

„Rozrywka dla dzieciątek”? Cieleśność, eros i wiek w *Pentamerone* Giambattisty Basilego ze szczególnym uwzględnieniem opowieści *La vecchia scortecata*¹

Abstrakt:

W artykule omówiono obecność motywów cielesności, erosa i wieku w najważniejszym dziele neapolitańskiego pisarza barokowego Giambattisty Basilego – zbiorze zatytułowanym *Lo cunto de li cunti* [Baśń nad baśniami], czyli *Pentamerone* [Pentameron] (1634–1636), przy czym szczególną uwagę poświęcono analizie opowieści pt. *La vecchia scortecata* [Staruszka oskórowana]. W ramach krótkiej rekonstrukcji struktury *Pentameronu* w pierwszej kolejności podlega omówieniu znaczenie jego podtytułu – *Lo trattenimento de le peccerille* [Rozrywka dla dzieciątek] – wraz z obecnością elementu makabrycznego w całości dzieła. Aby to zilustrować, krótko przeanalizowano kilka innych opowieści, które wykorzystują elementy makabry, groteski i potworności w różnych formach: *Verde Prato* [Zielona Łąka], *Lo serpe* [Wąż] i *Tre corone* [Trzy korony]. Następnie, kładąc nacisk na baśń *La vecchia scortecata*, autor tekstu wyjaśnia związek między motywami erosa a starości, połączonymi odniesieniem do cielesności, wraz z ich wpływem na moralność i zachowanie postaci oraz nagrody, które otrzymują. Dzięki dokładnej analizie tekstualnej artykuł podkreśla rolę tego konfliktu w rozwoju i tragicomicznym rozwiązaniu historii. Na koniec krótko omówiono wersję tej opowieści zaprezentowaną w filmie *Pentameron* w reżyserii Matteo Garronego (2015).

Słowa kluczowe:

cielesność, eros, Giambattista Basile, Matteo Garrone, *Pentameron*, starość

* Davide Iengo – mgr, studiuje filologię klasyczną i historię starożytną na Uniwersytecie w Pizie oraz w Wyższej Szkole Normalnej w Pizie (Włochy). Jego zainteresowania naukowe obejmują archaiczną lirykę grecką (Bakchylidesa, Anakreonta) i komedię starogrecką, a szczególnie recepcję dzieł Arystofanesa w Polsce pod względem tłumaczeniowym oraz scenicznym. Kontakt: davide.iengo@sns.it.

¹ Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia autora artykułu – Davidego Iengo. W cytatach z *Pentameronu* skorzystano z oryginału w języku neapolitańskim według wydania w opracowaniu Michelego Raka (Basile, 1634–1636/1995).

“Entertainment for Little Ones”? Corporeality, Eros, and Age in Giambattista Basile’s *Pentamerone*, with a Focus on the Tale “La vecchia scortecata”

Abstract:

This article discusses the themes of corporeality, eros, and age in the most significant work of the Baroque Neapolitan writer Giambattista Basile – *Lo cunto de li cunti* [The Tale of Tales], also known as *Pentamerone* (1634–1636), with particular attention given to the analysis of the tale “La vecchia scortecata” [The Skinned Old Lady]. The article begins with a brief reconstruction of the *Pentamerone*’s structure, exploring the meaning of its subtitle – *Lo trattenimento de le peccerille* [Entertainment for Little Ones] – along with the presence of macabre elements throughout the work. To illustrate this, a few other tales are shortly considered for their use of macabre and monstrosity in various forms: “Verde Prato” [Green Meadow], “Lo serpe” [The Snake], and “Tre corone” [The Three Crowns]. With a focus on the tale of the skinned old lady, the author of the paper clarifies the link between the motifs of eros and old age, interwoven with the theme of corporeality, and their influence on the behaviours and rewards of the protagonists. Through a detailed textual analysis, the article underlines the role of this conflict in the evolution and the tragicomic resolution of the story. Finally, the cinematic rendition of the narrative in *The Tale of Tales* by Matteo Garrone (2015) is briefly discussed.

Key words:

corporeality, eros, Giambattista Basile, Matteo Garrone, *Pentamerone*, old age

Wstęp. Po co czytać *Pentameron*?

Najważniejsze dzieło neapolitańskiego poety i pisarza barokowego Giambattisty Basilego (1566/1575/1583–1632²) to zbiór 50 fabuł o charakterze fantastycznym połączonych opowieścią ramową zatytułowany *Lo cunto de li cunti* [Baśń nad baśniami], napisany w języku neapolitańskim i szerzej znany jako *Pentamerone* [Pentameron] – co stanowi odwołanie do wielkiego wzoru

² Niektóre dane biograficzne o Basilem są niepewne, niejasne albo po prostu nieznanne. Wędlug katalogu dzieci ochrzczonych w parafii św. Mikołaja w miejscowości Giugliano (Neapol) dziecko nazwane Giovan Battista Basile przyszło na świat w 1566 roku, natomiast Benedetto Croce (1925/2017, s. 3) przesunął datę urodzenia pisarza na rok 1575, mimo że nie podał źródła proponowanej daty, a ostatnie badania Vincenza Palmisciana (2022) i Domenica Antonia D’Alessandra (2023) nad dokumentami archiwalnymi o rodzinie Basilego sugerują, że prawdopodobnie neapolitański twórca urodził się w roku 1583, pomieszczenie dat wyniknęło zaś z homonimii w odniesieniu do imion i nazwisk jego rodziców.

literackiego, *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia z połowy XIV wieku. Dzieło Basilego jest czasami uważane za jeden z pierwszych zbiorów bajek i baśni w europejskiej tradycji literackiej³.

Niniejszy artykuł ma na celu analizę kilku opowieści zawartych w *Pentameronie* ze szczególnym uwzględnieniem obecności i wzajemnych relacji makabry, potworności i cielesności (w tym starości i erotyzmu jako jej aspektów), którymi świat wykreowany przez Basilego jest wypełniony. W dziele neapolitańskiego autora przeplatają się bohaterowie znani z tradycyjnego folkloru – ogry, wróżki, czarownice, księżniczki i książęta, smoki, królowie i królowe – oraz inne, raczej absurdalne postaci, np. dziewczyna o koziej twarzy i pchła wielkości krowy. Aby rozpoznać i zrozumieć formy i funkcje makabry, potworności fizycznej oraz erotyzmu i ich wzajemnego przenikania się w tym zbiorze, krótko przedstawię trzy fabuły, w których elementy o takim charakterze są widoczne i ważne: *Verde Prato* [Zielona Łąka] (II 2)⁴, *Lo serpe* [Wąż] (II 5) i *Tre corone* [Trzy korony] (IV 6). W dalszej kolejności zwrócę baczność uwagę na baśń pt. *La vecchia scortecata* [Staruszka oskórowana] (I 10), aby wyjaśnić silną relację między pojawiającymi się w niej motywami erosa, starości, moralności oraz makabrycznie zaprezentowanej cielesności wraz z ich znaczeniami. Analizować będę przede wszystkim oryginał Basilego, ale też kontekstowo jego wersję filmową – *Pentameron* w reżyserii Mattea Garronego (2015).

Krótką historia recepcji *Pentameronu*

Już około 1615 roku wersje rękopiśmienne niektórych opowieści później zawartych w *Pentameronie* bywały prawdopodobnie czytane na dworach (Stromboli, 2005, s. 16; adresatami dzieła Basilego byli faktycznie dworzanie – inaczej niż sugeruje podtytuł, jak wyjaśnię w dalszej kolejności). Pierwsze wydanie *Pentameronu* ukazało się jednak już po śmierci Basilego, w dwóch tomach w latach 1634 i 1636⁵, bez ostatniej rewizji autora, który

³ Jak słusznie podkreśla Armando Maggi (2015), „nowoczesne baśnie europejskie mogły się pojawić dopiero w epoce barokowej, szczególnie zaś – na Półwyspie Apenińskim, a obecne w nich eksperymenty retoryczne i ekstrawagancje językowe zyskały rozgłos w XVII-wiecznej Europie” (s. 28).

⁴ W całym tekście cyfra rzymska oznacza dzień, w którym zostaje zaprezentowana opowieść, a arabska – kolejność w danym dniu.

⁵ Pod właściwym tytułem *Lo cunto de li cunti* [Baśń nad baśniami]; dzieło przyjęło tytuł *Pentamerone* dopiero od piątego wydania (1674).

zmarł z powodu choroby podczas nagłej epidemii w 1632 roku. Wraz z jego innymi utworami napisanymi w języku neapolitańskim *Pentameron* został opublikowany na polecenie siostry pisarza Adriany, znanej ówczasie śpiewaczki operowej, pod anagramowym pseudonimem Gian Alesio Abbatutis⁶. Później – przynajmniej do 2005 roku, kiedy to ukończona została praca doktorska Caroliny Stromboli zawierająca tę informację – miało miejsce jeszcze 14 wydań w języku neapolitańskim, z czego 11 edycji opublikowano między 1637 a 1788 rokiem (s. 26–29). Świadczy to o wielkim sukcesie literackim dzieła Basilego i o popularności zbioru przez ponad 150 lat od daty pierwotnej publikacji. Ogromny był też wpływ zbioru na europejską tradycję baśniową do XIX wieku, co podsumowuje tabela 1.

Trzeba wspomnieć, że nie wszystkie z baśni wskazanych w tabeli w drugiej kolumnie wywodzą się bezpośrednio z wariantów zawartych w dziele Basilego; w licznych przypadkach był on po prostu pierwszym autorem wersji literackiej opowiadań już praktycznie wszechobecnych w folklorze różnych narodów i epok. Armando Maggi (2015, s. 28–29) pisze, że ogólnymi wzorami literackimi dla pisarza, ze względu na konstrukcję narracyjną, były „włoska proza barokowa” oraz „epizodyczna i fragmentaryczna struktura typowa dla baśni ludowych”, jednocześnie parodiowane i imitowane zarówno formalnie oraz stylistycznie, przez skomplikowaną składnię i widoczne upodobanie do nadmiernej opisowości, jak i językowo, z uwagi na użycie neapolitańskiego. Ten ostatni wybór jest szczególnie interesujący, zwłaszcza że przed *Pentameronem* język neapolitański nie miał jeszcze usystematyzowanego, „wyższego” statusu języka literackiego – można stwierdzić, że Basile spełnił dla literatury neapolitańskiej taką samą funkcję co Dante Alighieri dla włoskiej. Użycie tego języka w dziele parodiująco-imitującym wielkie wzory literatury włoskiej, do tego napisanym w stylu w pełni barokowym, wywołuje u czytelnika poczucie dysonansu – ironia, wulgarność i rozwiązłość tematyczna zostają bowiem w *Pentameronie* wyrażone co prawda w wysokim, skomplikowanym stylu, lecz po neapolitańsku, a więc językowo niezależnie od włoskiej tradycji i jej krystalizacji, jak stwierdza Mario Petri ni (1983, s. 162).

⁶ Mario Praz (1975, s. 208) zaznacza, że pierwsze wydanie *Pentameronu* było niskiej jakości, w przeciwieństwie do luksusowego pierwszego wydania innego majstersztyku Basilego – *Teagene* (1637).

TABELA 1. Pierwowzory wątków w *Pentameronie* i ich późniejsze warianty

Pierwowzory wątków u Basilego	Warianty innych autorów
<i>La gatta Cennerentola</i> [Kotka Popielucha] (I 6)	Charles Perrault, <i>Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de verre</i> [Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki] (1697) ^a
	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Aschenputtel</i> [Kopciuszek] (1812)
<i>Lo cuorvo</i> [Kruk] (IV 9)	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Schneewittchen</i> [Królewna Śnieżka] (1812)
<i>Sole, Luna e Talia</i> [Słońce, Księżyc i Talia – imiona własne postaci] (V 5)	Charles Perrault, <i>La Belle au bois dormant</i> [Śpiąca królewna] (1696)
	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Dornröschen</i> [Śpiąca królewna] (1812)
<i>Petrosinella</i> [Pietruszynka] (II 1)	Charlotte-Rose de Caumont La Force, <i>Persinette</i> [Pietruszynka] (1698) ^b
	Wilhelm i Jacob Grimm, <i>Rapunzel</i> [Roszpunka] (1812)
<i>Cagliuso</i> [własne imię postaci] (IV 2)	Charles Perrault, <i>Le Maître chat, ou le Chat botté</i> [Imć kot, czyli Kot w butach] (1697)

^a Kwestia wpływu Basilego na Perraulta nie jest do końca jasna. W czasach tego drugiego nie istniała jeszcze francuska wersja *Pentameronu* – ta została opublikowana po raz pierwszy dopiero w 1986 roku (wspominam o tym więcej w tekście głównym). Możliwe, że Perrault miał okazję słuchać poszczególnych historii na dworach czy salonach albo po prostu sam przeczytał *Pentameron* w oryginale. Prawdopodobnie jednak francuski twórca poznał historie podobne do opowieści Basilego dzięki dziełu włoskiego pisarza i poety Francesca Straparoli *Le piacevoli notti* [Przyjemne noce] (1550), dostępnym w języku francuskim już w czasach Perraulta. Problematyczne zagadnienie to nie tyle ogólny wpływ Basilego na Perraulta, ile raczej ustalenie konkretnego źródła, dzięki któremu ten drugi mógł się zetknąć z *Pentameronem*.

^b Możliwy wpływ *Pentameronu* widać w samym tytule zbioru Mademoiselle de La Force, z którego pochodzi *Persinette*, czyli *Les contes des contes* [Baśnie nad baśniami], mimo że, jak w przypadku Perraulta, nie wiemy z pewnością, czy ani skąd dokładnie autorka знаła tekst Basilego: „Nie sposób dowiedzieć się, czy de La Force zainspirowała się pewną »opowieścią mamek« [*conte de nourrice*] z ustnej tradycji, czy samym *Pentameronem* Basilego, lecz niektóre podobieństwa między utworem Basilego a tym de La Force sugerują, że znała ona neapolitańskie dzieło” (Vos-Camy, 2023, s. 69).

Opracowanie własne.

Po pierwszym tłumaczeniu – na dialekt boloński w 1742 roku⁷, dokonanym przez siostry Angiolę i Teresę Zanotti oraz Maddalenę i Teresę Manfredi (Stromboli, 2005, s. 30) – dzieło Basilego zostało po raz kolejny w całości przełożone – na niemiecki przez Felixa Liebrechta – w 1846 roku. Kompletny przekład na angielski wydał brytyjski polimat Richard Burton w 1893 roku, a dopiero w 1925 roku ukazało się pełne tłumaczenie na włoski, którego autorem był krytyk i filozof Benedetto Croce. W odniesieniu do dziejów *Pentameronu* we Włoszech⁸ trzeba wspomnieć ważne prace Michelego Raka, który w 1986 roku opublikował tekst Basilego w nowoczesnym włoskim przekładzie, dzięki któremu dzieło dotarło do większej – choć wciąż stosunkowo niewielkiej – grupy czytelników. W tym samym roku co przekład Raka pojawiło się też pierwsze pełne tłumaczenie na francuski, wykonane przez Myriam Tanant. Polskiego kompletnego przekładu jeszcze nie ma, ale w 1992 roku wydano *Najpiękniejsze baśnie* podpisane nazwiskiem Basilego⁹, kolekcję zawierającą osiem wybranych opowieści w tłumaczeniu Marii Żurowskiej.

Struktura *Pentameronu*, funkcja i kształt ramy narracyjnej

Idąc śladami Boccaccia, Basile wybrał dla swojego dzieła strukturę metanarracyjną, rozdzielając baśnie między wiele opowiadaczek snujących historie przez pięć dni – dokładne znaczenie tytułu *Pentameron* odnosi się zresztą właśnie do historii rozwijającej się w takim czasie (znów – odwołanie do *Dekameronu*).

Na początku *Pentameronu* wprowadzona zostaje rama narracyjna, stanowiąca faktycznie samodzielną historię. Oto w krainie Vallepelosa [Dolina

⁷ To najczęściej pojawiająca się w opracowaniach data, choć np. Stromboli (2005, s. 30) podaje 1714.

⁸ Mimo że za życia Basilego ani Włochy nie istniały jeszcze jako zjednoczony kraj, ani język włoski nie został do końca ustalony formalnie, koncepcje „włoszczyzny”, „Włoch” i „języka włoskiego” już od czasów Dantego, Petrarcki i Boccaccia pojawiały się w społecznej refleksji, w różnego rodzaju dziełach literackich i w zbiorowej świadomości mieszkańców Półwyspu Apenińskiego; dlatego w artykule często stosuję terminy „włoski” i „Włochy” bez odniesienia do państwa w pełni zjednoczonego politycznie lub językowo – mam na myśli pojęcia już szeroko obecne w czasach Basilego w przestrzeni ideowej, a nie faktyczny stan rozpoznany na poziomie oficjalnej nomenklatury.

⁹ Podtytuł został przełożony na polski jako *Festyn tłuścioszek*. Takie tłumaczenie zachowuje pewny ironiczny ton – pasujący do ogólnej groteskowej atmosfery narracji. Jednak ta interpretacja podtytułu pozbawia go ważnego szczegółu dotyczącego (fałszywych) adresatów opowiadań, tj. „dzieciątek”.

Owłosiona]¹⁰ smutna księżniczka Zoza naśmiewa się z pewnej staruszki, nie wiedząc, że jest ona czarownicą. Zemsta więdźmy polega na tym, że wskutek klątwy Zoza będzie mogła wziąć ślub tylko z Tadeuszem, księciem krainy Camporotondo [Okragłe Pole], który też został przeklęty i nie jest w stanie się obudzić. Może mu pomóc wyłącznie dziewczyna, która w ciągu trzech dni wypełni ceber swoimi łzami. Zozie nie udaje się tego zrobić: kiedy brakuje już niewiele do napełnienia cebra, opanowuje ją zmęczenie i bohaterka zasypia. Z okazji korzysta chytra niewolnica, która budzi księcia, wypłakując ostatnie brakujące łzy do cebra, a następnie zachodzi z mężczyzną w ciążę i bierze z nim ślub. Będąc w ciąży, kobieta wydaje rozkaz, aby na dworze królewskim zebrało się 10 starszych niewiast, które mają jej opowiadać zabawne historie. Każda ze staruszek prezentuje więc jedną bajkę dziennie, a pierwsze cztery dni kończą się śpiewaniem tzw. eklogi, tj. utworu lirycznego różnej długości o strukturze dialogiczno-dramatycznej i charakterze satyrycznym. Koniec piątego dnia łączy się z początkiem opowieści, zamykając ramę narracyjną w sposób właściwy dla tzw. kompozycji pierścieniowej – po finale ostatniej z 50 baśni to Zoza opowiada przed królem i całą publicznością swoją historię, a kiedy Tadeusz odkrywa oszustwo niewolnicy, skazuje ją na śmierć i żeni się z Zożą. Dodatkowo, każdy dzień posiada własny wstęp, w którym przedstawiony zostaje kontekst, w jakim staruszki snują swoje opowieści; wstęp do pierwszego dnia jest także wstępem do całego dzieła.

Taka struktura była już w czasach Basilego tradycyjnym elementem organizacyjnym zbiorów opowiadań. Jak słusznie podkreśla Ruth M. Bottigheimer (2009):

W latach 20. XVII stulecia [...] zbiory opowieści były gatunkiem literackim istniejącym już od wieku i wyraźnie ugruntowanym [...]. Takie zbiory miały standardową formę pod względem organizacji strukturalnej. Historie [w nich zawarte] nie były losowo gromadzone, lecz umieszczano je w ogólnej narracji ramowej, w której autor wskazywał przy każdej opowieści jednego narratora obdarzonego imieniem, [...] próbując dodać prawdopodobieństwa fabułom, przedstawiając w wiarygodny sposób fakt, że pewna grupa osób [...] (faktycznie) się zgromadziła (s. 77).

Biorąc pod uwagę tę ważną cechę typowej ramy narracyjnej zbioru opowiadań, można już w samej historii Zozy zauważyć wyraźną tendencję do parodii i zmiany tradycyjnych wzorów literackich. Prawdopodobieństwo zaistnienia

¹⁰ Widoczne jest tu odniesienie do żeńskich genitaliów. Ironia i rubasznosc są najważniejszymi cechami stylu Basilego, ciągle mającego za wzór Boccaccia.

sytuacji opisywanej przez Basilego w ramie, wspomniane przez Bottigheimer, zostaje bowiem zanegowane w kontekście fizycznego wyglądu 10 starych opowiadaczek zasugerowanego przez przydomki dodane do każdego imienia: „Lukrecja Kulawa, Franciszka Skrzywiona, Dominika z Wolem, Wiktorria Nosaczka, Porcja Garbata, Antonella Śliniąca się, Julia Mordziasta, Paula o Zapalonych Oczach, Hieronima z Grzybicą, Jakubina Prawiekowa” (Basile, 1634–1636/1995, s. 9). Zebranie się tak komicznie nazwanych, groteskowych postaci w jednym miejscu nie jest zbyt prawdopodobne – co nie powinno jednak dziwić czytelników żadnego dzieła literackiego, tym bardziej barokowego.

Co więcej, opowieść ramowa zawiera dwa elementy, tj. przemoc (na poziomie tematycznym) i zgryźliwą ironię (na planie retorycznym), które stoją w zdecydowanej opozycji do podtytułu *Pentameronu*: po neapolitańsku to *Lo trattenimento de le peccerille*, a więc dosłownie: „Rozrywka dla dzieciątek”. Już od pierwszych słów dzieła widoczny jest więc wyraźny kontrast między ironicznie zasugerowaną, fałszywą publicznością dziecięcą, a właściwą grupą odbiorczą, w pełni dorosłą, a nawet, co sugeruje treść zbioru, potencjalnie rozwiązłą – jak podkreśla Nancy L. Canepa (1999):

[...] sam podtytuł [...] jest ewidentnie żartobliwy. [...] bajki ludowe były opowiadane dzieciom przez matki i mamki, ale rozpowszechniły się także wśród przedstawicieli klas niższych [...] i [...] stały się arystokratyczną rozrywką na dworach, w elitarnych kręgach literackich. Kiedy weszły do świata literackiego dzięki piórom takich autorów takich jak Basile, dworska publika stała się [...] [ich] wyraźnie ograniczonym i elitarnym audytorium (s. 14).

W jeszcze większym stopniu można się zorientować, że *Pentameron* to nie „dziecięca rozrywka”, patrząc na trzeci – tym razem tematyczny i estetyczny – ważny aspekt zbioru: wszechobecność potworności cielesnej i makabry oraz ich związek z seksualnością i erotyzmem¹¹. Dodatkowo, warto od razu podkreślić, że wszystkie opowiadania z wyjątkiem jednego – *Lo viso* [Twarz] (III 3) – mają radosny finał. Odgrywa to ważną rolę w kontekście znaczenia podtytułu, który – mimo że faktycznie jest intencjonalnie nieprawdziwy – może być także interpretowany jako deklaracja pewnych zamiarów komunikacyjnych autora. Jak zostanie szczegółowo wyjaśnione dalej, da się bowiem zinterpretować ten

¹¹ Sama przemoc czy potworność wcale nie są wyjątkowymi elementami folkloru oraz, bardziej szczegółowo, tradycji bajek i baśni, również tych dziecięcych, w których takie składniki mają spełniać szczególną pedagogiczną funkcję. Na jasne zwracanie się autora/narratora do dorosłej publiczności wskazuje raczej erotyczny charakter niektórych historii i silne wzajemne przeplatanie się tych elementów – nie da się wziąć ich pod uwagę niezależnie.

ironiczny podtytuł jako wskazówkę, że Basile traktuje swoich (dorosłych) czytelników „jak dzieci”, próbując im przekazać nauki moralne przybrane w kostium komicznych historii.

Kluczowe pojęcia interpretacyjne: eros, makabra, groteska

Przed analizą czterech opowieści, o których wspomniano we wstępie, konieczne jest doprecyzowanie pojęć używanych przeze mnie w trakcie przedstawiania i analizowania konkretnych historii: erosu, makabry i groteski, których wzajemne przenikanie się będzie w artykule eksplorowane ze szczególną uwagą.

Pierwsze z tych trzech kluczowych pojęć, eros, jest w niniejszym tekście w głównej mierze analizowane z perspektywy cielesnej i traktowane jako synonim seksualności oraz erotyzmu. Przydatne jest przede wszystkim wyjaśnienie terminu pojawiającego się w tytule *Encyclopedia of Erotic Literature*:

Jako literaturę erotyczną określa się tutaj te dzieła, w których dominują tematy seksualności / pożądania seksualnego. [...] zaskakująca jest trudność, z którą zetknęli się badacze, próbując odróżnić literaturę erotyczną od pornografii lub historii miłosnych zawierających treści seksualne. Żaden z istniejących terminów, ani „erotyzm”, ani „pornografia”, nie jest neutralny. Ogólnie rzecz biorąc, pierwsze słowo odnosi się do pewnej akceptowalnej formy seksualności, podczas gdy drugie oznacza seksualność społecznie lub politycznie nie do przyjęcia (Brulotte, Phillips, 2006, s. x).

Należy pamiętać, że *Pentameron* w żadnym sensie nie należy do literatury ściśle erotycznej, a obecność seksualności w tym zbiorze można raczej opisać jako czynnik narracyjny, z którego opowiadacz korzysta głównie po to, by wywołać śmiech u publiczności, a gdzieś tam – jako element zawiązania akcji, co zostanie szczegółowo wyjaśnione w kontekście historii o staruszce oskórowanej. Można jednak zestawzić przedstawienie seksualności u Basilego z zakresem dwóch określeń podanych wyżej. *Pentameron*, mimo że niektóre z opowieści w zbiorze faktycznie należą do kategorii „historii miłosnych zawierających treści seksualne”, wykorzystuje zarówno elementy erotyzmu, jak w przypadkach zakochanych młodych bohaterów i bohaterek, którzy muszą pokonać wielkie trudności, aby zjednoczyć się z partnerem czy partnerką, jak i elementy pornografii, często połączone z makabrą i groteską. Zostaną one szczegółowo przybliżone dalej: znajdziemy tu związki niezgodne z moralnością społeczną, jednostki pożądliwe albo zazdrosne o życie seksualne głównej postaci, niekiedy

z pewnym akcentem voyeurystycznym – co zobaczymy w przypadku opowieści pt. *Verde Prato* [Zielona Łąka].

Pojęcia drugie i trzecie, tj. groteskę i makabrę, omówię łącznie ze względu na ich wzajemną zależność: w znaczeniu, które w niniejszej analizie będzie brane pod uwagę, makabra staje się częścią groteski jako szerszej kategorii. Sama koncepcja groteski jest trudna do szczegółowego opisanie. Philip Thomson (2018) stwierdza jednak, że „ogarnia [...] [ona] jednoczesną obecność śmieszności i elementów niezgodnych ze śmiesznością” (s. 3). W tym określeniu, którego znaczenie w pewnej mierze odpowiada zakresowi definicji pojęcia *umorismo* [humoryzm] podanej przez włoskiego pisarza Luigię Pirandella (1908)¹², warto się skupić nie tyle na obecności pewnego elementu „śmiesznego” (co można postrzegać jako coś w miarę pozytywnego), ile raczej na obecności składnika „nie-śmiesznego” (co da się interpretować na różne sposoby i w różnych znaczeniach: zarówno jako zjawisko poważne czy smutne, jak i w negatywnym sensie niepokojące czy grozotwórcze – będzie to widoczne u Basilego). W interpretacji zaproponowanej przez Thomsona groteskę należy rozumieć jako kategorię bliską innemu pojęciu, które w *Pentameronie* ma znaczną wagę – mowa o cudowności. Suzanne Magnanini (2008) opisuje włoskie określenie *meraviglia* [cud, cudowność] jako istotną cechę i ważny cel tamtejszej poetyki barokowej – właściwość powstającą:

[...] z zestawienia dwóch różniących się od siebie składników, która ujawnia poprzednio niezauważone podobieństwa między nimi [...]. Poczucie cudowności [...] rodzi się z jednoczesnego odczuwania atrakcyjności i obrzydzenia przez widza stojącego przed przedmiotem, który chwilowo opiera się zawłaszczeniu lub asymilacji w istniejącym schemacie epistemologicznym (s. 20).

W tym sensie można uważać groteskę za konkretną formę cudowności – co zgadza się z jej funkcją rozrywkową, służącą w całym *Pentameronie* celom dydaktycznym i pedagogicznym: jednoczesne odczuwanie sprzecznych wrażeń

¹² Pirandello (1908) definiuje humoryzm jako „poczucie przeciwieństwa” [*sentimento del contrario*] (s. 149), tj. jednoczesnej obecności czegoś śmiesznego i czegoś smutnego w tej samej sytuacji. Znany przykład podany przez Pirandella, by wyjaśnić koncepcję *umorismo*, to postać tzw. staruszki ozdobionej [*vecchia imbellettata*]: kiedy zobaczymy starszą panią ekstrawagancko ubraną i mocno umalowaną, naszą pierwszą reakcją może być poczucie śmieszności. Jednak zastanawiając się nad powodami, dla których staruszka tak się prezentuje, możemy dojść do poważnych refleksji (tj. mieć reakcję przeciwną do pierwotnej), np. na temat jej niskiej samooceny – być może staruszka próbuje czuć się bardziej komfortowo ze swoim wyglądem, który bez odpowiedniego ubioru i makijażu wywołuje w niej niepokój, albo stara się lepiej wyglądać dla swojego męża, który już jej nie kocha.

staje się intrygującym źródłem fascynacji dla czytelnika, słuchacza, widza; stąd właśnie w grotesce element rozrywkowy (w *Pentameronie* skierowany raczej do dorosłych niż do „dzieciątek”).

Należy jeszcze zwrócić uwagę na pojęcie makabry, którego również nie da się w pełni satysfakcjonująco objaśnić. Zauważa to Marius A. Pascale (2019, s. 552–553), który wszakże podaje następującą definicję tego zjawiska: „[...] chęć oddawania się zainteresowaniu tym, co obiera za temat [...] permutację śmierci lub pośrednie etapy cierpienia”, dodając w przypisie, że „podane określenie wywodzi się z codziennego, nieformalnego użycia języka [...]”, co jest spowodowane „brakiem formalnych badań w kierunku wskazania dokładnego znaczenia [tego terminu]”. Podczas gdy groteska może nie zawierać odniesień do śmierci, okaleczenia czy cierpienia fizycznego, pod warunkiem że przedstawi związek między jednym elementem – śmiesznym – i drugim – na różne sposoby niepasującym do tego pierwszego, makabra łączy się obowiązkowo z jakąś formą horroru cielesnego, z bolesną kondycją fizyczną, z różnego rodzaju niekomfortowymi – i pewnie niekoniecznie śmiesznymi – dla publiczności obrazami. Co najciekawsze, makabra spełnia też funkcję rozrywkową: w większości przypadków jest ona bezpośrednio połączona z groteską, czyli staje się dla niej podstawą, co można zauważyć w finale opowieści *La vecchia scortecata*, w którym staruszka śmieje się, gdy jest skórowana, przekonana, że to przywróci jej młodość i piękno, a w rzeczywistości – makabrycznie umiera.

Ogólna obecność makabry. *Pentameron* – „rozrywka dla dzieciątek”?

Aby umieścić we właściwym kontekście opowiadanie *La vecchia scortecata*, na które później zostanie zwrócona szczególna uwaga, zasadne jest wstępne rozpatrzenie ogólnej obecności makabry i potworności w *Pentameronie*. W tabeli 2 wyszczególniono opowieści¹³, w których pojawiają się motywy seksualności, potworności i przemocy/śmierci; ich obecność w zbiorze sugeruje, że adresatami dzieła mają być raczej dorośli, a nie dzieci (mimo że takie tematy częściowo należą do tradycji literatury dziecięcej ze względu na ich – przynajmniej w ujęciu niektórych tradycji pedagogicznych – potencjał edukacyjny).

¹³ Wykluczona została historia tworząca ramę narracyjną, o której pisałem wcześniej – opowieść ramowa ewidentnie porusza tematy seksualności i śmierci; za element potworności można zaś uznać obecność w niej 10 groteskowych staruszek.

TABELA 2. Opowieści zawarte w *Pentameronie* wykorzystujące motywy seksualności, potworności i/lub przemocy/śmierci

Opowieści z motywem seksualności	Opowieści z motywem potworności	Opowieści z motywem przemocy/śmierci
I 2, I 10	I 1, I 3, I 4, I 7, I 8, I 9, I 10	I 1, I 2, I 7, I 9, I 10
II 2 , II 5, 9	II 1, II 2 , II 3, II 5, II 7	II 2 , II 3, II 5 , II 8
–	III 1, III 5	III 2, III 3, III 4, III 9, III 10
IV 6	IV 3, IV 5, IV 6	IV 3, IV 4, IV 5, IV 6
–	V 4, V 6	V 1, V 4, V 5, V 9, V 10

Opracowanie własne.

Jak wynika z tabeli, jedyne historie, które zawierają jednocześnie wszystkie „dorosłe” tematy, to opowieści I 10, II 2, II 5 i IV 6 (cyfry w tabeli zostały w tych przypadkach pogrubione). Pomijając na razie pierwszą z nich, której zostanie poświęcona oddzielna część artykułu, warto porównać trzy pozostałe baśnie ze względu na zawarte w nich tematy.

Wspólne wzory narracyjne. *Verde Prato*, *Lo serpe* i *Tre corone*

Porównanie trzech opowieści trzeba zacząć od ich krótkiego podsumowania. Pierwszą, *Verde Prato* [Zielona Łąka]¹⁴ (II 2), Basile prezentuje następująco (1634–1636/1995):

Nella jest kochana przez księcia, który często odwiedza ją, przechodząc przez kryształowe przejście, i razem się radują; jednak po zniszczeniu przejścia przez zazdrosne siostry księżę doznaje ciężkich ran na całym ciele i niemal umiera. Nella, dzięki niezwykłemu przypadkowi, dowiadyuje się, jak uleczyć rany¹⁵, dokonuje tego, uzdrawia księcia i bierze z nim ślub (s. 134).

Drugą historię, *Lo serpe* [Wąż] (II 5), tak przedstawia streszczenie zawarte w *Pentameronie*:

¹⁴ Croce stosuje zapis Verdeprato, co interpretuje jako imię księcia, mimo że w opowieści nigdzie nie wspomina się wprost tego imienia (Basile, 1634–1636/2017, s. 133).

¹⁵ Nella, kiedy wędruje po lesie w wyszukiwaniu leku, podsłuchuje rozmowę małżeństwa ogrów i odkrywa, że tę funkcję może pełnić ogrzy tłuszcz. Podając się za głodną biedaczkę, bohaterka przekonuje ogry, by wpuściły ją do domu, zabija oba pogrążone we śnie stwory i odkrawa tłuszcz ze zwłok, aby za jego pomocą uleczyć rany wybranka (przyp. autora artykułu).

Król krainy Starza Longa [Długie Pole] łączy w małżeństwie córkę [o imieniu Grannonia] i węża, a po odkryciu, że wąż jest w istocie pięknym młodzieńcem, pali jego wężową skórę. Chłopiec, próbując uciec przez okno, rozbija głowę, a ponieważ nie da się znaleźć żadnego leku [na jego dolegliwość], królowna zostawia ojcowski dom i usłyszawszy od lisa, jak wyleczyć ukochanego, chytrze zabija lisa i tłuszczem¹⁶ jego oraz różnych ptaków smaruje zranionego chłopca, będącego synem pewnego księcia, i bierze z nim ślub (s. 152)¹⁷.

Trzecią historię, *Tre corone* [Trzy korony]¹⁸ (IV 6), Basile streszcza następująco:

Marchetta, porwana przez wiatr, zostaje przeniesiona do domu pewnej ogrzycy, przez którą jest bita, a po różnych przejściach przebiera się za mężczyznę i ucieka; trafia później na dwór pewnego króla, gdzie królowa się w niej zakochuje, lecz złościąc się z powodu nieodwzajemnienia uczucia, oskarża ją przed mężem o usiłowane cudzołóstwa; skazana na powieszenie [Marchetta] zostaje uwolniona dzięki pierścieniowi danemu jej przez ogrzycę i po śmierci oskarżycielki zostaje królową (s. 350).

Już na podstawie samych streszczeń da się zauważyć ważne cechy łączące trzy opowieści zarówno tematycznie, jak i strukturalnie.

Pierwsze dwie narracje można traktować jako różne wersje tej samej historii: żeby wyleczyć zranionego kochanka, bohaterka (Nella/Grannonia) musi brutalnie zabić pozaludzkie istoty / pozaludzką istotę (ogry/lisa), które pomogły / która pomogła jej, sugerując nieintencjonalnie (ogrzycyca w *Verde Prato*) lub intencjonalnie (lis w *Lo serpe*) fatalne dla samych siebie rozwiązanie problemu, przez który przygody bohaterki się zaczęły. Łącznikiem między pierwszą a trzecią historią, która na tle pozostałych wyróżnia się formalnie i tematycznie, jest zaś pozytywna – mimo potwornego wyglądu – rola ogrzycy. W historii Nelli ogrzycyca martwi się o wędrowniczyń i chce jej pomóc (w przeciwieństwie do jej męża, który planuje pożreć dziewczynę, gdyż jest „żarłoczniejszy na ludzkie

¹⁶ Streszczenie wspomina o tłuszczu, ale w samej historii Grannonia korzysta z krwi zwierząt; możliwe, że zamieszanie wynika z podobieństwa między opowieściami o Grannonii i o Nelli (przyp. autora artykułu).

¹⁷ Neapolitański oryginał wprowadza w ostatnim zdaniu w tym fragmencie nagłą zmianę podmiotu logicznego: o bohaterce czytamy *le diventa marito*, tj. że „staje się mężem”, mimo że podmiotem gramatycznym jest Grannonia (przyp. autora artykułu).

¹⁸ Tytuł odnosi się do frazy: „Przysięgam na swoje trzy korony!”, często używanej przez ogrzycę, szczerze wierzącą w to, co obiecuje (wypowiedzenie tych słów przez ogrzycę oznacza, że mówi ona prawdę).

mięso¹⁹ niż jest czyż na orzechy włoskie” – Basile, 1634–1636/1995, s. 138), a ogrzyca w trzeciej narracji też jest dla bohaterki miła i pomocna: przyjmuje u siebie Marchettę i dobrze ją traktuje; jedyny akt przemocy ze strony monstrum powoduje ucieczkę dziewczyny i inicjuje jej dalsze przygody.

Ważnymi wspólnymi elementami wszystkich fabuł są oczywiście makabra i przemoc, przedstawione w trzech formach i połączone z tematem zemsty: w pierwszych dwóch historiach – w kształcie zabicia ogrów i zwierząt²⁰, rozczłonkowania trupów i skorzystania z substancji o magicznych właściwościach; w pierwszej opowieści makabryczna jest także zemsta Nelli na zazdrosnych siostrach, które zostają zamknięte w kotłowni i spalone żywcem – to okrutna kara za zranienie księcia wskutek zniszczenia kryształowego przejścia; w trzeciej historii formą przemocy jest skazanie królowej na śmierć przez utopienie, służące jako kara za fałszywe oskarżenie Marchetty – to drugi wariant zemsty głównej postaci na antagoniście poprzez okrutne zabicie.

Wreszcie, wszystkie historie są także połączone motywami seksualności i erotyzmu. Pierwsze dwie opowieści przedstawiają jeszcze raz bardzo podobną sytuację: mężczyźni zostają zranieni chwilę po współżyciu z dziewczyną (w pierwszej historii) albo chwilę przed współżyciem (w drugiej) – w obu przypadkach powodem tragicznego wydarzenia jest mające seksualny charakter (faktyczne lub planowane) spotkanie kochanków; w pierwszej opowieści dodatkowym elementem o takim charakterze jest tendencja voyeurystyczna antagonistek: spotkania Nelli z księciem prowadzą do zazdrości jej siostr – to podglądactwo zostaje wyraźnie zasugerowane przez zdanie: „[...] po takiej zgodzie [ustaleniu sygnału, który Nella ma dać księciu na znak, że spotkanie jest możliwe] co noc książę do tamtego przejścia wchodził i stamtąd wychodził²¹ w taki sposób, że siostry szpiegując poczynania Nelli, zorientowały się co do obchodzonych tam świąt²²” (Basile, 1634–1636/1995, s. 135). Ciekawy wariant tego motywu zawiera trzecia opowieść, w której erotyzm wyraźnie przeplata się

¹⁹ *Carne de cristiano* [mięso chrześcijanina] – to synekdocha, która odnosi się do człowieka *lato sensu*, niezależnie od jego właściwej religijności, do dzisiaj bardzo często używana w języku neapolitańskim i w wielu dialektach południowych Włoch, a nawet w potocznym języku włoskim (przyp. autora artykułu).

²⁰ Oprócz lisa Grannonia musi też zabić ptaki i zmieszać ich krew z lisią; ta mieszanka ma uzdrowić księcia.

²¹ Te słowa mogą być dodatkowym, niezbyt subtelnym odniesieniem do sfery seksualnej: w tej metaforze magiczne przejście, przez które co noc książę „przebiegał nago i wściekle” (Basile, 1634–1636/1995, s. 135), jest symbolem ciała Nelli (przyp. autora artykułu).

²² „Obchodzone tam święta” to dosłowne tłumaczenie z oryginalnego określenia *lo fattefeste*, które ma podtekst seksualny (przyp. autora artykułu).

z przemocą i zemstą – pożądanie królowej w stosunku do Marchetty, przebra-nej za mężczyznę, przemienia się w złość i próbę zemsty ze strony władczyni. Marchetta zostaje uratowana tylko dzięki magicznemu działaniu daru ogrzycy, co skutkuje wyjawieniem prawdy i prowadzi do śmierci antagonistki oraz ślubu dziewczyny z królem – służy to za przykład niepożądlwej miłości.

La vecchia scortecata. Makabryczne skutki pragnienia młodości

Oddzielnie trzeba skupić się na analizie ostatniej narracji zawierającej wszystkie motywy opisane wyżej: w *La vecchia scortecata* zostają one mistrzowsko połączone, także za pomocą dodatkowego ważnego elementu fantastycznego, tj. magii²³. Ta historia jest unikatowa również ze względu na swoją oryginalność: jak stwierdza Canepa (2003), „opowieść o staruszce oskórowanej [...], która nie ma alternatywnej wersji w żadnym zbiorze tradycyjnych bajek, zawiera wiele z najbardziej oryginalnych cech *Pentameronu*” (s. 38). Tak brzmi streszczenie historii u samego Basilego (1634–1636/1995):

Król krainy Roccaforte²⁴ zakochuje się w głosie pewnej staruszki i, oszukany pokazanym przez nią palcem, zaprasza ją, by spędziła z nim noc. Później, kiedy za-

²³ Magia jest elementem często spotykanym w *Pentameronie*, szczególnie w związku z potwornymi przemianami, które stanowią kary za niegodziwe zachowanie. Ważnym przykładem jest *Faccia de crapa* [Kozia bródka] (I 8), której główna bohaterka, czyli młoda córka biednego rolnika, poślubia króla dzięki magicznej pomocy wróżki, lecz gdy później niewdzięcznie ją traktuje, zostaje za to przemieniona – zgodnie z tym, co sugeruje tytuł. Angela Marić, Marko Dragić i Ana Plavša (2021) podsumują rolę odgrywaną w *Pentameronie* przez elementy magiczne następująco: „Basile często i w naturalny sposób korzysta z magii, [...] zawieszając możliwość znalezienia logiki i odbicia rzeczywistości w swoich narracjach. Jednakże magia, choć może najpierw jawić się wyłącznie jako droga do tego, by uciec z trudnej rzeczywistości, faktycznie spełnia funkcję pedagogiczną. Karze ona pychę, zazdrość i lekceważenie, a wynagradza pokorę, cierpliwość i skromność” (s. 149–150).

²⁴ Nazwa królestwa wydaje się neutralna – to bardzo popularna i rozpowszechniona nazwa włoskiej miejscowości z czasów średniowiecznych. Ciekawą interpretację proponuje Pasquale Guaragnella (2015, s. 544), który łączy znaczenie nazwy (*roccaforte* oznacza po włosku twierdzę, strategiczny punkt obrony wojskowej, lecz metaforycznie również miejsce ogólnie bezpieczne) z trudnością w osiągnięciu przez władcę cielesnego zbliżenia ze staruszką; taka interpretacja wydaje się szczególnie pasować zarówno do charakterystyki króla jako odważnego, wybitnego żołnierza, jak i do ironicznego wymiaru całego dzieła; w ramach wielkiej metafory, w pełni barokowym stylu i jednocześnie pod widocznym wpływem tradycji epiki miłosnej, miłość staje się walką, zakochany mężczyzna – wojownikiem, a dziewictwo kobiety – twierdzą do zdobycia (przyp. autora artykułu).

uważa jej zmarszczki, rozkazuje, aby wyrzucić ją przez okno. Staruszka, zwisając z drzewa, zostaje zaklęta przez siedem wrózek i przemienia się w piękną dziewczynę, a król się z nią żeni. Druga²⁵ siostra jednak, zazdrosna o jej szczęśliwy los, prosi, by ją oskórowano, aby i ona stała się piękna – lecz umiera w wyniku tej decyzji (s. 88).

Przed wszystkim należy dodać nieco więcej kontekstu do samej rekapitulacji fabuły, aby wyjaśnić niektóre szczególne odniesienia pojawiające się w opowieści. W tym celu analizowany tekst zostanie podzielony na trzy części, których najważniejsze elementy będą po kolei omawiane.

Początek historii. Podwójna żądza, jednostronna chytryść

Do pierwszego kontaktu między władcą a starszą z kobiet dochodzi z powodu jej głosu: kiedy spadające z królewskiego balkonu liście, kwiaty i kawałki papieru ranią wężle ciało staruszki, ta głośno na to narzeka – tym samym (jako że jej głos nie brzmi staro) nieintencjonalnie przekonując króla, że jest w istocie piękną, niezwykle delikatną dziewczyną. Mężczyzna od razu się w niej zakochuje i wyrusza do domu dwóch staruszek, aby zaprosić – jak sądzi – dziewczynę na spotkanie. Żeby zyskać czas i znaleźć sposób, by król nie zorientował się, że kobieta, którą uważa za młodą pannę o pięknym głosie, jest tak naprawdę staruszką, proponuje mu ona, żeby wrócił do niej osiem dni później, używając wymówki, że zbyt się wstydzi tak nagłego spotkania z samym królem. Staruszka obiecuje, że kiedy mężczyzna zjawi się ponownie, pokaże mu ona palec – przez cały tydzień obie siostry planują bowiem ssać swoje palce wskazujące, aby stały się one gładkie i miękkie, a gdy król przybędzie z powrotem, to ta siostra, która będzie miała najgładszy palec, pokaże go władcy. Okazuje się, że starsza siostra wygrywa, a kiedy król powróciwszy, widzi jej palec, od razu zaprasza rzekomą dziewczynę do swojego łóża.

Ta inicjalna część historii przedstawia wyraźnie wielowymiarowość cieleśności, na którą spogląda się w tekście z różnych perspektyw: ważne są zarówno jej bezpośrednia obecność, jak i faktyczna nieobecność, które przeplatają się w całej opowieści. Pierwszy przejaw zainteresowania cieleśnością, który pojawia się w tej baśni, to motyw ran zadanych staruszce przez spadające liście itp., co staje się napędem całej akcji: wyrażające ból krzyki kobiety zwracają bowiem uwagę króla. To również pierwsza przemiana cieleśności w niecieleśność: król, słysząc głos staruszki, wyobraża sobie młodą pannę o delikatnej

²⁵ W oryginale – *l'autra sora* [inna siostra], mimo że drugiej siostry wcześniej w tekście nie wspomniano (przyp. autora artykułu).

skórce, ale nie dostaje żadnego konkretnego (tj. fizycznego) dowodu na to, że to prawdziwy stan rzeczy, ani nie martwi się tym, by to sprawdzić. Można powiedzieć, że niecielesny głos staruszki zostaje przez władcę ucieleśniony w jego wyobraźni. Z takim ucieleśnieniem łączy się bezpośrednio potrzeba ukrycia prawdy przez dwie siostry: niemożliwość pokazania się królowi jest przez nie przedstawiana jako skromność, przez co ciekawość władcy i związana z nią żądza tak bardzo wzrastają, że samo pokazanie ssanego przez kilka dni palca wystarcza, aby mężczyzna zapragnął aktu seksualnego z jeszcze niewidzianą kobietą – która, jak król wnioskuje po widoku jednego palca, wydaje się podobna do tej przezeń wymyślonej.

Oszustwo ukarane... czy nie?

W drugiej z trzech części, na które można podzielić historię, starsza siostra ma faktycznie znaleźć sposób, aby ukryć swój prawdziwy wiek nawet w trakcie współżycia z królem. Problem z wyglądem zostaje wstępnie rozwiązany poprzez skierowanie do zalotnika prośby, aby ich spotkanie odbyło się w nocy²⁶, co więcej – w nieoświetlonej sypialni, co kobieta motywuje swoim rzekomym wstydem przed pokazaniem się nago. Trudniejsze jest odnalezienie skutecznego sposobu, aby pozbyć się zmarszczek i podobnych fizycznych oznak starości, jednak staruszka wprowadza w życie plan: dzięki pomocy młodszej siostry skóra na jej plecach zostaje naciągnięta, a jej nadmiar – związany mocnym węzłem; potwornie stara kobieta wygląda teraz na piękną, młodą dziewczynę. Problemu dotyczącego wyglądu już nie ma, ale staruszka ciągle strasznie śmierdzi – zarysowany w opowieści portret kobiety staje się coraz bardziej groteskowy. Jednak, „ku pełnemu szczęściu staruszki, król był tak bardzo spryskany perfumami, że nie czuł smrodu jej ust, fetoru jej pach, odoru jej okropnej rzeczy” (Basile, 1634–1636/1995, s. 93)²⁷.

Bohaterce nie udaje się w pełni uciec od problemu starości fizycznej: w trakcie współżycia z królem węzeł za plecami kobiety się rozwiązuje, ujawniając całą prawdę o jej rzeczywistym wyglądzie. Faktycznie, władca orientuje się, że coś się zmieniło, ale ignoruje to i nie sprawdza, co takiego się stało, aż do końca stosunku (w opisie narratorki Ciommetelli u Basilego pożądlivy charakter takiej decyzji zostaje ironicznie podkreślony przez różne typowo barokowe

²⁶ Narrator (w tej części dzieła – Ciommetella, narratorka drugiego stopnia, która opowiada historię) opisuje głos staruszki ironicznie – za pomocą wyrażenia *vocella de gatta scortecata* [głosik oskórowanej kocicy] (Basile, 1634–1636/1995, s. 92), z widocznym odniesieniem do makabrycznego losu drugiej siostry.

²⁷ „Rzecz” [*cosa*], o której mowa w ostatnim zdaniu, oznacza żeńskie genitalia.

metafory). Ostateczna reakcja króla – strach i wstręt – prowadzi do wyrzucenia kłamliwej kochanki przez okno, co staje się jednocześnie karą i zbawieniem dla kobiety: groteskowy spektakl z udziałem nagiej staruszki zwisającej z drzewa pod oknem dworu królewskiego tak bardzo rozbawia przelatujące obok siedem wróżek, które zostały przeklęte, aby nigdy więcej się nie śmiać, że magiczne stworzenia obiecują spełnić dowolne życzenie kobiety. W taki sposób, nareszcie, staruszka staje się prawdziwie piękną młodą dziewczyną – na tyle atrakcyjną, że gdy król ją widzi, ciągle zwisającą z drzewa, ale w zupełnie innej postaci, od razu podejmuje decyzję, by ją poślubić.

Można tutaj zauważyć osobliwą koncepcję dotyczącą oszustwa: w przeciwieństwie do tego, czego można by było się spodziewać po utworze m.in. wykorzystującym przysłowia o celu moralizatorskim i konsekwentnie traktującym dorosłą publiczność „jak dzieci”, samo kłamstwo jest ujmowane jako raczej pozytywne zachowanie, wynikające z mądrości i mogące przynieść skuteczne rozwiązanie problemu. Tyle tylko, że w tej konkretnej opowieści pozytywny stosunek narracji do nieuczciwości nie wystarcza, aby główna postać osiągnęła sukces – konieczna okazuje się również prawdziwa metamorfoza cielesna. Gdyby samo oszustwo – czyli przebranie się za młodą pannę – wystarczało do realizacji celu bohaterki, to staruszce udałoby się pozostać nierozpoznaną. Plan jednak zawodzi w momencie fizycznego kontaktu między kochankami, gdy do ich relacji wkracza właśnie realna cieleśność, która wcześniej była w niej praktycznie nieobecna. Oszustwo staruszki staje się skuteczne tylko dzięki interwencji magii, czyli po właściwym zdobyciu przez nią na stałe nowej cieleśności. To kara za pierwszą, nieudaną próbę wyrowadzenia króla w pole prowadzi do takiej metamorfozy, która jest potrzebna, aby zapewnić powodzenie w efektywnym zwiedzeniu mężczyzny – oszustwo zostaje więc jednocześnie ukarane i nagrodzone. Ważnym elementem tekstu jest przyczyna tej nagrody – wdzięczność wróżek za złamanie rzuconej na nie wcześniej klątwy, motyw często spotykany w całym *Pentameronie*, wskazujący na różnicę między dobrymi skutkami wdzięczności a złymi niewdzięczności; w przypadku staruszki nagroda jest stała i wielka, doprowadza bowiem finalnie do jej ślubu z królem.

Nauczanie przez makabrę, czyli relatywność moralności

Koniec historii zawiera motyw drastycznej śmierci drugiej siostry, od czego pochodzi tytuł całej opowieści. Kiedy młodsza z kobiet dowiaduje się o radykalnej przemianie starszej, pyta ją o szczegóły metamorfozy. Nie chcąc wyjawiać prawdy o magicznym podłożu swojego powrotu do młodości, starsza

bohaterka kłamie, stwierdzając, że sama się oskórowała. Dlatego właśnie druga siostra najmuje balwierza z prośbą o to, by ją oskórował, i tak bardzo na to nalega, że balwierz, oczywiście zdziwiony, w końcu daje się przekonać do spełnienia życzenia staruszki, która w efekcie umiera wskutek zdarcia z niej skóry.

W samym finale historii, która kończy także serię opowieści snutych pierwszego dnia *Pentameronu*, makabra staje się widoczna i brutalnie mocna: nie chodzi tu tylko o śmierć, lecz o – szczególnie niepokojące – morderstwo/samobójstwo. Staruszka w trakcie skórowania strasznie cierpi i jednocześnie się cieszy, powtarzając, że „jak ktoś chce wyglądać pięknie, to niech cierpi chętnie!” (Basile, 1634–1636/1995, s. 98)²⁸. Koniec opowieści jest raczej prosty, ale ze względu na strukturę narracyjną – nagły, niespodziewany: druga siostra, która nie miała centralnej roli w fabule aż do ostatniej części narracji, spełnia funkcję antagonistki, umierając w straszny sposób krótko po tym, jak postaci protagonistyczne zrealizowały swoje marzenia i życzenia. Wszystko staje się jednak jaśniejsze, kiedy weźmiemy pod uwagę moralistyczne przysłowie kończące opowieść, będące cytatem prawie dosłownie przetłumaczonym na neapolitański ze znanego dzieła *Arkadia* Jacopa Sannazara (1504/1806, s. 69 – ekl. VI, w. 13): „Często sama się niszczy, synku, zazdrość” (za: Basile, 1634–1636/1995, s. 98)²⁹. Widzimy tutaj kluczowy podgląd na temat moralności, który radykalnie odróżnia nasze współczesne interpretacje od etycznego wymiaru historii z czasów Basilego: największa wina to nie oszustwo, to nie przemoc, to nawet nie morderstwo – to zazdrość o szczęście drugiej osoby, czyli kompletne przeciwieństwo wdzięczności dla tych, którzy pomogli w osiągnięciu owego szczęścia: dlatego właśnie podczas gdy pierwsza staruszka otrzymuje pomoc ze strony wdzięcznych wrózek, zazdrosna siostra zostaje straszliwie ukarana.

To wszystko pomaga lepiej i z innej perspektywy zrozumieć podtytuł dzieła Basilego – mimo że cały *Pentameron* zwraca się do dorosłych zamiast do dzieci, to w istocie każda historia zawiera jakiś morał skierowany do czytelnika czy słuchacza, zachęcając go do głębszej refleksji. Można w pewnym sensie powiedzieć, że Basile traktuje swoją publiczność trochę „jak dzieci”, tzn. z pewnym zamiarem pedagogicznym: zabawne historie obejmują poważne tematy, na których podstawie każdy może się czegoś nauczyć. Na koniec zaś, dzięki radosnemu finałowi następującemu po serii wielu niepokojących przygód, odbiorcy narracji mogą się wspólnie radować.

²⁸ W tłumaczeniu próbuję zachować rym; w oryginale – *chi bella vo parere, pena vo patere*.

²⁹ Oryginał Sannazara: *L'invidia, figliuol mio, se stessa macera*, w wersji Basilego – *la 'nvidia, figlio mio, se stessa smafara*.

Jak pisze Bottigheimer (2004):

Baśnie [...] są przeważnie krótkimi narracjami napisanymi prostym językiem, skupiającymi się na przemianie losu, najczęściej od ubóstwa do bogactwa z końcowym ślubem. Ich bohaterowie i bohaterki są regularnie wspomagani przez magiczne stworzenia i w końcu stają się szczęśliwi; cała historia egzemplifikuje jakieś przysłowie, jak w *Pentameronie* Basilego, albo przekazuje jakiś morał, oddzielnie podany, jak w *Baśniach, czyli opowieściach z dawnych czasów* Perraulta, lub zawarty w samym tekście, jak w *Baśniach dla dzieci i dla domu* braci Grimm (s. 261).

W istocie u Basilego morał zostaje przedstawiony na wszystkie trzy sposoby wspomniane przez Bottigheimer: poza egzemplifikowaniem pewnej koncepcji moralnej *Pentameron* przedstawia takie refleksje także oddzielnie od tekstu (np. w streszczeniu, od którego każda opowieść się zaczyna) i w samym tekście, najczęściej na początku narracji albo w powiedzeniach, przez które poszczególne fabuły się kończą, konstruowanych na kształt fragmentów poetyckich.

Dzieło Basilego na ekranie. Reinterpretacja *Pentameronu* i przewartościowanie przekonań

Ponowny wzrost zainteresowania dziełem Basilego w ciągu ostatniego dziesięciolecia miał miejsce w 2015 roku dzięki jego ekranizacji w reżyserii Mattea Garronego pod oryginalnym tytułem *Il racconto dei racconti* [Baśń nad baśniami]. Jak doprecyzował sam reżyser, film jest silnie związany, także konceptualnie, z baśniowym źródłem – sam gatunek, do którego należy ta produkcja:

[...] powinno się opisać jako *fiabesco* (baśniowy), a nie fantasy, dlatego że nagrano go w prawdziwych miejscach i nie tworzy wymyślonych krajobrazów za pomocą nagrań studyjnych lub efektów cyfrowych, jak to ma miejsce w wielu międzynarodowych filmach i serialach fantasy (za: Lavarone, 2021, s. 142).

Film składa się z czterech części – czy raczej z „trzech i jeszcze jednej” – których fragmenty są przeplatane, a zaadaptowano w nim trzy z 50 opowieści zawartych w zbiorze Basilego: *Lo polece* [Pchła] (I 5), *La cerva fatata* [Zakłęty jeleni] (I 9) i właśnie *La vecchia scortecata*; za czwartą część można uznać finał, w którym ukazano wspólne zwieńczenie trzech historii, gdy wszystkie postaci zbierają się na ceremonii koronacji nowej królowej królestwa Altomonte [Wysoka Góra] (miejsce akcji baśni *Lo polece*).

Świat Garronego, podobnie jak ten w dziele Basilego, jest zaludniony różnego rodzaju fantastycznymi stworzeniami, wśród których znajdują się również istoty magiczne i potworne. W każdej z trzech adaptowanych na potrzeby filmu historii reżyser zmienia dużo ważnych szczegółów, dodając np. nazwy i postaci niewspomniane w oryginalnym *Pentameronie* oraz wyraźnie intensyfikując rolę i obecność makabry, przemocy i, przede wszystkim, seksualności. Cristina Mazzoni (2017) pisze, że „te przekształcenia skupiają się na płci, krwi, przemocy i ofierze [...]”, oraz dodaje, że „w filmie Garronego nie ma humoru, podczas gdy dzieło Basilego jest pełne zabawnych scen i fraz” (s. 183). Za wiele miejsca zajęłaby szczegółowa analiza całego filmu i wszystkich różnic, zmian i reinterpretacji w stosunku do pierwowzoru – dlatego też skupię się krótko na tym, w jaki sposób zaadaptowano w tej produkcji opowieść o staruszce oskórowanej.

Jak w zbiorze Basilego, tak w filmie pierwszy kontakt między królem a starszą z siostr (u Garronego ma ona na imię Dora, a druga staruszka to Imma, co stanowi skróconą wersję imienia Immacolata [Niepokalana]) jest oparty na dźwięku – jednak w dziele z 2015 roku kobieta przyciąga uwagę zalotnika pięknie śpiewając, a nie krzycząc z bólu. Ta pierwsza forma reprezentacji (nie)cielesności znika z filmu, sugerując jednocześnie stereotypowy obraz kobiecego piękna – delikatny śpiew (głos Dory) ma się łączyć ze wspaniałym wyglądem fizycznym (przynajmniej w wyobraźni pożądanego – o wiele bardziej niż w oryginale! – króla).

Garrone w wyraźny sposób charakteryzuje relację między królem a starszuchami jako trójkąt miłosny. Gdy władca prosi o pokazanie palca, starsza siostra uświadamia sobie, że nie udało jej się wygładzić własnego (czego spróbowała, zanurzając go w gorącym wosku), więc zmusza młodszą siostrę do pokazania swojego – gładkiego dzięki temu, że ciągle go ssała podczas gotowania. Taka „współpraca” jest faktycznie dodatkową formą przemocy ze względu na to, że młodszą siostrę wyraźnie niechętnie poddaje się rozkazowi starszej, a wątek ssania palca w trakcie przyrządzania posiłku, mimo unikania seksualnej fizyczności zawartej w *Pentameronie*, wprowadza nowe, interesujące skojarzenie: cielesność i seksualność zostają powiązane z gotowaniem, które pełni naczelną funkcję zarówno w stereotypowej społecznej roli kobiety, jak i w konieczności przyjmowania pożywienia jako potrzeby fizjologicznej, jednocześnie silnie związanej ze sferą erotyzmu. Podobnie można interpretować inną zmianę wprowadzoną przez Garronego, dotyczącą elementu magicznego: u Basilego staruszce pomaga siedem wrózek, a u Garronego – wiekowa czarownica, która odmładza bohaterkę, karmiąc ją piersią; żywność (wraz z macierzyństwem, czyli stereotypowo kobiecą rolą

społeczną) zostaje jeszcze raz połączona z erotyzmem, stając się narzędziem do realizacji pożądliwych planów staruszki.

Zakończenie historii zawiera prawdopodobnie najbardziej zaskakującą zmianę wprowadzoną przez Garronego, który całkowicie przekształca losy dwóch staruszek. Starsza siostra, po ucieczce do lasu i przemianie przez czarownicę, cieszy się przywróconą młodością, ale podczas koronacji w finale historii zauważa, że jej skóra znowu pokrywa się zmarszczkami – magia okazuje się nietrwała, a chwilowe szczęście kobiety zmienia się w porażkę. Z kolei druga siostra zostaje oskórowana, lecz nie umiera – wędruje po królestwie elegancko ubrana, jednak makabrycznie zalana własną krwią. Morał oryginału traci więc swoje pierwotne znaczenie lub co najmniej zmienia je – Garrone dowodzi, że zarówno zazdrość, jak i oszustwo zasługują na drastyczną karę.

Zakończenie

Na koniec, w ramach kontekstu, warto krótko wspomnieć o obecności tematów makabry i cieleśności w ważnej kolekcji włoskich baśni ludowych przygotowanej przez Itala Calvina (1956/1971). Zawiera ona 200 opowieści z włoskiego folkloru³⁰ uporządkowanych według pochodzenia geograficznego. Nawiązując do kwestii makabry, należy wskazać, że w całym zbiorze słowo *sangue* [krew] pojawia się ponad 80 razy, a słowo *pece* [smoła] – 17 razy, przy czym ciekawym szczegółem jest to, że *pece* zawsze występuje w konkretnym połączeniu: *camicia di pece* [bluza ze smoły], co odnosi się do tortury stosowanej jako brutalna – i dlatego wzorcowa – kara za różnego rodzaju przestępstwa. Większość historii w zbiorze Calvina kończy się radośnie, ale nie ma sprzeczności między szczęśliwym finałem dla głównych postaci a drastycznymi, makabrycznymi karami wymierzonymi antagonistom. To ponownie potwierdza silny zamiar pedagogiczny, który może jawić się jako daleki od współczesnych poglądów, ale jest istotny w procesie interpretacji relacji między światem dorosłych a światem dzieci w europejskiej tradycji ludowej.

Wróćmy jednak do dzieła Basilego – przeprowadzona w tym artykule analiza wskazuje, że motywy cieleśności, erosa i wieku, a także elementy makabry i groteski, nie są w *Pentameronie* przypadkowymi dodatkami ani wyłącznie

³⁰ Calvino (1956/1971) precyzuje, że mowa tu o historiach z „terytorium włoskiego pod względem językowym, a nie politycznym” (s. 5); autor przetłumaczył baśnie na włoski z różnych dialektów regionalnych, a w przypadku opowieści austriackiego pisarza Christiana Schnellera – z niemieckiego (języka przeważnie używanego w Trydencie).

(nie)przyjemnymi ozdobnikami o charakterze czysto hedonistycznym. Wręcz przeciwnie, stanowią one ważne środki wyrazu – spełniające fundamentalną funkcję rozrywkową, ale również pozwalające autorowi przekazać precyzyjnie sformułowane morały, które współgrają ze światopoglądem społeczeństwa jego czasów.

Warto zwrócić uwagę na kontekst literacki, w którym umieszcza się *Pentamerone*, aby zrozumieć wagę i popularność omówionych w tekście tematów zarówno w czasach Basilego, jak i później. Cała koncepcja artystyczna włoskiego baroku charakteryzowała się upodobaniem do nadmiaru i podkreślania nietypowych aspektów rzeczywistości – makabra zajmowała wówczas istotne miejsce w kulturze, o czym świadczy m.in. styl malarski Michała Anioła Merisiego (szerzej znanego jako Caravaggio). Jego silne użycie światłocienia, zarówno tematyczne, jak i wizualne, stało się dominującym wzorem dla sztuk pięknych tej epoki. Samo słowo *barocco*, „barok”, nabrało później znaczenia związanego z makabrycznymi, niepokojącymi opisami i obrazami – np. w kontekście filologii klasycznej styl rzymskiego poety Marka Anneusza Lukana bywa określany jako „łaciński barok”, co Paola Venini (1967) opisuje jako „zamiłowanie do patetycznych, makabrycznych i ekstrawaganckich efektów” (s. 418; najważniejsze dzieło Lukana, *Farsalia*, będące poetycko-epickim opisem wojny domowej między Cezarem a Pompejuszem – 49–45 p.n.e. – zawiera m.in. długie opisy magicznych rytuałów wskrzeszania umarłych oraz ogólną tendencję pesymistyczną).

Nawiązując do istotnych tendencji epoki baroku, Vincenzo De Gregorio (1971) słusznie zauważa, że wśród różnych nurtów tego okresu wyróżnia się tzw. styl makabryczno-moralistyczny, w którym, poza celem hedonistycznym, makabra odgrywa rolę pedagogiczną (przeważnie, choć nie wyłącznie, w perspektywie religijnej), co zauważyliśmy także u Basilego. Należy zaznaczyć, że w jego czasach nie istniała jeszcze precyzyjna koncepcja literatury dziecięcej – historie dla dzieci miały głównie charakter ustny. Jak podkreśla Canepa (1999) „za jeden z pierwszych tekstów, które zapoczątkowały tendencję pisania opowieści mających na celu moralizację i edukację społeczną dzieci i młodzieży, uznaje się często wersję *Pięknej i Bestii* Pani de Beaumont z 1757 roku” (s. 14) – a to niemal 125 lat od pierwszego wydania *Pentameronu*, którego podtytuł, podobnie jak kwestię audytorium, omówiłem wcześniej.

Bibliografia

- Basile, G. B. (1995). *Lo cunto de li cunti* (M. Rak, red.). Garzanti. (wyd. oryg. 1634–1636).
Basile, G. (2017). *Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe* (B. Croce, tłum.). Bolzano. (wyd. oryg. 1634–1636).

- Bottigheimer, R. B. (2004). Fairy tales and folk tales. W: P. Hunt (red.), *International companion encyclopedia of children's literature* (s. 261–274). Routledge.
- Bottigheimer, R. B. (2009). *Fairy tales: A new history*. State University of New York Press.
- Brulotte, G., Phillips, J. (red.). (2006). *Encyclopedia of erotic literature* (t. 1). Routledge.
- Calvino, I. (1971). *Fiabe italiane*. Einaudi. (wyd. oryg. 1956).
- Canepa, N. L. (1999). *From court to forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the birth of the literary fairy tale*. Wayne State University Press.
- Canepa, N. L. (2003). „Entertainment for Little Ones”? Basile's *Lo cunto de li cunti* and the childhood of the literary fairy tale. *Marvels and Tales*, 17(1), 37–54. <https://doi.org/10.1353/mat.2003.0002>.
- Croce, B. (2017). Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari. W: G. Basile, *Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe* (B. Croce, tłum., s. 3–22). Bolzano. (wyd. oryg. 1925).
- D'Alessandro, D. A. (2023). Giovan Battista Basile tra “favole” campanilistiche e realtà documentaria. *Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano*, 1(1), 131–160. <https://doi.org/10.6093/ridesn/10131>.
- De Gregorio, V. (1971). Il tempo, la morte e la bellezza nella lirica barocca. *Studi secenteschi*, 11, 177–206.
- Guaragnella, P. (1986). Eros vecchiezza metamorfosi. Su una fiaba di G. B. Basile. *Lares*, 52(4), 535–552.
- Lavarone, G. (2021). Fabulous locations: Tourism and fantasy films in Italy. W: D. Bonelli, A. Leotta (red.), *Audiovisual tourism promotion: A critical overview* (s. 129–151). https://doi.org/10.1007/978-981-16-6410-6_7.
- Maggi, A. (2015). *Preserving the spell: Basile's The Tale of Tales and its afterlife in the fairy-tale tradition*. University of Chicago Press.
- Magnanini, S. (2008). *Fairy-tale science: Monstrous generation in the tales of Straparola and Basile*. University of Toronto Press.
- Marić, A., Dragić, M., Plavša, A. (2021). The grotesque and myth in Giambattista Basile's *Il Pentamerone*. *Folia linguistica et litteraria*, 36, 141–158. <https://doi.org/10.31902/fl.36.2021.9>.
- Mazzoni, C. (2017). Violence in fairy tales: Basile's *Lo cunto de li cunti* and Garrone's *Il racconto dei racconti*. *Annali d'italianistica*, 35, 177–192.
- Palmisciano, V. (2022). Novità per il profilo biografico di Andreana, Giovan Battista Basile e Giulio De Grazia. *Archivio storico per le province napoletane*, 140, 161–166.
- Pascale, M. A. (2019). Morality and morbidity: Semantics and the moral status of macabre fascination. *The Journal of Value Inquiry*, 53, 551–577. <https://doi.org/10.1007/s10790-018-9671-8>.
- Petrini, M. (1983). *La fiaba di magia nella letteratura italiana*. Del Bianco.
- Pirandello, L. (1908). *L'umorismo, saggio*. Carabba.

- Praz, M. (1975). *Il Cunto de li cunti* di G. B. Basile. W: *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco* (s. 208–225). Mondadori.
- Sannazaro, M. J. (1806). *Arcadia di M. Jacopo Sannazaro con la di lui vita scritta dal Consigliere Giambattista Corniani e con le annotazioni di Luigi Portirelli*. Società Tipografica de' Classici Italiani. (wyd. oryg. 1504).
- Stromboli, C. (2005). *La lingua de Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile* [nieo-publikowana praca doktorska]. Università di Napoli Federico II, Neapol, Włochy.
- Thomson, P. (2018). *The grotesque*. Routledge.
- Venini, P. (1967). Ancora sull'imitazione senecana e lucanea nella *Tebaide* di Stazio. *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 95, 418–427.
- Vos-Camy, J. (2023). Une fée curieuse : *Persinette* de Charlotte-Rose de Caumont La Force. *Segni e comprensione*, 105, 67–81. <https://doi.org/10.1285/i18285368aXXX-VIIIn105p67>.