Bibliografia

- Aulnoy hrabina de, Marie-Catherine, le Jumel de Barneville, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. Nadine Jasmin, introduction Raymonde Robert, Paris, Honoré Champion, 2004
- Barneville, le Jumel de, Marie-Catherine, hrabina d'Aulnoy, „Pelna Wdzięku i Percinet” (« *Gracieuse et Percinet* »), in *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. N. Jasmin, introduction R. Robert, Paris, Honoré Champion, 2004
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976
- Castel, abbé de Saint-Pierre, Charles-Iréné, « Projet pour perfectionner l'éducation », in *Œuvres diverses de Monsieur l'Abbé de Saint-Pierre*, Paris, Briasson, 1730, t. 1
- Delpy, Catherine. « 'La Belle et la Bête'. La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles », in *Le « monstre » humain : Imaginaire et société* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pup.6837>, dostęp 10.11.2021
- Joole Patrick, « La peur dans la littérature de jeunesse : le miroir aux fantasmes », *Tdc*, 2000, n° 803
- Labuda, Aleksander Wit, *Wrózki w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w.*, wybór, przekład i opracowanie A. W. Labuda, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław, 2020
- Murat, Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de, *Contes*, éd. Geneviève Patard, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque des Génies et des Fées 3, 2006
- Patard, Geneviève, « Mme de Murat et les Fées modernes », *The Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, s. 275, URL : https://romanicreview.journals.cdrcs.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/16/2016/08/Patard_99_2.pdf, dostęp 12.11.2021
- Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Pocket Classiques, 2006
- Raynard, Sophie, *La Seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002
- Robert, Raymonde, *Le Conte littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, [1982], nouvelle éd. z dodatkiem bibliograficznym, Nadine Jasmin, avec la collaboration de Claire Debru, Paris, Honoré Champion, 2002
- Rolland Annie, *La peur, le chagrin et le jeune lecteur*, 2012, URL: <http://www.ricochet-jeunes.org/le-livre-en-analyse/article/334-la-peur,-le-chagrin-et-le-jeune-lecteur>, dostęp 15.11.2021
- Sermain, Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005
- Slany, Katarzyna, *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2016, URL: <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/3154/PM751--Groza-w-literaturze-dzieciej--Slany.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, dostęp 16.11.2021
- Soriano, Marc, *Guide de littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959

Monika Kulesza, dr hab., prof. ucz. w Instytucie Romanistyki UW, gdzie jest kierownikiem Zakładu Literaturoznawstwa Francuskiego. Zajmuje się badaniami nad literaturą francuską XVII i XVIII wieku, ze szczególnym uwzględnieniem pisarstwa kobiet przełomu wieków (powieści i teatru), epistolografii oraz pamiętnikarstwa. Najważniejsze publikacje: *L'Amour de la morale, la morale de l'amour. Les romans de Catherine Bernard*, Wydział Neofilologii UW, Warszawa 2010 oraz *Le Romanesque dans les Lettres de Madame de Sévigné*, Frankfurt nad Menem, Peter Lang Edition, seria Études de linguistique, littérature et art, vol. 4, 2014.