

Urszula Łosiowska

POSTACIE ZWIERZĘCE A KLĄTWA W *KRUKU* GIAMBATTISTY BASILEGO I *KRUKU* CARLA GOZZIEGO¹

Uniwersytet Jagielloński

Przedmiotem niniejszego artykułu jest rola pełniona przez zwierzęta i postacie zwierzęce w dwóch utworach: *Kruku* (*Lo cuorvo*) – baśni pochodzącej z neapolitańskiego zbioru *Lo cunto de li cunti* Giambattisty Basilego (1575–1632), oraz opartej na niej baśni teatralnej Carla Gozziego (1720–1806), pod tym samym tytułem (*Il corvo*)². Już na samym początku warto nadmienić, że obie te historie stanowią warianty baśni o młodzieńcu czy też słudze przemienionym w posąg – do innych jej realizacji należą między innymi *Wierny Jan* braci Grimm, *Kościel Nieśmiertelny* Aleksandra N. Afanasjewa czy *Jabłuszko i Łupinka* Itala Calvina. Wszystkie te opowieści łączą postacie dwóch braci (lub bohatera i jego pomocnika), uprowadzenie dziewczyny, klątwa mająca na celu uniemożliwić zakochanym szczęśliwe pożycie, zapobieżenie niebezpieczeństwu poprzez zabicie zwierząt będących narzędziem klątwy oraz przemiana młodszego z braci (lub pomocnika) w posąg wskutek ujawnienia prawdy.

KRUK GIAMBATTISTY BASILEGO

W baśni Basilego występują Millucio – król Cienistego Gaju, jego brat Iennariello oraz ukochana króla i córka czarownika – Liviella. Podróż Iennariella poprzedzają dwa istotne wydarzenia: pierwszym z nich jest ujrzenie przez Milluccia leżącego na marmurze martwego kruka i zapragnięcie ożenku z kobietą, która przypominałaby mu ten widok; drugim – rozmowa braci i obietnica odnalezienia odpowiedniej dziewczyny.

¹ Artykuł stanowi wybór wątków pojawiających się w mojej pracy magisterskiej pt. *Motywy i postacie magiczne w baśniach o młodzieńcu przemienionym w posąg. Realizacje Itala Calvina, Giambattisty Basilego, Carla Gozziego i braci Grimm* (Kraków 2013). Praca została napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Czabanowskiej-Wróbel.

² Basile spisał *Lo cunto de li cunti* (*Baśń nad baśniami*), znaną także jako *Il pentamerone*, w dialekcie neapolitańskim, różniącym się znacznie od języka włoskiego będącego w powszechnym użyciu – stąd też różnica w tytułach oryginałów. Żaboklicki podaje, że dzieło to nie było znane szerszej publiczności aż do ukazania się tłumaczenia na język włoski pióra Benedetta Crocego w 1925 roku. Por. K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008, ss. 186–187.

Z perspektywy tematu niniejszego artykułu interesujący jest stan, w który popadł król po zobaczeniu zabitego kruka spoczywającego na marmurowym kamieniu. Pomijając bogatą symbolikę leśnej przestrzeni, warto skoncentrować się na przemianie bohatera, która się w niej dokonuje. Król Cienistego Gaju po powrocie z lasu diametralnie zmienia swoje zachowanie: ogarnięty pożądaniem i obsesyjnym pragnieniem posiadania, myśli tylko o wymarzonej kobiecie; dręczy go niepokój niedający spocząć.

Zmianom tym towarzyszą określone oznaki fizyczne: skóra młodzieńca przypomina skórę nieboszczyka, zaś on sam z trudem się wypowiada i wzdycha. Zachowanie Milluccia po ujrzeniu martwego ptaka odbiega od normy – można zatem stwierdzić, iż wypełnia ono znamiona obłądki, choroby umysłu, której skutki odczuwa także ciało.

Roland Jaccard, pisząc o zjawisku szaleństwa, stwierdza: Pewne formy szału mogą [...] być przyjmowane przez otoczenie jako przejawy nadprzyrodzonej inspiracji albo opętania przez złe lub dobre duchy. [...] zaburzenia umysłowe osobnika są przypisywane jakiemuś duchowi, który przychodzi doń z zewnątrz i bierze go w swe posiadanie; nigdy nie uważa się go za nieuleczalnego, zresztą cała grupa jest tym faktem poruszona, gdyż solidarność wspólnoty powinna przyczynić się do przywrócenia równowagi między światem widzialnym a niewidzialnym, między światem przyrodzonym a nadprzyrodzonym³.

Szaleństwo bohatera baśni Basilego należy traktować jako fenomen z kategorii „nadprzyrodzonego” i „magicznego”, gdyż nie jest ono zwykłym odchyleniem od normy. Decyduje o tym zarówno miejsce, gdzie dochodzi do obłąkania, jak i to, co staje się bezpośrednim impulsem wywołującym zmiany w zachowaniu Milluccia. Warto przyjrzeć się bliżej symbolice kruka. Zwiastuje on szereg negatywnych zjawisk, takich jak: niepokój, choroba, śmierć, okrucieństwo, złość, chciwość, plądrowanie, złe przecucie, zła wróżba, nieszczęście; ale także grupę zjawisk neutralnych czy pozytywnych: myśl, proroctwo, nadzieję⁴. Obecność kruka w opowieści autora *Pentameronu* doskonale współgra ze stanem króla – jego obsesyjnym pożądaniem i myśleniem o dziewczynie o określonej urodzie; co więcej, jest ona zapowiedzią przyszłych wydarzeń: ufności Iennariella w odnalezienie wymarzonej przez Milluccia kobiety, porwania Livielli, gniewu czarodzieja, nieszczęść spotykających obu braci, a w końcu – śmierci księcia i królewskich dzieci. Podążając za myślą Jaccarda, trzeba uznać kruka nie tylko za symbol tego, co ma nastąpić, ale także za rodzaj ducha, nieznaney siły zewnętrznej, która zniewoliła umysł głównego bohatera. Nie mniej istotna w tym kontekście jest geneza zależności istniejącej pomiędzy nienaturalnym stanem króla a postacią

³ R. Jaccard, *Szaleństwo*, tłum. S. Cichowicz, Wrocław 1993, s. 23.

⁴ Por. W. Kopaliński, *Kruk*, [w:] idem, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, ss. 168–169.

kruka, której można upatrywać w wierzeniach niektórych ludów pierwotnych, gdzie ptak ów utożsamiany był ze złym duchem (duchem szamana) pożerającym ludzkie dusze⁵.

Podsumowując powyższe refleksje, szaleństwo Milluccia wynika z ujrzenia martwego kruka wpisuje się w zestaw motywów magicznych nie tylko poprzez miejsce i sposób zauroczenia, ale także poprzez charakter zabiegów uzdrawiających. Zaburzenie równowagi psychicznej króla Cienistego Gaju ma ogromne znaczenie dla rozwoju baśniowej akcji: nie tylko stanowi pretekst do podjęcia podróży, ale też ma wpływ na uczucie zazdrości rodzące się w Millucciu i rozbicie braterskiego porozumienia.

Baśniowa rzeczywistość *Kruka* od chwili wprowadzenia Livielli została zdominowana przez klątwę. Warto zauważyć, że u Basilego pominięty został moment wypowiedzenia złorzeczenia, dzięki czemu postać czarownika może pozostać owiana tajemnicą aż do samego końca. O treści klątwy Iennariello dowiaduje się od pary gołębi, które usiadły na rei jego okrętu. Młodzieniec rozumie mowę ptaków i zdaje się traktować to jako coś zupełnie oczywistego, a co więcej – wierzy w możliwość wypełnienia się ich słów. Badacze wiążą motyw znajomości ptasiego języka z darem proroczym i nabyciem wiedzy przez bohatera⁶. Tak też się dzieje w *Kruku*: gołębie przepowiadają przyszłość czekającą obydwu braci, wskazując potencjalne drogi jej rozwoju.

Dialog ptaków stanowi wprowadzenie Iennariella w sferę magii, zapoznanie go z wiedzą tajemną, niedostępną innym ludziom. Gołąb i gołębica pełnią funkcję magicznych posłańców, którzy dzięki przekazanim informacjom dają bohaterowi możliwość przeciwstawienia się klątwie. Warto w tym miejscu nadmienić, że gołąb już w starożytnym Egipcie był używany do przesyłania wiadomości⁷. Ten sposób komunikacji nie był więc obcy Livielli i jej ojcu jako mieszkańcom Kairu. Para gołębi, samczyk i samiczka, nie tylko przekazuje zatrważające wieści, ale także symbolizuje miłość⁸, której uzdrawiająca moc ostatecznie doprowadzi do pojednania bohaterów baśni. Dialog ptaków składa się z trzech części odpowiadających etapom wypełniania się klątwy, a ponadto oparty jest na trzykrotnym powtórzeniu schematu: lament – pytanie – odpowiedź. Gołębie z jednej strony poprzez zapowiedzenie przyszłych wydarzeń przejmują niektóre funkcje kruka, z drugiej zaś – stanowią jego przeciwieństwo, ponieważ nie tylko nie budzą szeregu negatywnych konotacji, ale także przyczyniają się do podjęcia określonych decyzji przez młodszego z braci, a w dalekiej konsekwencji – do szczęśliwego zakończenia.

Trzeba także przyjrzeć się narzędziom, za pomocą których ma w *Kruku* zrealizować się klątwa: sokołowi, koniowi, a przede wszystkim – smokowi. Sokół i koń przynależą

⁵ Por. A. Szyjewski, *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Kraków 1991, s. 159.

⁶ Por. W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 254.

⁷ Por. W. Kopaliński, *Gołąb*, [w:] idem, *Słownik...*, s. 95.

⁸ Por. ibidem.

do zwierząt myśliwskich, a należy pamiętać, że Milluccio uwielbiał oddawać się polowaniom. Oba te stworzenia, będąc podarunkami dla króla-myśliwego, jako nadzwyczajne w swych gatunkach, stają się wyrazicielami zdolności i talentów obdarowywanego. Źródłem takiego ich postrzegania należy szukać w praktyce człowieka pierwotnego, polegającej na podpatrywaniu, a następnie na upodobnianiu się do zwierząt, które lepiej niż on potrafiły dostosować się do surowych warunków bytowania wśród nieujarzmionej przyrody i które dzięki temu wzbudzały nie tylko podziw, ale także cześć i strach⁹. W obu baśniach rola sokoła i konia jest przewrotna, gdyż ich zadaniem okazuje się nie pomoc w polowaniu, ale skrzywdzenie swego opiekuna poprzez odebranie mu tych zdolności, które uosabiają: wzroku (poprzez wydłubanie oczu) i możliwości poruszania się (u Basilego poprzez skręcenie karku, u Gozziego poprzez zabicie jeźdźca). Godnym uwagi jest także fakt, że w Egipcie sokół był ptakiem świętym, objętym tabu netykalności pod karą śmierci, zaś w starożytnej Grecji i Rzymie uznawany był za ptaka wróżebnego¹⁰. Koń, jak wskazuje Władimir J. Propp, łączony był ze sferą śmierci¹¹, z kolei hippomancja posiadała znaczenie wśród ludów indoeuropejskich, Rzymian i Germanów¹². Nietrudno w tym kontekście zrozumieć wybór sokoła i konia na realizatorów śmiertelności kłątwy. Co więcej, zabicie przez Iennariella konia mającego skrzywdzić władcę może nasuwać skojarzenie z końskimi ofiarami składanymi przez ludy indoeuropejskie: zamiast króla zabijano zwierzę, które stanowiło jego substytut¹³.

Smok stanowi ostatnie niebezpieczeństwo zagrażające Millucciowi i jego świeżo poślubionej małżonce. W baśniach smok i wąż to w istocie jedno i to samo. O pokrewieństwie czy tożsamości tych gadów w ludzkiej wyobraźniowości świadczy język grecki, gdzie określa się je wspólnym mianem (gr. *drakon* – ‘smok, wąż’), jak również istnienie wielu kulturowych śladów ich bliskości, m. in. *ouroboros* w starożytnym Egipcie i Grecji czy mitologiczne smoki-węże¹⁴.

Badacze podkreślają chimeryczność wyglądu smoka, np. Grzegorz Leszczyński opisuje go jako kompilację cech ptaka (skrzydła), lwa (silne łapy, wielkie pazury), wołu (siła, masywne cielsko), węża (jęzor), jaszczurki (ogon, sposób stania i poruszania się, kształt łap), ropuchy (duże wyłupiaste oczy) oraz ryby (ciało pokryte łuską)¹⁵. Co

⁹ Por. T. Margul, *Zwierzę w kulcie i micie*, Lublin 1996, ss. 10, 18–19.

¹⁰ Por. ibidem, s. 12; W. Kopaliński, *Sokół*, [w:] idem, *Słownik...*, s. 397.

¹¹ Por. W. Propp, op. cit., ss. 183–196.

¹² Por. W. Kopaliński, *Koń*, [w:] idem, *Słownik...*, s. 154.

¹³ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misterii euewryjskich*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1988, ss. 154–155.

¹⁴ Por. W. Kopaliński, *Smok*, [w:] idem, *Słownik...*, ss. 394–395.

¹⁵ Por. G. Leszczyński, *Smok*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2002, s. 367. Por. także: W. Kopaliński, *Smok*, [w:] idem, *Słownik...*, ss. 394–396; T. Margul, op. cit., ss. 149–150.

ciekawe, Propp zauważa, że w bajce magicznej bardzo rzadko mamy do czynienia z opisem powierzchowności tego fantastycznego stwora – wiedzę na jej temat odbiorca czerpie z innych źródeł kulturowych¹⁶. Rosyjski literaturoznawca wskazuje jednak kilka smoczyczych cech, które da się wywnioskować na podstawie baśni – jedną z nich jest związek potwora z ogniem¹⁷. Wnioski Proppa są zgodne z przedstawieniem smoka w *Kraku* Basilego, gdzie mimo braku bliższego opisu ujawnia się ognista natura gada.

Baśniowy wizerunek smoka, personifikacji zła, nawiązuje do tradycji chrześcijańskiej: potwór ów pojawia się m.in. w *Apokalipsie św. Jana* i w *Złotej legendzie* Jacopa da Voragine'a, gdzie zostaje zabity przez św. Jerzego¹⁸. W chrześcijaństwie węża i smoka łączy wspólna symbolika – są one uosobieniem szatana i grzechu. Jednakże nie można zapominać o tym, iż część badaczy wskazuje na pozytywny obraz smoka istniejący w tradycji Dalekiego Wschodu¹⁹ – od takiej interpretacji odcina się Propp, który nie zgadza się na przyporządkowywanie smoka-wroga Europie, a smoka-dobroczyncy – Azji Wschodniej, podkreślając, że dobroczynna natura smoka jest pierwszym stopniem w procesie ewolucji postaci tej fantastycznej istoty²⁰.

W *Kraku* istotne są dwa momenty związane z postacią smoka: groźba pożarcia nowożeńców oraz walka stoczona przez Iennariella. Propp twierdzi, że „motyw walki ze smokiem powstał z motywu połknięcia, a następnie nałożył się na niego”²¹. Dodaje, że najbardziej archaiczną formą smoka był smok-połykacz oraz że symboliczne połykanie i wyplwanie człowieka miało miejsce podczas obrzędu inicjacji. W trakcie obrzędu chłopiec dostawał się do brzucha potwora, nabywał tam umiejętności pozwalających stać się myśliwym, a następnie opuszczał ciało smoka jako pełnoprawny mężczyzna. Wierzone, że zjadany jednoczył się ze zjadającym – dzięki temu młodzieniec otrzymywał władzę nad zwierzęciem, które go połknęło. Wyjście z wnętrza smoka wiązało się często z rozpruciem jego brzucha, a więc – jego śmiercią. Ten moment stał się według Proppa początkiem wyobrażeń walki z potworem.

Na podstawie przywołanej wyżej teorii można stwierdzić, że groźba pożarcia nowożeńców jest niczym innym jak udaremnioną przez Iennariella próbą ich połknięcia. Smok jako bestia pojawiająca się w królewskiej komnacie wskutek klątwy jest stworzeniem zrodzonym ze zła – w baśni Basilego nie pozostaje żaden ślad smoka-dobroczyncy dającego bohaterowi szczególne zdolności. Jednakże nie można zaprzeczyć, że walka

¹⁶ Por. W. Propp, op. cit., ss. 237–238.

¹⁷ Por. ibidem, ss. 237–239.

¹⁸ Por. G. Leszczyński, op. cit., s. 367.

¹⁹ Por. Ibidem; W. Kopaliński, *Smok...*, s. 395; T. Margul, op. cit., ss. 146–162.

²⁰ Por. W. Propp, op. cit., s. 252.

²¹ Ibidem, ss. 247–268. Por. także: M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997, ss. 56–60.

z potworem stanowi rodzaj inicjacji prowadzącej do osiągnięcia dojrzałości, także seksualnej²²: Iennariello, pełniąc w baśni funkcję pomocnika starszego brata, reprezentuje jego cechy i zdolności.

Zbliżając się do końca rozważań na temat baśni Basilego, należy jeszcze powrócić do złowrogiej wróżby z początku baśni oraz przyjrzeć się sposobowi odczarowania obróconego w posąg Iennariella. Do Milluccia przybywa starzec, który informuje go, że ceną za życie jest drugie życie. Król pragnie poświęcić swoje, jednak propozycja ta zostaje odrzucona, a na krwawą ofiarę zostają wybrani królewscy synkowie. Skropiony ich krwią posąg powraca do życia.

Badania antropologiczne²³ wskazują znaczenie ofiary dla boskich sił witalnych władcy (a więc i dla sił natury, sił kosmicznych), od których zależała pomyślność całego plemienia. Odnowienie królewskiej mocy, jak i życiodajnej mocy natury, następowało poprzez rytualne śmierć i narodziny. James George Frazer podaje, że istniała możliwość poświęcenia bóstwu innego życia niż królewskie²⁴. Najlepszym zastępcą króla był jego syn, posiadający te same nadprzyrodzone cechy co ojciec, konieczne do tego, aby ofiara została przyjęta i była skuteczna²⁵. Wyjaśnienia te zdają się tłumaczyć, dlaczego starzec z baśni Basilego wskazuje na królewskich synów jako na odpowiednią ofiarę zdolną przywrócić marmurowy posąg do życia. Martwy kruk spoczywający na marmurowej skale okazuje się zatem nie tylko odzwierciedleniem urody Livielli, ale także symboliczną zapowiedzią krwawej ofiary złożonej z dzieci. Rytualna zależność między ptakiem a bohaterami opowieści uwidacznia się jeszcze bardziej w dziele Gozziego.

KRUK CARLA GOZZIEGO

W *Kruku* Carla Gozziego odpowiednikami bohaterów z baśni Basilego są król Millo, jego brat Jennaro oraz Armilla, córka Noranda – czarodzieja i króla Damaszku.

Postacią mającą niebagatelne znaczenie dla rozwoju baśniowej akcji jest wilkołak²⁶ (wł. *orco*) – właściciel zabitego przez Milla kruka. Wiara w istnienie wilkołaków sięga

²² Por. W. Propp, op. cit., ss. 368–369; także: P. Kowalski, *Zwierzoczekoupiory, wampiry i inne bestie. Krwiożercze potwory i erozja symbolicznej interpretacji*, Kraków 2000, ss. 37–42.

²³ Por. J. G. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002, s. 210; także: P. Kowalski, op. cit., s. 34.

²⁴ Por. J. G. Frazer, op. cit., ss. 229–232.

²⁵ Ibidem, s. 229.

²⁶ Włoskie słowo *orco* oznaczać może także olbrzyma, orka, ogra. Bez względu na to, jakie cechy wyróżniające czy odróżniające przypisze się każdej z tych postaci, każda z nich łączy w sobie zarówno cechy ludzkie, jak i zwierzęce. Dla niniejszego artykułu ważne jest, iż każda z nich, bez względu na imię, jakie nosi, sytuuje się po stronie tego, co nie-ludzkie i złe. Autorka niniejszego artykułu przyjmuje tłumaczenie Agnieszki Piotrowskiej, za: *Gozzi*, skrót i adapt. R. Guarnieri, il. S. Baraldi, tłum. A. Piotrowska, Warszawa [1992], s. 42.

starożytności – w antycznej Grecji powtarzano mit o Likaonie przemienionym w wilka przez Zeusa Lykajosa; wspominali o nich m. in. Wergiliusz, Platon, Petroniusz²⁷, a także Herodot i Pliniusz Starszy²⁸. Jacques Collin de Plancy, dziewiętnastowieczny francuski pisarz i okultysta, w swoim *Słowniku wiedzy tajemnej* (oryg. *Dictionnaire Infernal*, 1818) za wilkołaki uznaje: tych, którzy zostali przemienieni lub sami się przemienili w wilka; tych, którzy przebierają się, by udawać wilka; szaleńców wyobrażających sobie, że są tymi zwierzętami, przejmujących ich zwyczaje i zachowania²⁹. Dodaje także, że według demonografów wilkołak jest czarownikiem kontrolowanym przez diabła³⁰.

Tak więc należy stwierdzić, że wilkołak, jeśli nie jest wytworem obłąkanego umysłu, stanowi istotę z pogranicza dwóch światów: ludzkiego i nadprzyrodzonego. Znamienne jest utożsamienie go z czarownikiem będącym w zмовie z siłami piekielnymi, za których sprawą dokonuje się magiczna transformacja w zwierzę. Sytuuje to wilkołaka po stronie tzw. czarnej magii, będącej na usługach złych mocy, czymkolwiek by one nie były. O jego naturze dużo mówi proces czasowej przemiany, której podlega: nie tyle traci on wybrane cechy człowieka, ale całkowicie porzuca ludzką postać, ulegając zezwierzęceniu. Znaczenia tej metamorfozy można szukać w starych sagach skandynawskich, gdzie pojawiał się *berserker*, czyli człowiek w niedźwiedziej skórze, będący wojownikiem lub osobą wyjętą spod prawa, której przypisywano dzikie cechy zwierzęcia, którego skórę nosił, a nawet nadnaturalne siły³¹. Z kolei przywoływani przez Herodota Neurowie, *notabene* żyjący niegdyś na terenie dzisiejszego Podlasia, kultywowali obrzęd przebierania się w wilcze skóry – według Tadeusza Margula działanie to miało na celu zarówno wzmocnienie wewnętrznych sił przebierańca, jak i zastraszenie jego przeciwnika³².

Kim zatem jest i jakie funkcje pełni wilkołak w baśni teatralnej Gozziego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba powrócić do okoliczności, w których spotyka go Millo. Król Frattombrosy udaje się do lasu, aby upolować jakąś zwierzęcą. Upatrując za Proppem korzeni bajki magicznej w obrzędach ludów pierwotnych, trzeba zwrócić uwagę na rolę, jaką odgrywali myśliwi w życiu tych społeczności. Dzięki umiejętności zdobywania pożywienia stanowili oni podstawę egzystencji swoich rodzin i całego plemienia. Stanie się dobrym myśliwym było warunkiem wejścia młodzieńca w świat mężczyzn i umożliwiło mu potem założenie własnej rodziny. Millo zabija kruka – ptaka, który nie należy do zwierząt łownych. Jego uśmiercenie jest nadużyciem

²⁷ Por. R. H. Robbins, *Wilkołactwo*, [w:] idem, *Encyklopedia czarów i demonologii*, tłum. M. Urbański, Warszawa 1998, ss. 315–319.

²⁸ Por. W. Kopaliński, *Wilki*, [w:] idem *Słownik...*, s. 469.

²⁹ Por. J. C. de Plancy, *Wilkołaki*, [w:] idem, *Słownik wiedzy tajemnej*, wybór i tłum. M. Karpowicz, Warszawa – Kraków 1993, s. 198.

³⁰ Por. ibidem.

³¹ Por. R. H. Robbins, op. cit., s. 315 i nast.; także: T. Margul, op. cit., s. 72.

³² Por. T. Margul, op. cit., ss. 70–71.

zaburzającym równowagę pomiędzy światem człowieka a światem natury. Propp podkreśla, że „[...] kunszt myśliwego nie sprowadza się do tego, by zabić zwierzę [...], lecz by sprawić, że ono samo odda się w jego ręce”³³. Ponadto rosyjski badacz łączy zakaz zabijania pewnych zwierząt z wiarą, iż pozostaje ono w ścisłym związku ze światem antenatów: albo samo jest wcieleniem ducha przodka, albo jest jego niegdysiejszym pomocnikiem, czego świadectwo stanowi totem społeczności³⁴. Nie bez znaczenia wydaje się także postać kruka obecna w azjatyckich mitach rodzinnych, gdzie staje się on herosem kulturowym³⁵. Historia ukazana przez Gozziego nie wspomina o tym, iż uśmiercenie kruka jest zabronione, jednakże czyn ten sprowadza na Milla okrutną karę. Kara zaś zawsze wynika ze złamania jakiegoś zakazu. Stąd wniosek, że król dopuścił się aktu, którego nie wolno było mu dokonać – nieważne czy o tym wiedział, czy nie.

Kruk jako ptak lubiący wybierać na swe siedlisko najwyższe gałęzie drzew i wieże, a także wzbijający się wysoko w powietrze, niejednokrotnie bywa postrzegany jako posłaniec bogów przybywający z zaświatów czy postać o charakterze mediacyjnym pomiędzy niebem, ziemią i podziemiami³⁶. W baśni teatralnej weneccjanina zabity ptak okazuje własnością wilkołaka – jest mu poświęcony. Obu tym istotom towarzyszy złowroga atmosfera, lęk i przeczucie nadchodzącego nieszczęścia: martwy kruk, spadając, plami swą krwią marmurowy grobowiec; wilkołak zaś – potwór o przerażającym wyglądem, wyłania się z grotu przy wtórze grzmotu wstrząsającego lasem.

Kruk w dramacie Gozziego, podobnie jak zwierzęta u Proppa, odsyła do świata nadprzyrodzonego. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że sposób, w jaki umiera, jest bardzo symboliczny. Równie ważnym jest fakt, iż jego śmierć wywołuje gniew postaci należącej do sfery magii i czarów, a także – do sfery śmierci. Tradycyjne wyobrażenia każą łączyć wilkołaka z obydwoma tymi obszarami, jednak w utworze Gozziego ta zależność zostaje zwiększona poprzez nadanie potworowi zdolności zaklęcia rzeczywistości – wypowiedziane przez niego przekleństwo wymusza na bohaterach baśni ofiarę z życia.

O związku wilkołaka ze sferą śmierci świadczy także miejsce, w którym żyje. Jest to przestrzeń lasu, którą Propp utożsamia z drogą prowadzącą do innego królestwa, świata zmarłych³⁷. Co więcej, wyłania się on z grotu – jaskinia zaś już od najdawniejszych czasów postrzegana była jako wejście do zaświatów, czego dowodem są między innymi

³³ W. Propp, op. cit., s. 250.

³⁴ Por. ibidem, ss. 165–169; także: A. Szyjewski, op. cit., ss. 19–20, 24.

³⁵ Por. A. Szyjewski, op. cit., ss. 19–22.

³⁶ Por. ibidem, ss. 8–9, 18. Szyjewski poświęca krukowi-posłańcowi osobny rozdział (ss. 30–43).

³⁷ Por. W. Propp, op. cit., ss. 54–56.

Metamorfozy Owidiusza i *Eneida* Wergiliusza³⁸. Wilkołak jawi się więc jako demon rodem z piekieł, tym bardziej, że podczas wypowiedzenia klątwy powołuje się na Plutona³⁹.

Liczne opowieści o wilczych istotach czy też o ludziach oskarżonych o likantropię nie przypisują swoim bohaterom umiejętności rzucania klątw, poza sytuacją przemiany siebie lub swojej ofiary w wilka⁴⁰. Stąd wniosek, że w sztuce weneccjanina wilkołak pełni funkcję groźnego czarownika, a jego odrażający wygląd jest jedynie zewnętrznym znakiem moralnego zepsucia, a tym samym – śmierci człowieczeństwa. Należy przy tym pamiętać, że każda tradycyjna baśń utrzymuje wyraźny podział na osoby dobre i piękne oraz złe i brzydkie. Wilkołak-czarownik strzeże równowagi pomiędzy dwoma światami i karze za jej zaburzenie, a jego zwierzęca natura odpowiada przerażającej treści rzucanej przezeń klątwy.

Warto nadmienić o znaczeniu złorzeczenia wilkołaka, które stało się stymulatorem rozwoju baśniowej akcji. Należy zauważyć, że zarówno u Basilego, jak i u Gozziego, król zachwyca się zestawieniem barw: czerni, czerwieni i bieli. Milla, tak jak Milluccio, popada w szaleństwo. Obłęd ten w przypadku bohatera z *Pentameronu* można łączyć z działaniem złego leśnego ducha, ujawniającego się za pośrednictwem martwego kruka, lub też z pewnego rodzaju estetyczną fascynacją. Natomiast w przypadku Milla w klarowny sposób widać, że czasowe szaleństwo stanowi skutek działającej już klątwy, która rozpościerając swe zgubne działanie, obejmuje wszystkich głównych bohaterów. Ciekawym tropem interpretacyjnym jest także psychoanalityczna propozycja Brunona Bettelheima, który przy okazji analizy *Śnieżki* braci Grimm zwraca uwagę na seksualny wymiar symboliki barw oddziałujących na wyobraźnię i pragnienia baśniowej postaci⁴¹.

Klątwa wilkołaka stanowi bardzo sugestywną zapowiedź nadchodzącej zguby – zapowiedź wzmocnioną symboliczną obecnością martwego kruka; ptaka, który, według wierzeń, ze względu na swą długowieczność i związaną z nią mądrość potrafi przewidywać przyszłość⁴². Co więcej, kruk jako padlinożerca postrzegany jest przez wiele systemów religijnych jako ptak wyklęty czy obciążony klątwą (sic!)⁴³. Jak już wspomniano, wilkołak jest istotą z pogranicza świata żywych i świata umarłych, co wydaje się przyczyną, dla której potrafi zesłać śmierć za pomocą przekleństwa. Nie dziwi więc, że w *Kruku* Gozziego funkcję marmurowego głazu pełni grobowiec, na który spada

³⁸ Por. ibidem.

³⁹ Por. C. Gozzi, *Il corvo*, [w:] *Le fiabe di Carlo Gozzi*, a cura di E. Masi, t. 1, Bologna 1885, s. 52.

⁴⁰ Por. B. Baranowski, *W kregu upiórów i wilkołaków*, Łódź 1981, ss. 147–156; także: R. H. Robbins, *Wilkołactwo...*, ss. 315–319. Warto dodać, że Tadeusz Margul terminem likantropia określa tylko chorobę psychiczną, nie zaś „faktyczną” przemianę w wilka, por.: T. Margul, op. cit., ss. 68, 79–82.

⁴¹ Por. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum., wprowadzeniem, objaśnieniami i posłowiem opatrzyła D. Danek, Warszawa 2010, ss. 315–316, 332.

⁴² Por. A. Szyjewski, op. cit., ss. 10, 18.

⁴³ Por. ibidem, ss. 10–11.

raniony ptak i obok którego znajduje się grotka wilkołaka. Grób ów stanowi nie tylko inspirację pozwalającą sformułować treść złorzeczenia, ale także jest zwiastunem przyszłych wydarzeń. Wszyscy bohaterowie muszą umrzeć w taki czy inny sposób, aby porzucić dawne role i zacząć pełnić nowe. Śmierć Milla jawi się jako zagubienie własnego „ja”, czego zewnętrznym świadectwem jest obłąd; zgon Jennara jest symboliczny – zostaje on przemieniony w kamienny posąg; zaś Armilla umiera w dosłownym tego słowa znaczeniu.

W sztuce Gozziego istnieje silna analogia pomiędzy krukiem i Armillą. Trzeba raz jeszcze podkreślić, iż księżniczka jest odpowiednikiem zabitego stworzenia – dzieje się tak nie tylko dlatego, że jej uroda odzwierciedla krucze pióra i krew ptaka rozprysniętą na białym kamieniu. Okazuje się, iż ona również staje się ofiarą zabitą przez Milla – król Frattombrosy widząc ją martwą, obwinia się o jej śmierć, stwierdzając: „Byłem [...] nieszczęsnym mordercą”⁴⁴. Tuż po śmierci kobiety ujawniony zostaje cel klątwy, którym jest ożywienie ulubieńca wilkołaka. Innymi słowy: aby wskrzesić ptaka należy złożyć w ofierze jego odpowiednik.

Znaczące jest także imię damasceńskiej księżniczki. Łacińską nazwą *armilla* określa się bransoletę, którą w starożytności noszono na przedramieniu, powyżej łokcia⁴⁵. Często miała ona kształt węża⁴⁶, co nasuwa skojarzenie z *ouroborosem* – wężem połykającym własny ogon. *Ouroboros*, zwany także uroborosem, stanowi symbol odradzania się wciąż na nowo: „[...] jako symbol gnostyków i alchemików wyrażał jedność wszechrzeczy, materialną i duchową, ustawicznie zmieniającą kształty w odwiecznym cyklu zniszczenia, odtwarzania i nieustannej odnowy”⁴⁷. Wąż ów pojawia się nie tylko w greckiej wyobraźni – podobną rolę zdaje się pełnić w skandynawskiej kosmogonii Midgardsorm (Jörmungandr), wąż będący synem boga Lokiego i opasujący swym cieleśkiem Ziemię⁴⁸. W baśni Gozziego początek wyznacza koniec, a koniec wskazuje początek. Klątwa wilkołaka wypełnia się w momencie zgonu Armilli, zaś śmierć ta jest powtórzeniem wydarzenia z początku opowieści. Podobnie jak u Basilego spryskany krwią ofiary kamienny posąg stanowi odwołanie do marmuru zroszonego krwią kruka. Śmierć rodzi życie. Historia zatacza koło.

Na koniec niniejszych rozważań trzeba umieścić te zdarzenia w kontekście magicznym. Frazer wyodrębnia dwa prawa myślenia, dwie zasady, na których opiera się

⁴⁴ C. Gozzi, op. cit., s. 131 [tłum. własne – U. Ł.]

⁴⁵ Por. F. Adorno et al., *W dawnych Atenach*, tłum. J. Burchardt et al., posłowie i weryfikacja przekł. J. Łanowski, Wrocław 1971, s. 62.

⁴⁶ Por. ibidem.

⁴⁷ W. Kopaliński, *Smok (Ouroboros)*..., s. 395.

⁴⁸ Por. *Edda poetycka*, ze staroislandzkiego tłum. i oprac. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986, ss. XIII, 16–18, 70, 104.

magia: podobieństwa (magia homeopatyczna) i styczności (magia przenośna)⁴⁹. Pierwsza z nich zakłada, że „podobne powoduje podobne względnie że skutek podobny jest do przyczyny”⁵⁰. Szkocki antropolog podaje, iż:

Najbardziej zapewne znanym zastosowaniem zasady, że podobne powoduje podobne, jest dokonywana przez wiele ludów w ciągu wielu stuleci próba okaleczenia lub zniszczenia wroga przez okaleczenie lub zniszczenie jego wizerunku w przekonaniu, że w ten sam sposób, w jaki ucierpi wizerunek, ucierpi również człowiek i że gdy zginie wizerunek, zginąć też musi człowiek⁵¹.

W świetle ustaleń Frazera uwidacznia się tajemnicze powinowactwo istniejące pomiędzy krukiem i Armillą. Śmierć ptaka wymusza zgon dziewczyny, zaś jego ożywienie staje się gwarantem wskrzeszenia księżniczki. Odrodzenie się do nowego życia bohaterów obu baśni wskazuje na wątek reinkarnacyjny w mitach wykorzystujących postać kruka: ptak ten albo ożywia zmarłych, albo sam, zabity, powraca do życia, biorąc udział w wędrówce dusz skorelowanej z cyklem wegetacyjnym natury⁵².

Podsumowując: omówione tutaj postacie zwierzęce nie stanowią przypadkowych wyborów Basilego i Gozziego, ponieważ ich obecność w obu baśniach jest silnie uwarunkowana kulturowo. Symboliczny wymiar zwierzęcych bohaterów wyrasta bowiem z tradycji tak baśni, jak i mitu, które, towarzysząc człowiekowi od tysięcy lat, kształtują jego kulturową tożsamość. Postacie zwierzęce odgrywające w baśni, zdawać by się mogło, epizodyczne role i stanowiące jedynie żywe elementy baśniowego krajobrazu, są w istocie pośrednikami między ludzkimi bohaterami a szeroko rozumianym światem mocy nadprzyrodzonych. Są one zarówno symbolami uniwersalnych problemów, z jakimi musi zmierzyć się człowiek, jak i świadectwem jego wiary w niedostępną bezpośrednio rzeczywistość duchową. Postacie zwierzęce odgrywają niebagatelną rolę we wszystkich baśniach, w których są obecne, a pełnione przez nie funkcje mają korzenie w historycznej rzeczywistości. Poświadczają to ich związki ze sferą magii i wierzeń wymykające się racjonalnemu umysłowi współczesnego odbiorcy, a oczywiście nie tylko dla bohaterów baśni, lecz przede wszystkim – dla człowieka pierwotnego.

⁴⁹ Por. J. G. Frazer, op. cit., s. 18–49. Na dzieło Frazera powołuje się także Jérôme-Antoine Rony, który syntetycznie wyjaśnia podstawy magii: J.-A. Rony, *Magia*, tłum. M. Gawlikowski, Wrocław 1993, ss. 7–30.

⁵⁰ J. G. Frazer, op. cit., s. 18.

⁵¹ Ibidem, s. 20 [podkr. – U. Ł.].

⁵² Por. A. Szyjewski, op. cit., ss. 159–161.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Basile G., *Il pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*, trad. B. Croce, t. 2, Bari 1925.
Idem, *Lo cunto de li cunti*, ed. M. Rak, Milano 1995.
Idem, *Stories from the Pentamerone*, ed. E. F. Strange, the text is based on J. E. Taylor's translation, London 1911.
Gozzi C., *Five Tales for the Theatre*, ed. and transl. A. Bermel and T. Emery, Chicago – London 1989.
Gozzi, skrót i adapt. R. Guarnieri, il. S. Baraldi, tłum. A. Piotrowska, Warszawa [1992].
Le fiabe di Carlo Gozzi, a cura di E. Masi, t. 1, Bologna 1885.

Literatura przedmiotu

- Adorno F. et al., *W dawnych Atenach*, tłum. J. Burchardt et al., posłowie i weryfikacja przekł. J. Łanowski, Wrocław 1971.
Baranowski B., *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981.
Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum., wprowadzeniem, objaśnieniami i posłowiem opatrzyła D. Danek, Warszawa 2010.
Edda poetycka, ze staroislandzkiego tłum. i oprac. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986.
Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1988.
Idem, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997.
Frazer J. G., *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002.
Jaccard R., *Szaleństwo*, tłum. S. Cichowicz, Wrocław 1993.
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
Kowalski P., *Zwierzoczkoupiory, wampiry i inne bestie. Krwiożercze potwory i erozja symbolicznej interpretacji*, Kraków 2000.
Margul T., *Zwierzę w kulcie i micie*, Lublin 1996.
Plancy J. C. de, *Słownik wiedzy tajemnej*, wybór i tłum. M. Karpowicz, , Warszawa – Kraków 1993.
Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2003.
Robbins R. H., *Encyklopedia czarów i demonologii*, tłum. M. Urbański, Warszawa 1998.
Rony J.-A., *Magia*, tłum. M. Gawlikowski, Wrocław 1993.
Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej, red. B. Tylicka i G. Leszczyński, Wrocław 2002.
Szyjewski A., *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Kraków 1991.
Zaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008.

SUMMARY

Animals characters and the curse in *The Raven* of Giambattista Basile and in *The Raven* of Carlo Gozzi

The article compares two Italian fairy tales: a story of Giambattista Basile from his *The Pentamerone*, entitled *The Raven*, and Carlo Gozzi's fairy tale for the theatre, which bases on Basile's work. Both stories are the variant forms of popular fairy tales about youth turned into statue. The main subject of interest in this work are the animal and animals characters and their role. Fairy tales show that these characters are usually connected with the magic. This article presents that this connection is not only a creation of imagination, but also has origin in practices and beliefs of the primal people.