

Anna Gallewicz (Warszawa)

Nowela o Ghismondzie (*Dekameron* IV, 1) w tłumaczeniu Hieronima Morsztyna

Dzień czwarty *Dekameronu* poświęcony opowieściom o miłości tragicznej rozpoczyna się nowelą o Ghismondzie, jedną z najbardziej znanych historii z całego zbioru. W Italii jej popularność przewyższyła nawet słynną nowelę o Gryzeldzie i doczekała się dwunastu adaptacji, podczas gdy opowieść zamykająca zbiór Boccaccia tylko dziewięciu. Spośród łacińskich tłumaczeń noweli o Ghismondzie najślynniejsze są teksty autorstwa Leonarda Bruniego i Filippa Beroalda, które stały się punktem odniesienia dla wielu wersji europejskich, w tym również i polskich. Przeróbki we włoskim *volgare* natomiast nie wskazują na zależność od ścieżki wytyczonej przez tych wybitnych włoskich humanistów i odznaczając się zasadniczą autonomicznością, wydają się wzorować bezpośrednio na tekście Giovanniego Boccaccia¹.

W *Dekameronie* w prologu opowieści narratorka (Fiammetta) określa miejsca akcji, która rozgrywa się w środowisku dworskim księcia Salerno oraz prezentuje głównych bohaterów: władcę Salerno o imieniu Tancredi i jego jedyną córkę Ghismondę. Relacja z potajemnych spotkań Ghismondy z dworzaninem ojca Guiscardem zapowiada akcję zasadniczą, która rozpoczyna się po dygresji narratorki sygnalizującej zmianę przychylności fortuny wobec kochanków. W akcji zasadniczej wyróżnić można trzy etapy: odkrycie romansu córki przez księcia i aresztowanie Guiscarda; rozmowę ojca z Ghismondą, która odpowiadając na jego zarzuty, wygłasza przemowę stanowiącą najbardziej znaczący fragment noweli; i wreszcie zamordowanie Guiscarda i przesłanie jego serca na rozkaz ojca Ghismondzie, która w konsekwencji popełnia samobójstwo. Opowieść

¹ Por. M. Parma, *Fortuna spicciolata del Decameron fra Tre e Cinquecento. II. Tendenze e caratteristiche delle rielaborazioni*, „Studi sul Boccaccio” 2005, n. 33, s. 308.

kończy się decyzją ojca o pochowaniu kochanków we wspólnym grobie. Struktura opowieści podporządkowana jest zasadniczo dwóm motywom: zagadnieniu szlachectwa i potędze miłości.

Już w pierwszych słowach prologu narratorka podkreśla dwoistość natury Ghismondy, jej zmysłowość i racjonalizm:

[...] bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e savia più che a donna per avventura non si richiedea².

Narracja nieustannie podporządkowana jest binomii głównej bohaterki. Ghismonda, poddając się zmysłom, świadomie podejmuje ryzykowną decyzję, która wpłynie na jej przyszły los. Ponieważ ojciec nie chce jej ponownie wydać za mąż, postanawia „avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante”³. Kochanka wybiera spośród wielu dworzan księcia, dokładnie analizując zachowanie i maniery wszystkich przebywających tam mężczyzn. A zatem wybór ukochanego nie jest przypadkowy, lecz wysoce przemyślany:

E veggendo molti uomini nella corte del padre usare, gentili e altri, [...] e considerate le maniere e costumi di molti, tra gli altri un giovane valletto del padre, il cui nome era Guiscardo, uom di nazione assai umile ma per virtù e per costumi nobile, più che altro le piacque⁴.

Co więcej, Ghismonda czyni wszystko, by doprowadzić do ich sekretnych spotkań: ucieka się do fortelu, by powiadomić Guiscarda o swoim uczuciu, a później to ona go instruuje, w jaki sposób ma dotrzeć do jej komnaty. Wielokrotnie w tekście podkreśla się, iż Ghismonda to postać wyjątkowa, inna niż większość kobiet. Na wieść o pojmaniu Guiscarda, nie zachowuje się „come il più le femine fanno”⁵. Wobec oskarżeń ojca nie ucieka do statusu *dolente femina*⁶. Na widok serca kochanka płacze, ale „senza fare alcun feminil romore”⁷. Narratorka ujawnia imię bohaterki

² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, vol. 1, Einaudi, s. 472.

³ *Ibidem*, s. 472.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 478.

⁶ Por. A. D. Sciacovelli, *Per una tipologia „nuova” delle figure femminili del Decameron*, Ambra 2005, s. 62.

⁷ Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, s. 484.

dopiero, gdy ta udowadnia swoją niezależność i zdecydowanie. Przed związaniem się z Guiscardem jest „tylko” księżniczką, córką władcy Salerno. Znajdując sobie kochanka, uwalnia się od zniewalającej miłości ojca i zyskuje tożsamość⁸. Jej ryzykowny związek z dworzaninem ojca zdaje się nie tylko dowodem na to, że nie można uciec przed miłością, lecz także może być odczytany jako swoisty akt zemsty ze strony Ghismondy na ojcu za przymusową izolację. Guiscardo natomiast staje się narzędziem, początkowo w rękach Ghismondy, a później władcy Salerno. Wypowiada tylko jedno zdanie w całej opowieści, gdy pojmany staje przed swoim panem:

Amor può troppo più che né voi né io possiamo⁹.

Zrzuca z siebie całą odpowiedzialność, obwiniając potęgę natury, której nie można się oprzeć. Tancredi podejmuje decyzję godną władcy despotycznego, postanawia ukarać córkę najsurowiej, jak może, wysyłając jej serce ukochanego. Niemniej postać ojca tylko pozornie jest tak jednoznaczna. O ile, charakteryzując Ghismondę, narratorka bardzo często podkreśla jej niekobiecość, o tyle, ukazując księcia, wskazuje na jego zniewieściałość. Paradoksalnie bowiem skłonność do płaczu, obca Ghismondzie, choć jak podkreśla narratorka typowa dla kobiet, charakteryzuje właśnie władcę Salerno. Tancredi jest bliski płaczu na widok pojmanego Guiscarda, płacze podczas rozmowy z Ghismondą oraz gdy ta leży na łożu śmierci. Charakterystyczną cechą tej opowieści jest fakt, iż tak naprawdę w tej noweli nie ma zwycięzcy, niczyja racja ani postępowanie nie zostaje skrytykowane czy też uznane przez narratorkę za bardziej właściwe¹⁰.

Pierwsza łacińska wersja historii o Ghismondzie z 1438 roku autorstwa Leonarda Bruniego wydaje się wiernym tłumaczeniem oryginału. Nowela przedstawia identyczne wydarzenia, a tłumacz odwołuje się często do tych samych taktyk narracyjnych co Boccaccio: podobnie jak w *Dekameronie* imię bohaterki zostaje przedstawione

⁸ Por. T. Jordan, „*We are all one flesh*”: *Structural Symmetry in Boccaccio's Tale of the Prince and Princess of Salerno*, „*Studies in Short Fiction*” 1987, vol. 24, s. 109.

⁹ Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, s. 476

¹⁰ P. Salwa, *Amore tragico (Decameron, IV, 1) e livelli di cultura: dall'argomentazione al sentimentalismo*, w: *Raccontare in breve. Cinque studi sul racconto*, Varsavia–Roma 1996, s. 30.

dopiero w momencie, gdy ta „budzi się” jako kobieta. Niemniej dokładniejsza analiza porównawcza obu tekstów pozwala dostrzec wiele różnic pomiędzy wersją oryginalną a tłumaczeniem. Środowisko średniowieczno-normańskie, w jakim rozgrywa się akcja noweli Boccaccia, u Bruniego zostaje zastąpione tłem klasycyzującym, które lepiej odpowiadało kanonom humanistycznym¹¹. Znikają kolokwializmy (*soffione, orcioletto, pertugio*), a wprowadzone w zamian zostają określenia nadające noweli klasycyzującej patyny i tym samym przyćmiewające jej narracyjno-romansowy charakter¹². Latynizacji ulega imię bohaterki: longobardzka forma Ghismonda zmienia się w Sigismundę. Owa modyfikacja ma swoje dalsze konsekwencje w konstrukcji postaci bohaterki. Sigismunda staje się bliższa wielkim heroinom świata antycznego, jak Dydona Wergiliusza czy Tysbe Owidiusza. Samotna, pewna siebie, niewzruszona Sigismunda jest personifikacją miłości, której nie przerywa nawet śmierć¹³. Cała opowieść nabiera cech dramatycznych, co przybliżyła wersję Bruniego do tragedii. Redukcje i pominięcia niektórych fragmentów tekstu, czynią z przemowy Sigismundy centralny punkt opowieści. Konsekwentnie, bardziej niż w *Dekameronie*, zaakcentowany zostaje dyskurs o prawdziwym szlachectwie, co odpowiada trendom epoki. Dyskusje nad istotą szlachectwa stanowiły jeden z najgorętszych tematów debat humanistycznych pierwszej połowy XV wieku¹⁴. W historii Bruniego znikają odwołania do Boga chrześcijańskiego, którego zarówno Ghismonda, jak i Tancredi często wzywają w tekście Boccaccia¹⁵. Sigismunda, mówiąc o równości między ludźmi, nie odwołuje się do Stworzyciela, ale podkreśla, iż ród ludzki wywodzi się od jednego człowieka. Nawet w chwili śmierci bohaterka Bruniego nie wspomina Boga:

¹¹ Por. V. Branca, *Un „lusus” del Bruni Cancelliere: il rifacimenti di una novella del decameron (IV, 1) e la sua irradiazione europea*, [w:] Leonardo Bruni. *Cancelliere della repubblica di Firenze. Convegno di studi (Firenze, 27–29 ottobre 1987)*, a cura di P. Viti, Firenze 1990, s. 210–215.

¹² Por. *ibidem*, s. 211–212. „Coppa d’oro”, którą posyła Tancredi córce, u Bruniego staje się *patera aurea*, czyli naczyniem kanonicznym dla Etrusków, a później Rzymian podczas obrzędów ofiarnych czy ceremonii pogrzebowych.

¹³ Por. *ibidem*, s. 213.

¹⁴ Por. F. Poletti, *Fortuna letteraria e figurativa della „Ghismonda” (Dec. IV, 1) fra umanesimo e rinascimento*, „Studi sul Boccaccio” 2004, n. 32, s. 106.

¹⁵ Por. Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, s. 477, 484.

Sigismunda [...] omnes valere iubens, expiravit¹⁶.

Inaczej rzecz się ma w wersji oryginalnej, gdzie Ghismonda wypowiada znamienne słowa:

Rimanete con Dio ché io mi parto¹⁷.

Tym samym postać u Boccaccia podkreśla, że jej samobójczy gest pozbawia ją bliskości Boga. Postępowanie Ghismondy nie jest spontaniczne, lecz głęboko przemyślane, a popełniając grzech śmiertelny, wie, że skazuje swoją duszą na wieczne potępienie. Brunni, klasycyzując opowieść, niweluje dramatyczny aspekt samopotępienia Ghismondy. Śmierć w historii Bruniego sankcjonuje zniszczenie wszystkich przeszkód, które za życia kochanków utrudniały ich miłość¹⁸. Chociaż opowieść Boccaccia pozbawiona jest wartościująco-oceniających komentarzy narratorki, nie do końca autor *Dekameronu* uwalnia się od wpływów Dantejskich. W wersji Bruniego natomiast znika wszelka analogia, zasygnalizowana w *Dekameronie*, do tragicznych losów Paola i Franceski, którzy z powodu swej zmysłowej miłości zostali skazani na wieczne potępienie w drugim kręgu piekła. Pomimo licznych modyfikacji, niezmiennie w wersji Bruniego pozostają relacje pomiędzy ojcem i córką. Tłumacz konsekwentnie podkreśla cechy charakteryzujące bohaterów w wersji oryginalnej: wewnętrzną „maskulinizację” Sigismundy oraz zniewieściałość Tancredusa. Tak jak u Boccaccia, Sigismunda zwraca się do ojca po imieniu. Nie jest to zachowanie typowe dla bohaterek *Dekameronu*: Alatiel (II, 7) czy Andreuola (IV, 6) w podobnych chwilach zachowują zwrot *padre* lub *padre mio*. Tancredi to człowiek, który położył kres jej osobistemu szczęściu. Ghismonda / Sigismunda unika zatem słowa, które zawiera w sobie takie wartości jak miłość i posłuszeństwo. W dyskusji są równymi sobie partnerami, Ghismonda / Sigismunda ani przez chwilę nie czuje się winna i nie prosi o przebaczenie. Odrzuca konsekwentnie konwenanse społeczne i do końca jej postawę charakteryzuje wolność wyboru i poglądów.

¹⁶ Leonardo Bruni, *De amore Guiscardi & Sigismundae filiae Tancredi Principis Salernitani*, w: D. M. Manni, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Firenze 1742, s. 256.

¹⁷ Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, s. 486.

¹⁸ Por. F. Poletti, *op. cit.*, s. 118.

Nowela nie zawiera moralnego osądu postępowania bohaterów: tak jak w wersji oryginalnej narrator nie zajmuje stanowiska, pozostawiając czytelnikowi ocenę przedstawionych wydarzeń.

Wersja Bruniego zdaje się stanowić źródło polskiej opowieści o Ghismondzie zatytułowanej *Żaloszny koniec miłości niezbędnej dwojga ludzi w sobie się kochających* i przypisywanej Hieronimowi Morsztynowi¹⁹. Tekst opublikowany został w 1655 roku wraz z dwiema innymi opowieściami Morsztyna, źródła których jednakże nie są znane, jako *Filomachija abo afektów gorącej miłości wyrażenie z kilku par obojej płci przykładów, młodym na pohamowanie w druk podana po śmierci autora, Hieronima Morsztyna z Raciborska*.

Zasadniczo treść noweli *Żaloszny koniec...* odpowiada fabule podstawy tłumaczenia i tym samym oryginałowi Boccaccia. Podobnie jak u Bruniego i Boccaccia, także w utworze Morsztyna można wyróżnić siedem części. W części wprowadzającej zaznacza się siłę uczucia Tankredusa do Zygismundy. Druga część, w której przedstawia się narodziny i rozkwit potajemnej relacji między księżniczką i Gwizdardusem, zarysowuje się konflikt, który swą kulminację osiągnie w części trzeciej, czyli odkryciu romansu przez ojca i pojmaniu Gwizdardusa. W części czwartej, najkrótszej, będącej konfrontacją pomiędzy Tankredusem i Gwizdardusem, następuje zwrot akcji. I tak kolejne trzy części prowadzą nieuchronnie do tragicznego końca opowieści: rozmowa między Tankredusem i Zygismundą, zabójstwo Gwizdardusa i przesłanie jego serca Zygismundzie, i wreszcie samobójstwo Zygismundy.

O ile treść opowieści zasadniczo oddaje fabułę źródła tłumaczenia, o tyle jej forma pozwala przypuścić, że znaczącej modyfikacji ulegnie rejestr noweli. *Żaloszny koniec...* napisany jest parzyście rymowanym trzynastozgłoskowcem zgodnie z rozpowszechnionym już w XVI wieku

¹⁹ Por. J. Krzyżanowski, *Pogłosy Dekameronu w powieści polskiej XVI i XVII w.*, w: *Szymon Szymonowicz i jego czasy. Rozprawy i studia*, red. S. Łempicki, Zamość 1928, s. 221–227; R. Grzeškowiak (wprowadzenie do lektury oraz objaśnienia) w H. Morsztyn, *Filomachija*, oprac. R. Grzeškowiak, Warszawa 2000. Morsztyn wprowadza wszakże kilka elementów niemających odpowiedników w wersji Bruniego. Niewykluczone zatem, że nowela Bruniego nie stanowi bezpośredniego źródła tej niezwykle popularnej w Europie opowieści. W Polsce pierwsza wersja tej historii została wydana w 1587 roku w Krakowie jako *Izmonda* autorstwa Andrzeja Dębowskiego. Niestety, unikat druku spłonął w 1944 roku. W tekście Morsztyna nie ma żadnej wzmianki o źródle tłumaczenia.

zwyczajem przekładania wierszem prozy narracyjnej obcego pochodzenia²⁰. Identycznego wyboru formy dokonuje chociażby tłumacz *Historiae de duobus amantibus* Piccolominiego, Krzysztof Golian, autor jednego z pierwszych polskich tekstów, w których miłość, rozumiana głównie jako namiętność zmysłowa, staje się motywem centralnym opowieści²¹.

Zgodnie z tradycją gatunku w tekście Morsztyna przeplatają się dwie płaszczyzny narracyjne: ekstradiegetyczna płaszczyzna narratora i diegetyczna opowiadanych wydarzeń²². Komentarze odautorskie są jednak sporadyczne i mało rozbudowane. Niewykluczone, że w większości przypadków są wynikiem potrzeby dostosowania tłumaczonych treści do formy wierszowanej o stałej liczbie sylab i określonym układzie rymów:

Po czasie niemałym / dał ją synu książęca Kampana, którego / niedługo jej Bóg
chował (a któż się Bożego może ustrzec wyroku?)

Byś wiedziała, niebogo, co się z twoim dzieje / Gwizdardem, dopiero byś straciła
nadzieje!

Dłuższe komentarze narratora są albo tłumaczeniem wypowiedzi odautorskich pierwowzoru:

Lecz przeciwna fortuna, serdecznej miłości / przeszkadzając, nie mogła hamować
zazdrości, / tak wesołym uciechom smętny koniec dała: / obydwu kochających
śmiercią pokarała.

albo, chociaż nie posiadają odpowiednika u Bruniego, ściśle łączą się z motywem centralnym opowieści, tj. miłością rozumianą jako namiętność zmysłowa:

²⁰ Por. P. Marchesani, *Polski przekład „Historiae de duobus amantibus” Eneasza Sylwiusza Piccolominiego a pojęcie miłości w Polsce doby renesansu*, w: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, red. T. Michałowska i J. Ślaski, Wrocław 1980, s. 114, a także J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 210. Proceder ten typowy dla literatury europejskiej już w XIV wieku, w Polsce pojawia się zasadniczo w wieku XVI, kiedy to można mówić o jego typowości.

²¹ Por. P. Marchesani, *op. cit.*, s. 114.

²² Por. P. Salwa, *Ancora sulla traduzione della Historia de duobus amantibus*, w: *Pio II umanista europeo. Atti del XVII Convegno Internazionale (Chianciano–Pienza 18–21 luglio 2005)*, a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze 2007, s. 489.

Myśleć o tym szkoda, / aby człowiek aniołem miał być – mając ciało: / kamień
by był, by mu się w rozkoszy nie chciało / za pobudką krwi wrzącej swej
pożądliwości / czegokolwiek pozwolił chciwej cielesności²³.

W porównaniu z wersją łacińską czy też włoskim oryginałem w tekście Morsztyna silniej akcentowane są te fragmenty opowieści, które odwołują się do przemożnej siły zmysłów i podkreślają pożądanie kochanków:

At cum contra pudorem erat hoc ab eo postulari, secum ipsa statuit, si fieri posset,
occulte aliquem generosi animi amantem sibi ipsi conquirere.

Tę gorączkę ta pani znacznie czując w sobie, przemyśli-
wała, jakby zabiec tej chorobie, bo jej o to wstyd ojca nie dopuścić
prosić, / aby ją wydał za męża, a płomienia znosić nie mogła cichych
iskier ognia cielesnego / i jęła myśleć o tym, jako by do tego przysiąc
mogła, żeby się z kim grzecznym namówiła, / a po kryjomu żądzy swoje
dogodziła²⁴.

Morsztyn rozbudowuje również sceny miłosne, które w tekście łacińskim są przedstawione bez pruderii, lecz także bez nadmiernej uwagi ze strony autora. W wersji polskiej często w opisach spotkań kochanków zauważyć można dosadność sformułowań czy wręcz obsceniczność (w. 100, w. 107–109, w. 143–144). Narracja jest prowadzona tak, by uniknąć wszelkich niedomówień i aluzji. Tam, gdzie Bruni, idąc za Boccacciem, sugeruje czytelnikowi, że w dalszej części opowieści stanie się coś złego:

Sed fortuna tam longae voluptatis invida tristissimo tandem eventu laetitiam
quorum amantium in luctum amarissimum, acerbissimumque convertit²⁵,

Morsztyn informuje czytelnika wprost, że obydwójce kochanków czeka śmierć. Konsekwentnie znika w polskiej wersji symbolizm sceny, w której Ghismonda / Sigismunda, uciekając się do fortelu, informuje Guiscarda o uczuciu, jakie żywi do niego. W *Żalonym końcu*... bohaterka po prostu

²³ Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, odpowiednio s. 41, 47, 45, 42.

²⁴ Leonardo Bruni, *op. cit.*, s. 248 i Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, 42.

²⁵ Leonardo Bruni, *op. cit.*, s. 249–250.

„tę karteczkę a sztucznie uwinąwszy w trzcinę, posłała mu na pokój przez swoją dziewczynę”²⁶. U Bruniego, tak jak i wcześniej u Boccaccia, księżniczka sama wręcza trzcinę z ukrytym listem ukochanemu i dołącza aluzyjny komentarz:

Eas vero litteras vano arundinis bacillo includit, eumque arundinem quasi iocans iuveni dat, iubens, ut eam ancillae suae tradat per commodum instrumentum ignis suscitandi²⁷.

Zdecydowanie mniej eksponowana w polskiej wersji noweli jest dwoista natura głównej bohaterki. Co prawda, na początku opowieści Morsztyn, podobnie jak jego poprzednicy, zaznacza, że Zygismunda jest kobietą wyjątkową: równie mądrą co urodziwą, lecz jej racjonalizm nie jest już tak konsekwentnie podkreślany w trakcie opowieści. U Bruniego w rozmowie z ojcem Sigismunda stwierdza:

Guiscardum vero non fato, ut multae solent mulieres, sed considerate, ac deliberate quem amarem elegi, sagacique consilio introduxi [...]

Natomiast u Morsztyna jej słowa są inne:

żem się [...] w Gwizdardzie zakochała, jest tego przyczyna, że mi się podobał. Aż to nowina, że miłość nie przebiera²⁸?

Racjonalizm w postępowaniu Sigismundy jest szczególnie widoczny w chwili, gdy zwraca się do serca ukochanego. Nawet w tak dramatycznym momencie steruje swoimi emocjami i pozwala sobie na płacz, tylko dlatego, że Guiscardowi brakuje jedynie jej łez. Gdy wydaje jej się, że już dosyć zapłakała, podnosi twarz i osuszywszy oczy stwierdza: „O amantissimum mihi cor! [...] persolvi equidem officium meum”²⁹. Tymczasem w *Żalonym końcu*... Zygismunda płacze nie tylko w tej sytuacji, lecz także w wielu innych momentach. Już na początku opowieści narrator, przybliżając czytelnikowi tę postać, zaznacza:

²⁶ Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, s. 43.

²⁷ Leonardo Bruni, *op. cit.*, s. 248.

²⁸ *Ibidem*, s. 253 i Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, s. 50.

²⁹ Leonardo Bruni, *op. cit.*, s. 255.

Zatym w wdowim stanie, / mieszkała zaś przy ojcu, częsty płacz i łkanie / łzy obfitymi lejąc, a z prawej źrenice / krople jak groch padały na jej smętne lice³⁰.

Mimo że na wzór noweli Bruniego Morsztyn wspomina o jej „męskim animuszu” (w. 268), Zygismunda nie jest już silną, kontrolującą swoje emocje Sigismundą, w kreacji tej postaci wyraźna jest niekonsekwencja:

Sigismunda vero postquam Guiscardum captum, amores suos patefactos intellexit, incredibili dolore percussa, vix a feminili planctu ac vociferatione sese potuit continere; magnitudine tamen animi femineam vincens fragilitatem, constanti vultu fronteque clara stetit, secum ipsa statuens a vita velle discedere, quandoquidem eius amans Guiscardus vel a vita discessisset iam, vel certe discessurus esset. Itaque neque veniam petere, nec placare patris iram porrexit: sed forti invictoque animo, quasi vitam despiciens, in hunc modum loquuta est.

Jednak sobie umysłu dodając stałego, / a prawie podpierając w onej trwodze białą / płeć animuszem męskim i myślą wspaniałą, / tak na umyśle z sobą swym postanowiła, / aby na śmierć gotową bez wszech strachów była / jeżeliby Gwizdarda miano z świata zgładzić / chcąc go także bez dusze do grobu prowadzić. / I tak niezwyknięte w sobie serce mając / nic się o miłosierdzie ojcu nie kłaniając, / śmiercią nieutrwożona początek swej mowy uczyniła do ojca z płaczem tymi słowy³¹.

Na widok patery z sercem Guiscardusa, Sigismunda przyjmuje dar *interrito vultu*, Zygismunda natomiast zalewa się łzami. Daleko jej do heroin antycznych, które bohaterka włoskiego humanisty tak bardzo przypomina. Polski autor nie dba o to, co dla Bruniego było tak istotne: o akcentowanie wewnętrznej „maskulinizacji” swojej bohaterki. W konsekwencji zmienia się także relacja pomiędzy córką i ojcem. Zygismunda w przeciwieństwie do swoich poprzedniczek nigdy nie zwraca się do ojca tylko po imieniu, nazywa go tak, jakby nie czuła doń żalu czy urazy („Tankredzie, dobrodzieju i ojcze mój miły, ojcze mój drogi, ojcze miły, dobrodzieju mój”). Ponadto otwarcie przyznaje, że źle postąpiła („a pokornie wyznawszy grzech

³⁰ Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, s. 41.

³¹ Leonardo Bruni, *op. cit.*, s. 251–252 i Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, s. 49.

i winę swoją”). Zygismunda nie jest partnerką w dyskusji z ojcem, nie przewyższa go siłą ducha i charakteru, zachowana zostaje tradycyjna hierarchia. Akcentowana przez Boccaccia i Bruniego wyjątkowa duma i opanowanie kobiety znika, tym samym postawa Zygismundy nie stanowi przeciwieństwa dla emocjonalnego zachowania ojca. Morsztyn przejmuje bowiem charakterystyczną dla Tancredusa „zniewieściałość”, co więcej ten aspekt osobowości władcy Salerno w polskiej wersji opowieści jest wyraźnie akcentowany. Tankredus płacze często, nie mogąc sobie poradzić z emocjami:

Usta swe do onych poduszek / przyciskając, łzy toczył z płacziwej źrenice, /
zalewając w tak ciężkim żalu smutne lice

Zatym księżę, łzy lejąc, wyszedł utrapiony [...]

Przyszędłszy, rzecze z płaczem [...]

[...] nie płakał, ale ryczał, padając na ściany / i na się, i na córkę dziwnie
narzekając, a od płaczu srogiego łzy swe połykając³².

W wersji włoskiej i łacińskiej władca Salerno również płacze, a córka zarzuca mu zbyt emocjonalną reakcję właściwą kobietom. Porównany zostaje przez narratora do dziecka:

His dictis multum dimisit ad instar pueri lacrimans vapulantis³³.

Bohater Boccaccia i Bruniego działa w sposób podyktowany uczuciami, powodowany wielką miłością do córki, i dlatego budzi litość u czytelnika. Nowele wskazują, jak katastrofalne skutki pociąga za sobą brak autokontroli. Podobne przesłanie zawiera opowieść Morsztyna. Niemniej w jego tłumaczeniu na skutek nadreaktywności dwojga głównych postaci znika tragiczny ton charakterystyczny dla wcześniejszych wersji, a szczególnie dla wersji Bruniego, dominuje natomiast sentymentalizm niekiedy o zabarwieniu komicznym lub wręcz groteskowym:

³² Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, odpowiednio s. 45, 46, 55.

³³ Leonardo Bruni, *op. cit.*, s. 251.

Jako przy Meandrowych brzegach łabęć biały / płacziwym głosem krzyczy,
umierając, wały / rozcinając skrzydłami bystrej wody swymi, / lament przed
śmiercią śpiewa głosy żałosnymi, / tak rzewliwie staruszek on swojej żałował /
córeczki utraconej i zbyt się frasował³⁴.

Odchodzi zatem polski autor od arystotelesowskiej, a ogólniej antycznej zasady kojarzenia „niskości” postaci z tonacją komiczną oraz „wysokości” postaci z tonacją „poważną” (tragiczną lub heroiczną)³⁵.

Sentymentalizm jest cechą typową dla włoskich przeróbek opowieści o Ghismondzie. Historia ta bardzo szybko zaczyna funkcjonować w *volgare* jako samodzielny tekst, wpisując się w niezwykle popularny w Europie nurt opowieści o miłości, których zasadniczym celem jest wywołanie u czytelnika łatwych wzruszeń i łez³⁶. Najstarsza wersja tej noweli to anonimowe tokańskie *cantari Guiscardo e Gismonda* powstałe prawdopodobnie już w wieku XV³⁷. Tekst tego *cantari*, wcale lub nieznacznie modyfikowany, powielany był wielokrotnie jeszcze wieku XVII³⁸. Jedna z wersji nosi nawet tytuł zbliżony do utworu Morsztyna *Historia compassionevole di doi amanti*³⁹. *Guiscardo e Gismonda* napisany typową dla *cantari* oktawą składa się z 80 strof, z czego ostatnia to epitafium wygrawerowane na grobie kochanków. Również *Żałosny koniec...* oprócz tekstu właściwego wzbogacony jest o dodatki: w wersji Morsztyna prócz *Nagrobku* pojawia się także *Lament Zygismundy po śmierci Gwizdardowej*⁴⁰. Niemniej jednak wymowa obu epitafiów jest zdecydowanie różna. O ile we włoskim *cantari* kochankowie po śmierci, na wzór dantejskiej pary Franceski i Paola, mają przebywać w piekle, o tyle dusze ich polskich odpowiedników „poszły do raju pospołu”. Odniesienia do etyki chrześcijańskiej, nieobecne w wersji

³⁴ Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, s. 55.

³⁵ T. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, red. J. Pelc, Wrocław 1972, s. 433.

³⁶ P. Salwa, *Amore tragico...*, s. 32–33.

³⁷ *Cantari novellistici dal tre al cinquecento*, a cura di E. Benucci, R. Manetti e F. Zabagli, Roma 2000, vol. 1, s. 651.

³⁸ Por. G. Passavanti, *Novellieri Italiani in verso*, Bologna 1868 (reprint Leipzig 1973), s. 47–48, M. Parma, *Fortuna spicciolata del Decameron fra tre e cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, „Studi sul Boccaccio” 2003, n. 31, s. 240–247.

³⁹ Por. G. Passavanti, *op. cit.*, s. 48.

⁴⁰ Podobnie inna wersja noweli o Ghismondzie, której autorem jest Annibale Guasco, wydana w 1583 roku, kończy się epitafium.

Bruniego, pojawiają się już wcześniej, w tekście zasadniczym *Żałosnego końca*... Tankredus, krytykując zachowanie córki, jednoznacznie klasyfikuje pożądanie jako grzech i zwycięstwo diabła:

Dawszy się uwieść diabłu, czemuś wżdy, nędznico, / do takiej swej woli kogo
znaczniejszego / i w szlacheństwie, i w inszych darach grzeczniejszego / między
tak wielu dworzan sobie nie obrała, jeśliś już twej żądze przełamać nie miała⁴¹?

Jednakże wyraźna niekonsekwencja w ocenie zachowań dwojga kochanków pozwala przypuszczać, że dla autora kwestia moralna była nieistotna. Pomimo pojawiających się w tekście komentarzy odautor-
skich narrator, podobnie jak czyni to Boccaccio czy Bruni, nie zajmuje jednoznacznego stanowiska. *Żałosny koniec*... pozbawiony jest zupełnie stereotypowych i skrótowych uwag charakteryzujących np. polskie tłumaczenie noweli Piccolominiego⁴². Jednocześnie Morsztyn, inaczej niż twórca *cantari* *Guiscardo e Gismonda*, nie identyfikuje się z bohaterami, lecz koncentruje się na opowiadanych zdarzeniach⁴³. Tekst, pozbawiony ukierunkowującej czytelnika zapowiedzi i końcowej ewaluacji zdarzeń, zdaje się podporządkowany idei lektury łatwej i przyjemnej o silnych akcentach erotycznych. Kwestia wiarygodności psychologicznej bohaterów, tak jak ocena ich postępowania, nie ma znaczenia dla autora. Ten aspekt z kolei oddala go nie tylko od „wysokich” wersji noweli, lecz także wspomnianego *cantari* czy stosunkowo bliskiej czasowo przeróbki Guazza. W obu włoskich tekstach pomimo zmiany rejestru, ukazana przez Boccaccia dwoistość osobowości Ghismondy zostaje zachowana, a opisy potajemnych spotkań kochanków nigdy nie są obsceniczne i tym samym, w przeciwieństwie do utworu Morsztyna, nie oddalają się tak ostentacyjnie od założeń poetyki arystotelesowskiej, a w szczególności od skłonności „do łączenia etycznej, arystotelesowskiej klasyfikacji postaci z klasyfikacją socjologiczną, w czym odbija się dziedzictwo średniowiecznej koncepcji *modusów*, przejęte następnie przez poetykę renesansową i klasycystyczny nurt poetyki XVII-wiecznej”⁴⁴.

⁴¹ Hieronim Morsztyn, *op. cit.*, s. 47.

⁴² Por. P. Salwa, *Ancora sulla traduzione*..., s. 490.

⁴³ „Io ho tanta pietà di tal sembianti, / ch'apena posso la istoria seguire, / pensando pur ch'ad uno simel ponto / esser po' ciascun omo e dona gionto”, *Cantari novellistici*..., s. 652.

⁴⁴ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 433.

Dopiero wydawca trzech romansów Morsztyna, w tym także *Żalosego końca...*, Jan Karol Dachnowski, poprzez tytuł jak również zamieszczony wiersz wstępny sugeruje czytelnikowi, jakie przesłanie niosą zamieszczone w zbiorze opowieści⁴⁵. Nadaje całości ton moralizujący, przestrzegając odbiorcę przed zgubnymi skutkami miłości, przy czym zabieg ten prawdopodobnie miał charakter asekuracyjny⁴⁶. Trudno bowiem, przynajmniej w przypadku *Żalosego końca...*, ująć treść noweli jednym zdaniem, tym bardziej że autor nie zamieszcza w swym utworze wyraźnych i konsekwentnych wskazówek interpretacyjnych. W jedynym komentarzu Morsztyna, który pozwala domyślać się intencji autora, akcentuje się potęgę miłości, przed którą nie ma ucieczki. Przesłanie to stoi w jawnej sprzeczności z propozycją interpretacyjną Dachnowskiego i nie jest niewątpliwie jedyną nauką, jaką czytelnik może wyciągnąć z lektury tej historii.

Otóż Morsztyn wiernie oddaje wszystkie elementy składające się na przemowę Zygismundy, która w wersji łacińskiej noweli stanowi centralny punkt opowieści. Co więcej, podobnie jak u Bruniego fragment ten stanowi znaczącą część tekstu: w opowieści zbudowanej z 524 wersów mowa Zygismundy zajmuje 105 wersów. Córka Tankredusa, tak jak bohaterka Bruniego, w swojej mowie obrończej podejmuje każdy punkt oskarżenia zawarty w mowie ojca. Jej przemowa, niezwykle klarowna i logiczna, skonstruowana jest zgodnie z zasadami retoryki⁴⁷. Rozpoczyna się od *salutatio* („Tankredzie, dobrodzieju i ojczyźnie mój miły”), poczym następuje *exordium*, stanowiące wyznanie bohaterki („tego, czego się oczy twoje napatrzyły, przeciw się trudno”). Jedynie ten element przemowy Zygismundy nie oddaje wiernie wersji łacińskiej, bowiem, jak już zostało wspomniane, przyznaje się ona do winy. Racjonalna i opanowana Sigismunda natomiast stwierdza:

sed factum plane confitendo, verbis efficacissimis, verbissimisque rationibus
purgare famam meam primo, deinde pari magnitudine animi facta verbis
consentanea ostendere⁴⁸.

⁴⁵ W wierszu *Do Czytelnika* Dachnowski pisze:
Patrz, pczółeczka maluśka choć słodki plastr działa,
[ale w n]ej jadowita bez cięciwy strzała –
[tak miłości] promyki smaczno się wkradają,
[ale zaś] ostre żądła na ostatku mają.

⁴⁶ Por. R. Grześkowiak, *op. cit.*, s. 6.

⁴⁷ Por. M. P. Ellero, *Introduzione alla retorica*, Santoni editore, Milano 1997, s. 113.

⁴⁸ Leonardo Bruni, *op. cit.*, s. 252.

W *narratio* Zygismunda opisuje historię swej miłości z własnej perspektywy („i tak-em się jak we własnym mężu mym kochała”). *Argumentatio*, tak jak w wersji łacińskiej, stanowi najbardziej rozbudowaną część przemowy bohaterki. Po pierwsze Zygismunda obarcza ojca częściowo winą za to, co się stało. Zarzuca mu, że nie wydał jej ponownie za mąż („boś mię mógł wydać za mąż”) i że nie wziął pod uwagę, że także ona jest człowiekiem z krwi i kości („i córkę-ś nie kamienną splodził, toż też ciało i mnie się równo z ludźmi inszymi dostało”), i wreszcie dodaje, iż powinien zdawać sobie sprawę, odwołując się do własnego doświadczenia, że człowiek młody łatwiej ulega pożądaniu („Mogłeś i na to względ mieć, choć-aś sam w starości, jak bystre w młodym wieku są nasze krewkości”). Drugim argumentem jest siła natury. Jako osoba, która była już mężatką, nie potrafiła zgasić rozbudzonego w sobie pożądania („Zaczynam kiedym w chciwości znacznej owdowiała, / dziwnie-m się krwie swej młodej ogniem rozpałała, / którym we dnie i w nocy pałając serdecznie, / musiałam o takowej ochłodzie koniecznie przemyśliwać, jako bym ten płomień wrodzony mogła w sobie uśmierzyć wielce rozżarzony”). Wiedząc o swoich potrzebach, zrobiła wszystko, by nie przynieść hańby ani sobie, ani ojcu („Jednak-em się z pilnością tak o to starała, abym jak najtajemniej te rzeczy sprawiała i szukałam sposobów tak skrytych od tego, uchodząc podejrzenia zewsząd najmniejszego dla twej i swej osławy”). Ostatni argument Zygismundy dotyczy prawdziwego szlachectwa i bardzo wiernie oddaje źródło tłumaczenia. Morsztyn przejmuje wszystkie trzy racje, dzięki którym Sygismunda Bruniego stara się udowodnić ojcu słuszność swojego wyboru. Odrzuca zarzut ojca, że Gwizdardus z racji swego niskiego pochodzenia nie jest jej godzien. Zygismunda podkreśla rolę fortuny w rozdzielaniu bogactwa i twierdzi, że wszyscy ludzie są równi („Za szczęściem wszystko idzie: to ubogim rogi przyprawia, to monarchów kładzie równo z progi. Wszyscyśmy się z jednego człowieka poczęli i wszyscy jednakową-ż z ziemię godność wzięli”). Tym samym o szlachectwie człowieka, podkreśla Zygismunda, nie świadczy jego pochodzenie, lecz czyny. Szlachetny jest ten, kto w swoim postępowaniu kieruje się cnotami („Zgołaśmy wszystko ludzie, różność czyni cnota, ta sama sławę rodzi, a z tej zasię wrota do szlachectwa otwarte, stąd sprawy każdego szlachcicem człeka czynią, nie przodkowie jego”). Gwizdardus zawsze kierował się cnotami, na co sam Tankredus wielokrotnie jej wskazywał („o czym-eś sam ze mną nieraz mówił, chwając go z wielu miar przede mną”). Tym

samym jest szlachcicem („A to już dość, iż jest szlachcic”), natomiast winą Tankredusa jest to, że tak cnotliwego postępowania nigdy mu nie wynagrodził („Aleć srogi i to błąd twój, ojczy mój, żeś człeka takiego tak długo nie opatrzył za wysługi jego słuszną nagrodą”). Przemowę zgodnie z zasadami klasycznej retoryki kończy *peroratio*. Zygismunda apeluje do emocji Tankredusa, by ten zmienił swoje zamiary wobec Gwizdardusa, który jest niewinny. Ostrzega go przy tym, że śmierć ukochanego nie pozostawi jej wyboru i sama również odbierze sobie życie („A jeśliś tak niebacznym, że Gwizdarda stracisz, mą śmiercią swęj niezbędnej furyjey przypłacisz”).

We wspomnianym już *cantari Guiscardo e Gismonda* mowa bohaterki zajmuje względnie mniej miejsca niż u Morsztyna. Przemowa Gismondy obejmuje 11 oktav, przy czym całość liczy 80 strof. Argumenty nie są tak rozbudowane jak w wersji polskiej, która w tym miejscu wyjątkowo wiernie oddaje tłumaczenie Bruniego i tym samym oryginał Boccaccia. Współwina ojca zostaje tylko zasygnalizowana (“né tanto m’ ha condotto in ciò Guiscardo quanto tu esser negligente e tardo”). Bohaterka nie wspomina również o swoim małżeństwie, które rozbudziło w niej pożądanie. Podkreśla, co prawda, że Guiscardo, kierując się cnotami, udowodnił swoją szlachetność, niemniej nie odwołuje się tu do argumentu o równości wszystkich ludzi. Co więcej w *cantari* pojawia się element nowy, nieobecny w innych wymienianych wersjach tej noweli: lament Guiscarda. W wersjach Boccaccia, Bruniego czy Morsztyna Guiscardo wypowiada tylko jedno zdanie o potędze miłości. W *cantari* natomiast jego sentymentalna wypowiedź zajmuje 5 oktav i stanowi apel do ukochanej oraz wyraża strach i rozpacz wywołane zbliżającą się nieuchronnie śmiercią. Rozbudowany zostaje także opis śmierci ukochanego Gismondy, który wzbogaca opowieść o ton makabryczny. W konsekwencji zredukowana mowa bohaterki traci swoją wyrazistość i dominujący aspekt charakterystyczny dla „wysokich” wersji tej opowieści czy *Żałosnego końca*.

Utwór Morsztyna zatem nie wpisuje się tak jednoznacznie w kontekst popularnych, sentymentalnych historii miłosnych. Wierne tłumaczenie logicznej, podbudowanej silnymi argumentami mowy Ghismondy / Sygismundy pozwala traktować również polski tekst, podobnie jak utwory Boccaccia i Bruniego, jako głos w dyskusji nad prawdziwym szlachectwem. Pozostaje pytanie, na ile świadomy był to głos. Niemniej z całą pewnością można stwierdzić, że, paradoksalnie, pomimo istotnego

uproszczenia taktyk narracyjnych, niekonsekwencji w kreacji postaci głównej bohaterki oraz znacznego obniżenia rejestru opowieści, polska wersja noweli zachowuje to, co jest specyfiką pierwowzoru Boccaccia oraz tłumaczenia Bruniego: tekst ten nie poddaje się próbom łatwej syntezy, a interpretację oraz osąd przedstawionych wydarzeń pozostawia się czytelnikowi.

Hieronim Morsztyn's translation of the tale of Ghismonda (Decameron IV, 1)

The first *novella* of The Fourth Day of the *Decameron* (la *novella* of Ghismonda) is one of the most famous and favorite tales of the Boccaccio's collection not only in Italy but also abroad. The vitality and the continuous evolution of the Ghismonda's story can be considered a natural benchmark, defining the tastes and expectations of readers. This paper presents two versions of Boccaccio's novella: Leonardo Bruni's translation of the story of Ghismonda and its Polish version written by Hieronim Morsztyn. A detailed comparative analysis helps to examine and verify if the modifications introduced by the authors are only superficial or if they influence more profound structures of the text in a significant way. Consequently, the analysis of the ties and the interdependences between the texts contributes to a discovery of a real meaning of each single work and will permit to locate it within a more complex structure of literary texts.