

Piotr Salwa (Warszawa)

## Miłość tragiczna (*Dekameron*, IV. 1) Od argumentacji do sentymentalizmu

### 1

Myśl, aby zastosować pojęcie poziomów kultury jako kryterium klasyfikacji albo kategorię opisu tekstów literackich, pociągała badaczy od dawna. Nawet jeśli podobne próby kończyły się na ogół fiaskiem, nowe sposoby patrzenia na literaturę zawsze budziły w tym względzie nowe nadzieje. Być może, były to tylko późne refleksy dawnej tradycji hierarchizacji stylów: pozostaje jednak mimo to pytanie, jaki sens może dzisiaj mieć stosowanie tego pojęcia do konkretnych tekstów literackich?

Każda próba ujęcia w powiązaniu z poziomami kultury zarówno całego *Dekameronu*, jak i poszczególnych jego nowel, a także licznych przeróbek, imitacji, adaptacji itp., zmusza do uzmysłowienia sobie z całą ostrością wszelkich ograniczeń, obszarów niejasności i pułapek związanych z tym polem zainteresowań, które określa się niekiedy jako „socjologię form literackich”. W ogóle bowiem pojęcie poziomu w odniesieniu do tego specyficznego terenu, jakim jest literatura, staje się nieostre, kiedy rezygnuje się z wartościowania estetycznego (zgodnie z którym pewne utwory stałyby na wyższym, inne zaś na niższym poziomie artystycznym), przyjmowania ściśle historycznej koncepcji wysokości stylistycznej (trudnej jednak w zastosowaniu nawet w stosunku do utworów deklarujących dla niej szacunek i zapowiadających jej respektowanie, jak w przypadku choćby np. *Komedii* Dantego), czy też przenoszenia na zjawiska literackie jakiegoś pozaliterackiego porządku (wyodrębnianie literatury mieszczańskiej, arystokratycznej, ludowej itp.) i traktowania ich w sposób wysoce instrumentalny (np. jako wyraz lub narzędzie walki klas). Z całą ostrością problematyka ta pojawia się także w podstawowych konkretnych

programach badawczych, jak np. podjęta stosunkowo niedawno we Francji próba zinventaryzowania książek „popularnych” znajdujących się w bibliotekach południowo-wschodnich regionów tego kraju<sup>1</sup>.

Poziomy kultury, tak jak intuicyjnie w podobnych przypadkach chcielibyśmy je rozumieć, związane byłyby z uhierarchizowanym funkcjonowaniem literatury, a więc z literackim przekazywaniem hierarchicznie zorganizowanej publiczności dających się uhierarchizować zespołów norm, wartości, informacji, a to przy pomocy dających się również hierarchicznie ująć kodów, konwencji i modeli. Dałoby się je zilustrować jako nie nakładające się na siebie, odrębne warstwy, a choć musiałoby je łączyć wiele cech wspólnych, jako że chodzi przecież o elementy jednej całości (np. językowej), to bardziej interesujące, a nawet istotne, wydawać by się jednak miały różnice. Stanowiłyby one ogniwo pośrednie między bardzo różnorodnymi, jednostkowymi przejawami życia literackiego a większą całością, jaką jest życie literackie jakiejś społeczności w ogóle — dlatego też, aby być użyteczne dla badań, nie mogłyby one być ani zbyt drobiazgowo zróżnicowane, ani też, z drugiej strony, zbyt ogólnikowe. Określane w odniesieniu do czytelnika (lub odbiorców lub publiczności literackiej), oznaczałyby one pewien wybrany rodzaj kompetencji, gustu i wiedzy<sup>2</sup>; w odniesieniu do tekstów — aktualizowanie pewnej określonej tradycji i pewną potencjalną zawartość; w odniesieniu do praktyki społecznego funkcjonowania literatury — rzeczywiste realizowanie się owych możliwości tekstowych w konkretnym procesie lektury prowadzonej przez kompetentnego czytelnika. W praktyce trudno oczywiście określić zastosowanie pojęcia poziomu kultury w badaniach literackich tak, aby mogło ono sprostać wszystkim tym oczekiwaniom. Jeśli wyznacznikiem poziomów mają być bowiem kryteria związane z umiejętnościami i wyborami czytelnicznymi, to kategoria ta staje się wówczas tak pojemna i obejmuje tak różne rodzaje tekstów, wśród których czytelnik jest w stanie się poruszać mniej lub bardziej swobodnie, że przestaje ona spełniać swą rolę „porządkującą” w odniesieniu do przedmiotu badań, jakim pozostaje literatura. Jeśli poziomy wyznaczać ma natomiast aktualizowanie określonej tradycji i określonych konwencji w konkretnych tekstach, to sytuację komplikuje niejednokrotnie „otwartość” owych tekstów, pozwalająca w wielu przypadkach (szczególnie w przypadku tekstów artystycznych)<sup>3</sup> na najrozmaitsze interpretacje i odczytania. Jeśli zaś chodzi na koniec o kwestie rzeczywistej praktyki społecznej, to trudno jeszcze o całościowe czy statystyczne ujęcie rzeczywistych lektur, nawet jeśli dzisiaj czynione

<sup>1</sup> Por. G. Demerson et al., *Livres populaires du XVI<sup>e</sup> siècle*. Repertoire sud-est de la France, CNRS 1986. *Introduction*.

<sup>2</sup> Por. J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, [w:] Id., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 39—77 (w szczególności s. 65 i nast.).

<sup>3</sup> Por. ujęcie tego problemu z różnych punktów widzenia np. w R. Escarpit (ed.), *Le littéraire et le social*, Paris 1970 i U. Eco, *Lector in fabula*, Milano 1979.

są już próby w tym kierunku<sup>4</sup>. Oczywiście w miarę jak powiększa się dystans czasowy dzielący nas od rzeczywistości, którą się zajmujemy, trudności rosną: próba przypisania literaturze dawnych epok nowoczesnego, a obcego jej sposobowi myślenia, systemu współrzędnych musi się bowiem opierać jedynie na źródłach pośrednich, a zatem dalece niejednoznacznych.

Trudno rozwikłać tę gmatwaninę w sposób dla badań literackich pożyteczny, nie mówiąc o tym, że klasyfikacja wedle poziomów eliminuje z rozważań to wszystko, co decyduje o niepowtarzalności arcydzieła literackiego. Dla literaturoznawcy zorientowanego na tekst teoretycznie obiecujące wydawać się może w tej perspektywie spojrzenie, które wiąże właśnie tekst i kompetencję czytelniczą przez odwołanie się z jednej strony do pewnych teorii semiotycznych, z drugiej zaś — do historycznie ukształtowanej tradycji. Użyteczne może okazać się tu pojęcie encyklopedii, przez które rozumiem oznaczenie tych wszystkich informacji, którymi dysponuje lub powinien dysponować odbiorca tekstu i których częściowe „uruchomienie” niezbędne jest dla jego zrozumienia<sup>5</sup>. Każdy tekst postuluje bowiem pewną encyklopedię, w tym sensie, iż zakłada z góry, że czytelnik dysponuje już pewnym zakresem informacji: bez spełnienia owego założenia, tzn. bez możliwości wykorzystania przewidywanych „wstępnych” informacji, tekstu nie można zrozumieć. W trakcie lektury czytelnik ustawicznie „przywołuje” w swej świadomości wiadomości, których żąda tekst, a które bez owego bodźca tekstowego pozostałyby „uśpione”. Tak więc teksty mogą sytuować się na różnych poziomach w tym sensie, że mogą one wymagać przywołania ze świadomości różnych — szerszych lub węższych — zakresów encyklopedii. Całość encyklopedii, jaką w swej świadomości dysponuje czytelnik, jest maksymalną granicą jego możliwości aktualizacji, wyznacza całkowity obszar, po którym umie on się poruszać, poszczególne teksty żądają zaś przywołania tylko pewnych jej fragmentów. Można więc założyć, że o ile dla czytelnika operującego bardziej złożoną encyklopedią zrozumiała będzie większa liczba tekstów sytuujących się na różnych poziomach (będzie on w stanie każdorazowo odnaleźć w swej encyklopedii potrzebny mu właśnie zakres informacji), to dla czytelnika dysponującego bardziej ograniczonym zakresem wiedzy i kompetencji pewne teksty pozostaną niedostępne lub dostępne tylko w części, lub w sposób ograniczony czy uproszczony, gdyż nie będzie on w stanie posłużyć się informacjami niezbędnymi do ich pełnego zrozumienia. Ten dość abstrakcyjny obraz wymaga wypełnienia

<sup>4</sup> Por. wyniki rozmaitości pomyślanych testów podane m.in. w R. Escarpit (ed.), *op. cit.*; U. Eco, *op. cit.*; bogatą bibliografię podają m.in. T. van Dijk, W. Kintsch, *Cognitive Psychology and Discourse: Recalling and Summarizing Stories*, [w:] W. Dressler (ed.), *Current Trends in Text Linguistics*, Berlin—New York 1978, s. 61—80; por. także J. Leenhardt, *Towards a Sociology of Reading*, [w:] S. Suleiman, I. Crossman (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton 1980, s. 205—224.

<sup>5</sup> Por. U. Eco, *op. cit.* (interesujący tu fragment także w wersji polskiej Id., *Czytelnik modelowy*, „Pamiętnik Literacki”, LXXVIII, 1987, z. 2, s. 287—305).

historycznymi konkretami. Otóż ów wyższy poziom tekstów, odpowiadający szerszemu zakresowi encyklopedii, musi postulować orientację w tej części tradycji literackiej, która historycznie uznana została przez „akademickie” autorytety za najbardziej wartościową — najwyższą — i stała się przedmiotem zinstytucjonalizowanego, literackiego, humanistycznego wykształcenia. Tę część kompetencji literackiej (dostępnej tylko dla pewnej wybranej grupy spośród członków całej społeczności) potraktować można jako coś naddanego w stosunku do podstawowych — niewątpliwie również zróżnicowanych — zakresów czytelniczych encyklopedii; to ona właśnie stanowi o znaczącej różnicy poziomów tekstów.

Mimo w oczywisty sposób roboczego charakteru i niewątpliwych ograniczeń tych wstępnych rozważań podjęcie jakiejś próby w celu uściślenia używanych pojęć wydawało się uzasadnione, a nawet potrzebne, przynajmniej po to, by uniknąć większych nieporozumień. Dyskusyjne bowiem wydawać się może to, że nadaje się tu pierwszoplanowe znaczenie przede wszystkim potencjalnym własnościom tekstów — takim jest bowiem owo postulowanie encyklopedii — lekceważąc jak gdyby ich rzeczywiste aktualizacje i odcinając je w ten sposób od „prawdziwego”, społecznego życia literackiego. Z pola widzenia zniknąć bowiem powinny zarówno interpretacje niepełne, jak i nadużycia interpretacyjne, od których roi się w społecznym obcowaniu z literaturą. Wydaje się jednak, że w szczególności w odniesieniu do dawnych epok musimy pogodzić się z niemożnością dotarcia do owej „prawdziwej” rzeczywistości literackiego komunikowania, a zresztą warunkiem opisu takiego społecznego obiegu i tak musiałoby być nakreślenie go na tle możliwości otwieranych przez wirtualne możliwości tekstowe. Największą wadą tej perspektywy jest jednak to, że łatwiej sformułować ją jako teoretyczny postulat, trudniej zaś zastosować w analizach konkretnych tekstów, prowadzących do istotnych, niebanalnych wniosków. A to dlatego, że obok tekstów postulujących bardzo wyraźnie wyznaczony zakres encyklopedii, tekstów ograniczających swobodę czytelnika, istnieją teksty artystyczne, których otwartość jest tak znaczna, zakładana swoboda odbioru czytelniczego tak szeroka, że istnieją one jak gdyby na wielu poziomach jednocześnie. Takim właśnie tekstem jest *Dekameron* i tak na zakończenie tych teoretycznych uwag wracamy do punktu wyjścia, tj. do trudności, jakich badaczom przysparza klasyfikacja *Dekameronu*.

## 2

Jak to już właściwie od stuleci dobitnie wykazują prace krytyczne poświęcone zbiorowi nowel Boccaccia, w przypadku *Dekameronu* mamy do czynienia z tekstem, który w przyjętym przez nas rozumieniu niewątpliwie wiązać należy z poziomem wysokim. Utwór ten bowiem odwołuje się nie tylko

do złożonej encyklopedii związanej z tradycją uczonej kultury literackiej, ale ponadto oczekuje od czytelnika również innych bardzo szczegółowych kompetencji, daleko wykraczających poza zakres wiedzy potocznej. Niektóre z tych struktur zostały zauważone i opisane stosunkowo niedawno, a można sądzić, że i w przyszłości nasza wiedza na ten temat będzie stale wzbogacać się o dalsze konkrety, gdyż tekst *Dekameronu* ujawnia ciągle nowe, skrywane dotychczas oblicza. Bardzo często też nawiązanie do pewnych konwencji następuje w sposób wymagający jak najsprawniejszego operowania encyklopedią — modele i wzory są tu bowiem wykorzystywane nie w sposób bezpośredni, lecz w kluczu komiczno-parodystycznym lub w daleko i nowatorsko zmodyfikowanej formie. Przykłady można by tu długo mnożyć — ograniczmy się zatem do najbardziej istotnych i najbardziej ewidentnych. Już sam język, jakim posługuje się Boccaccio, wykracza zdecydowanie poza normę nie tylko mowy potocznej, ale także stylu stosowanego w literaturze narracyjnej w *volgare*, jako że autor dokonuje tu odważnej próby artystycznej nobilitacji noweli i wzbogacenia tokańskiej prozy literackiej o konstrukcje oparte na retorycznych wzorcach łacińskich<sup>6</sup>. Nie brak w *Dekameronie* fragmentów nawiązujących do topiki znanej z utworów o potwierdzonym statusie literackim, licznych ech koncepcji miłości dwornej, a także związków z literaturą erudycyjną: dość przypomnieć schematy i stereotypy znane ze słynnego traktatu Capellanusa *De Amore* czy też otwierający zbiór nowel opis dżumy wzorowany na tekście Paola Diakona. Wykorzystuje też umiejętnie Boccaccio wielopoziomowość narracji, jaką stwarza struktura ramowa, do wygrywania subtelných napięć i kontrastów między światem narratorów a światem bohaterów nowel<sup>7</sup>. Sam układ opowiadań nawiązuje zaś do klasycznej definicji komedii — prowadząc nas od przykładu najczarniejszego zła, nakreślonego w postaci Ser Cepparella z Prato (I, 1), do przykładu najwznioślejszej cnoty ucieleśnianej przez Gryzeldę salurską (X, 10) — w takiej postaci, w jakiej wprowadził ją do włoskiej literatury w *volgare* poemat Dantego: między tymi skrajnymi biegunami odkryć można w *Dekameronie* przedstawienie bogatej i różnobarwnej komedii ludzkiej, oparte na dyskretniej, ale fachowej grze retoryki i argumentacji. Wykazano również, jak bliskie są związki *Dekameronu* z medycznymi i *avant la lettre* psychologicznymi traktatami owych czasów, w których podaje się metody obrony przed zarazą (ucieczka od ogniska epidemii, higieniczny tryb życia, unikanie wszelkich trosk i zmartwień, wzmacniający relaks psychiczny przez wytworzenie pogodnego nastroju i unikania myśli o możliwych nieszczęściach) stosowane

<sup>6</sup> Por. V. B r a n c a, *Boccaccio medievale*, Nuova edizione accresciuta, Firenze 1970; próba podniesienia noweli na „wyższy” poziom, jaką podejmuje Boccaccio, zostanie zresztą odrzucona przez późniejszych nowelistów, por. L. R o s s i, *Introduzione* do G. S e r c a m b i, *Il Novelliere*, Roma 1974.

<sup>7</sup> Por. G. G e t t o, *Vita di forme e forme di vita nel „Decameron”*, Torino 1966; por. także L. M a r i n o, *The „Decameron” cornice. Allusion. Allegory and Iconology*, Ravenna 1979.

punkt po punkcie przez narratorów Boccaccia<sup>8</sup>; równie sugestywna wydaje się interpretacja dopatrująca się w zbiorze nowel polemiki ideologicznej z treściami wyrażonymi przy pomocy innych środków, między innymi w pizańskich i florenckich freskach obrazujących *Triumf śmierci*, gdzie przedstawienie na tle przepięknego ogrodu grupy młodych ludzi, spędzających, a może raczej marnotrawiących czas na opowiadaniu jakichś historyjek i zagrożonych przez czyhającą na nich w ukryciu i nie zauważaną śmierć, służyć ma propagowaniu ideałów ascezy i wyrzeczeń<sup>9</sup>.

*Dekameron* można jednak czytać nie aktualizując tych skomplikowanych struktur i kompletnie ignorując cały ten układ odniesień. Używając pewnej metafory można powiedzieć, że nie jest to wówczas ten sam zbiór nowel, nie staje się on jednak przez to ani nieczytelny, ani może nawet mniej ciekawy. Aktualizacja dokonywana jedynie w świetle struktur narracji, dowcipu itp. pozwala umieścić go w ramach „niskiego” obiegu literackiego, a przy pewnym wysiłku uczynić zeń zbiór skandalizujących, lokalnych ploteczek, wtłoczyć go w ramy dość sztywnej moralizacji, zrobić zeń utwór o frywolnych, erotycznych treściach — świadczą o tym dobitnie dzieje recepcji *Dekameronu*<sup>10</sup>. Takie podejście dostrzec możemy w licznych skromnych rękopisach, które przeważały w pierwszych dziesięcioleciach funkcjonowania zbioru w obiegu czytelniczym; do tekstu utworu wprowadzano wówczas liczne drobne zmiany i modyfikacje, nowe kopiowano częściowo, łączono z innymi, dowolnie opuszczano lub zastępowano innymi. Pośrednio świadczy o tym i inicjatywa Petrarki, by ostatecznie, najwznioślejsze opowiadanie *Dekameronu* przełożyć na łacinę i wyprowadzić je w ten sposób z tego „niskiego” towarzystwa w *volgare*. W tym zjawisku upatrywać też zresztą można przyczyn względnej popularności *Dekameronu* aż do połowy XV w., podczas gdy jej późniejszy spadek wiązały się z coraz słabszym postrzeganiem aktualności i trudniejszym kojarzeniem aluzji do konkretnie znanych osób, w związku z czym i smaczek pomówień traciły na pikanterii<sup>11</sup>. Podobny stosunek do zbioru nowel Boccaccia wyziera też z utworów tzw. naśladowców, wyraźnie odrzucających te struktury *Dekameronu*, które decydować mogą o jego wysokiej kwalifikacji,

<sup>8</sup> Por. G. O l s o n, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca—London 1982.

<sup>9</sup> Por. L. Battaglia-Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del „Trionfo della morte”*, Roma 1988.

<sup>10</sup> Z bardzo bogatej bibliografii na ten temat por. np. V. Branca, *Per il testo del „Decameron”*, „Studi di filologia italiana” VIII, 1950, s. 29—143; Id., *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, [w:] *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna 1961; Ch. B e c, *La fortune du „Decameron” à la fin du Trecento*, „Revue des Etudes Italiennes”, 21, 1975, s. 284—303; Id., *Sur la lecture de Boccaccio à Florence au Quattrocento*, „Studi sul Boccaccio”, IX/1976, s. 247—260, a także tomy opublikowane przez Ente Nazionale „Giovanni Boccaccio”: *Il Boccaccio nella cultura francese*, Firenze 1971; *Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana*, Firenze 1974; *Il Boccaccio nelle culture e nelle letterature nazionali*, Firenze 1978.

<sup>11</sup> Por. Ch. B e c, *Sur la lecture de Boccaccio à Florence au Quattrocento*.

powielających zaś te najprostsze i najłatwiej dostępne<sup>12</sup>, podczas gdy np. pierwszy francuski wydawca opowiadań opatruje je tradycyjnymi moralizującymi komentarzami<sup>13</sup>. Z tego punktu widzenia, jeśli ujmuje się *Dekameron*, jako próbę podjętą przez Boccaccia, by stworzyć „wysoki”, artystyczny model noweli, trzeba stwierdzić, że próba ta zostaje przez pierwszych odbiorców bądź to świadomie odrzucona, bądź to zupełnie niezrozumiana. Dopiero znacznie później — po Bembowskich *Prose della volgar lingua*, kiedy to Boccaccio uznany zostanie za jednego z czołowych rodzimych klasyków — w *Dekameronie* poszukiwać się będzie owych struktur „wysokich”, przede wszystkim w płaszczyźnie stylistycznej i językowej. Na takich podstawach wyrośnie też nowa popularność zbioru nowel, która po trwającym kilka dziesięcioleci spadku zacznie w XVI w. ponownie wzrastać. Te losy recepcji *Dekameronu* nie tylko mają podstawowe znaczenie dla zrozumienia skomplikowanej linii rozwoju obfitej włoskiej nowelistyki renesansowej, ale pokazują też wyraźnie, jak trudno jest mówić o statusie tekstu i sytuować go w obrębie najbliższego nawet otoczenia kulturowego. Zjawisko to prześledzić można dokładniej na jednym wybranym przykładzie.

## 3

I nowela IV dnia — poświęconego w całości nieszczęśliwym przypadkom miłosnym — jest opowiadaniem, w którym niejednoznaczność (jak to zresztą często ma miejsce u Boccaccia) odgrywa właściwie podstawową rolę<sup>14</sup>. Tym samym przeciwstawia się ona takim krótkim formom narracji, jak np. *exemplum*, a także pewnym ogólnym zaleceniom retoryki, przypomnianym aluzyjnie przez Boccaccia we *Wstępie* do zbioru nowel, które w krótkich narracjach widziały w pierwszym rzędzie formy pochodne od oracji sądowych i politycznych, a w konsekwencji wymagały od nich przede wszystkim jasności co do sensu przekazu i wierności w odbiciu świata rzeczywistego. Kreśląc dzieje uczucia łączącego córkę księcia Salerna i jednego z dworzan jej ojca, opowieść o Ghismondzie i Guiscardzie wyciska łyżę z oczu czytelnikom i słuchaczom (choć może, pamiętając o przedmowie Boccaccia, trzeba by tu raczej myśleć o czytelniczkach i słuchaczkach), a także i samym narratorom przedstawionym przez autora w opowieści ramowej. Młodo owdowiała Ghis-

<sup>12</sup> Por. wyżej przyp. 6.

<sup>13</sup> Por. P. S a l w a, *L'art de vivre et la leçon de vie: Boccace et son adaptateur (Verard. 1485)*, „Studi Francesi”, 73/1981, s. 73—82.

<sup>14</sup> Por. H.-J. N e u s c h ä f f e r, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969; Id., *Boccace et l'origine de la nouvelle: le problème de la codification d'un genre médiéval*, [w:] M. Picone, G. Di Stefano, P. Stewart (eds.), *La Nouvelle. Formation codification et rayonnement d'un genre médiéval*, „Actes du Colloque International de Montréal”, McGill University, 14—14 octobre 1982, Montréal 1985.

monda pragnie ponownie wyjść za mąż, co uniemożliwia jej opieszałość ojca pragnącego jak najdłużej uniknąć ponownego rozstania z córką. Ghismonda świadomie postanawia wówczas nawiązać romans, aby znaleźć możliwość zaspokojenia swych naturalnych pragnień, i w tym celu wybiera jednego z dworzan ojca, Guiscarda, który mimo swego gminnego pochodzenia przewyższa wszystkie pozostałe przebywające na dworze osoby szlachetnością charakteru. Długo ukrywany romans zostaje w końcu przypadkowo odkryty przez księcia, człowieka zazwyczaj dobrotliwego i łagodnego usposobienia, który jednak tym razem działa z okrucieństwem i zaciętością. Każe on uśmiercić kochankę córki, po czym posyła Ghismondzie serce ukochanego w złotym pucharze. Szlachetna księżniczka nie tracąc zimnej krwi postanawia bez chwili wahania podzielić los Guiscarda, wypija przygotowaną zawczasu truciznę i umiera, pogrążając starego i kochającego ją ojca w rozpacz. Historia ta pozornie powiela dobrze znany schemat: ojciec, zatroskany głównie o interes i zewnętrzny wizerunek rodu, lekceważy i potępia uczucie, od którego zależy szczęście jego dziecka. Ten znany schemat narracyjny i dramatyczny nie jest tu jednak tak jednoznaczny: ojcem Ghismondy kieruje bowiem nie tylko poczucie spoczywającego na nim, jako na głowie rodziny, obowiązku, lecz także męska zazdrość o wyraźnych akcentach kazirodczych, która nadaje postaci ojca niejasne rysy zdradzonego mężczyzny, prowadząc tym samym czytelnika ku innemu tradycyjnemu literackiemu schematowi trójkąta. Odwróceniem schematu jest natomiast taki rozwój akcji, w którym właśnie skuteczne zrealizowanie własnych zamiarów staje się początkiem klęski księcia — jego własne plany obracają się przeciwko niemu, a w noweli tej, jak w tragedii, nie ma wygranych, gdyż wszyscy jej bohaterowie kończą źle. Już to być może wskazywałoby na konieczność wiązania noweli o Ghismondzie z poziomem „wysokim” (dodajmy na marginesie, że np. usytuowanie przedstawianych wydarzeń na feudalnym dworze południowych Włoch nie byłoby przy tym bez znaczenia). Sam schemat narracyjny jest w *Dekameronie* instrumentem do aktualizowania bardziej subtelnych i wyższych zakresów encyklopedii, a jego niejednoznaczność wydawać się może celowa, jako że nadaje ona poruszonym w owych fragmentach problemom dyskusyjny charakter i sygnalizuje brak jakiegoś oczywistego czy ustalonego rozwiązania. Przede wszystkim nowela ta ma być pocieszeniem dla nieszczęśliwego w miłości króla IV dnia, Filostrata. Czy jednak pocieszeniem może być nieszczęście innych? Czy też może chwile szczęścia, jakie stały się udziałem kochanków, warte były najwyższej ceny, jaką przyszło im zapłacić? Przez kontrast z nowelą następną, przedstawiającą przelotny związek rozpustnego mnicha i zadufanej w sobie idiotki, podkreślony zostaje tu aspekt prawdziwego i głębokiego uczucia, nie mieszczącego się w codziennych schematach i stereotypach, ale zasługującego na sympatię i zrozumienie, być może na szacunek i poparcie. W noweli tej szlachetna księżniczka przeciwstawia ciasnym poglądom ojca poetycką i filozo-



ficzną koncepcję miłości, wypracowaną przez poetów *dolce stil novo* w oparciu o model miłości dwornej<sup>15</sup>. Centralnym punktem tej koncepcji jest powiązanie szlachetnego uczucia ze szlachetnym sercem — szlachetną naturą będącą przymiotem osobistym, całkowicie niezależnym od pochodzenia, pozycji społecznej czy majątku, a decydującym o wartości jednostki. Owa szlachetna natura nie jest przeciwstawieniem, lecz raczej wysublimowaniem i uzupełnieniem natury biologicznej. Tym samym nowela ta nawiązuje do znanego z *exemplów* problemu, ujmowanego jako konflikt natury z tym wszystkim, co wpajane jest człowiekowi w procesie wychowania: moralnością, konwencjami, wiedzą itp. Długa debata między księżniczką a ojcem, obracająca się wokół tego przeciwstawienia, jest właściwie punktem ciężkości całej noweli. To, co w *exemplum* wydawało się już raz na zawsze postanowione, tutaj znowu staje się przedmiotem dyskusji. Nie tyle same wydarzenia, jak to było w *exemplum*, co dopiero refleksja nad nimi stanowi centralny punkt zainteresowania pisarza: to nie wydarzenia same w sobie, ale ich interpretacja są nośnikami sensu. Wydarzenie traci charakter oczywistego dowodu, ale staje się problematyczne i dyskusyjne. Dyskusja Ghismondy z ojcem ma zresztą charakter prawdziwej kontrowersji, a nie tylko prezentacji przeciwstawnych punktów widzenia (a jeszcze mniej deklarowania jakichkolwiek preferencji autora). Usprawiedliwiają się wobec ojca, Ghismonda uznaje pośrednio zasadność jego zarzutów — tradycyjna opozycja *natura/nutritura* potraktowana tu jest w sposób dialektyczny, a w noweli znajduje wyraz charakterystyczne napięcie, którego obecność w *exemplum* wykluczona była przez wymóg jednoznaczności. Nie ma tu absolutnych, uniwersalnych praw, ich relatywność zaś uwidocznia się w konieczności jednostkowych kompromisów.

Tak więc wszystko wskazuje na to, iż w świetle przyjętych założeń także samą nowelę o Ghismondzie i Guiscardzie, ujmowaną jako odrębny tekst, wiązać można bezsprzecznie z poziomem „wysokim” ze względu na zakres encyklopedii, jaki jest przez nią postulowany. Potwierdza to i fakt, że była ona tłumaczona na łacinę przez Beroalda i Bruniego: tak jak we wspomnianym już przypadku ostatniej noweli *Dekameronu*, biorąc pod uwagę literacką wartość opowiadania, po zabiegu tym nie powinno już być wątpliwości, nawet dla wymagających i pogardzających tokańskim *volgare* humanistów, na jakim poziomie należy je sytuować. To zestawienie wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, iż analogie łączące oba przypadki na tym się nie kończą: w podobny bowiem sposób te dwie nowele zostaną zaadaptowane i tak, by mogły funkcjonować także na przeciwnym biegunie wielopoziomowej skali, w postaci, którą najwłaściwiej określić można przy pomocy dość wymijającej formuły „na użytek popularny”, a która nam kojarzyć się tu będzie z pozio-

<sup>15</sup> Przeciwstawienie poetyckiej i literackiej koncepcji miłości obowiązującym kryteriom społecznym i moralnym jest też w pewnym sensie nawiązaniem do znanego epizodu z *Pieśni* Dantego, przedstawiającego postaci Franceski da Rimini i Paola Malatesty (pieśń V).

mem „niskim”. Formułę tę dość szczęśliwie zastosowano do druków powstających w całej Europie i oczywiście także w Italii właściwie od momentu założenia pierwszych typografii, a odznaczających się występowaniem w nich pewnego szczególnego zespołu cech<sup>16</sup>. Są to mianowicie druki charakteryzujące się dość szerokim rozpowszechnieniem, niską ceną, przeznaczeniem dla czytelnika nie posiadającego specjalnego wykształcenia, faktem, że zawierają jedynie teksty w języku *volgare*, nadające się do odbioru zbiorowego, stawiające sobie cele użyteczne, podkreślające swój związek z praktyką życia codziennego i swą wartość dydaktyczną. Jedną z pierwszych powstałych jeszcze w końcu XV w. we Florencji drukarni kościelnych zajmuje się wyłącznie tego typu produkcją<sup>17</sup>. Formuła „na użytek popularny” nie zakłada, że podobne druki czytane były jedynie przez bliżej nieokreślone warstwy ludowe ani też że owe warstwy miałyby czytać wyłącznie tego rodzaju literaturę, nie zakłada też, że autorami tak określanymi tekstów były osoby wywodzące się spośród warstw niewykształconych, tak jak ich potencjalni odbiorcy. Nie to jednak jest przecież przedmiotem naszego zainteresowania, lecz formy tekstu. A możemy przecież założyć, że podobne teksty funkcjonowały jeszcze przed założeniem pierwszych drukarni, które właśnie tak ukierunkowują swą działalność po to, by dla celów zarobkowych wykorzystać istniejące formy życia literackiego, przejąć część istniejącej produkcji literackiej, odpowiedzieć na zapotrzebowanie społeczne gwarantujące im później odpowiednie zyski. Dla szerokiego rozpowszechniania decydującą musiała być nie tylko niska cena druku, ale także, a może nawet przede wszystkim, odpowiednia forma tekstu, np. dobrze odpowiadająca przekazowi ustnemu, jak w przypadku *cantari*, w których znajdujemy stereotypowe formuły, będące odbiciem wymogów charakterystycznych dla recytacji podczas większych zgromadzeń<sup>18</sup>. Tym warunkom odpowiada też pojawiająca się wśród najwcześniejszych włoskich druków opowieść o Ghismondzie i Guiscardzie, która jednak musiała żyć własnym życiem już wcześniej, a znajdziemy ją w licznych wznowieniach jeszcze w wieku XVIII: robi też ona oszałamiającą karierę europejską od Wielkiej Brytanii po Polskę<sup>19</sup>. Trzeba tu jednak od razu zastrzec, że liczne daleko idące zmiany i modyfikacje z pewnego „ortodoksyjnego” punktu widzenia mogą w ogóle postawić pod znakiem zapytania sens odwoływania się do autorstwa Boccaccia, szczególnie gdy się pamięta, że tematy i motywy narracyjne stanowią tradycyjny repertuar, z którego każdy może wówczas korzystać — i korzysta — bez ograniczeń, podobnie jak

<sup>16</sup> Por. G. Demerson et al., *op. cit.*

<sup>17</sup> Por. R. Ridolfi, *La stampa in Firenze nel secolo XV*. Firenze 1958.

<sup>18</sup> Por. M.-C. Cabani, *Le forme del cantare epicocavalleresco*, Lucca 1988: tam też bogata bibliografia.

<sup>19</sup> Por. B. Passano, *I novellieri italiani in verso*, Bologna 1868; J. Krzyżanowski, *Z dziejów „Dekameronu” w Polsce*, Warszawa 1927. Ogólniej na temat żywotności podobnej literatury por. G. Bollème, *Littérature populaire et de colportage au XVIII<sup>e</sup> siècle*, [w:] *Livre et société dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye 1965, s. 61—92.

korzysta się z repertuaru sentencji i przysłów. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z gruntowną przeróbką, jakich w owym czasie powstaje wiele, jest to jednak jeden z tych szczególnych przypadków, w których zdaje się nie ulegać wątpliwości ojcostwo autora oryginału: w tego rodzaju utworach Boccaccio bywa, jako jeden z nielicznych autorów współczesnych, cytowany *expressis verbis* z imienia i nazwiska<sup>20</sup>, a w połowie XVI w. w podobny sposób zostaje przerobiony — w sposób daleki od naiwności — cały zbiór jego nowel, opublikowany przez Marcoliniego w Wenecji pod zwyczajowo przyjętym dla *Dekameronu* tytułem *Le centonovelle*, opatrzony jedynie dodatkowo uwagą „da Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima”<sup>21</sup>. Tak więc i w przypadku opowiadania o miłości Ghismondy i Guiscarda możemy uznać, że mamy tu do czynienia z nowelą Boccaccia w wersji „na użytek popularny”. Jest to przede wszystkim wersja ujęta w oktawę — *in ottava rima* — tj. w elastyczne i wartkie metrum, z jednej strony doskonale nadające się do narracji (i w *ottava rima* napotkamy też żywoty świętych, relacje z ważnych wydarzeń, fragmenty kronik i publicystykę), jako że zakłada ono konstrukcję otwartą, którą dowolnie można skracać i wydłużać, z drugiej zaś strony znakomicie ułatwiające przekaz ustny i zbiorowy przez narzucenie łatwego do wycucia rytmu i łatwych do zapamiętania, wpadających w ucho rymów. Także i długość opowiadania — 80 stanc — czyni zadość wymogom przekazu ustnego, który przecież nie mógł przeciągać się w nieskończoność czy też dzielić na odcinki. Tak jak dzieje się to zazwyczaj w tekstach tego rodzaju, narrator zwraca się przede wszystkim do zbierających się słuchaczy, a nie do siedzących z książką w rękę czytelników:

O miłe panie, młodzi lubownicy,  
których tu wiedzie chętka posłuchania<sup>22</sup>

Z tym rodzajem odbioru i z tą formą narracji związana jest zresztą cała inwokacja, w której narrator, zwracając się bezpośrednio do tych, którzy go słuchają lub tylko mogą usłyszeć (o żadnej wielopoziomowości narracji nie może tu oczywiście być mowy), krótko — jak gdyby reklamowo — prezentuje

<sup>20</sup> Boccaccio jest też autorem, z którym „wypada” się porównać, by zareklamować jakoś własnego utworu: por. np. *Opera nuova piacevole & da ridere de un villano lavoratore nomato Grillo quale volse diventar medico*, in rima istoriata con piu stantie novamente aggiunte, Napoli, Sultzbach Alemanno, 1532:

Nel Cameron de messier Ioan Boccazzo  
non è piu bella fabula di questa,  
ne in le cinquanta over nel suo Corbazzo  
da dar a gli auditor piu gioia e festa...

<sup>21</sup> *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima*, Marcolini, Venezia 1554.

<sup>22</sup> „donne leggiadre e voi gioveni amanti/che qui conduce volontà d’udire”, cyt. wg wyd. *Historia de Guiscardo e Gismonda*, stampata in Firenze ne l’anno del Signore MDLIII alli XXVI di Marzo, por. E. L o m m a t z s c h, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Band I: *Die Wolfenbütteler Sammelbände*, Berlin 1950, s. 3 n., 25; wszystkie przekłady autora.

to, co za chwilę opowie, by przywołać ewentualnych przechodniów i zachęcić niezdecydowanych do uczestnictwa w recytacji. Można też sobie wyobrazić, że pierwsze oktawy — od I do III — to swoista uwertura, która służyć ma wypełnieniu tych momentów, gdy publiczność zaczyna się dopiero gromadzić, a narrator czeka, aż zbierze się komplet.

O miłe panie, młodzi lubownicy,  
których tu wiedzie chęćka posłuchania,  
gotujcie oczy na słodkie szlochania,  
co wami wstrząsną, nim stąd odejdziecie.  
Sam ledwo, ledwo historię opowiem,  
taka mnie zbiera litość na jej słowa,  
gdy myślę: „Każdy, mąż czy białogłowa,  
dojść może łatwo do końca takiego”

A żeby dzieło w lepszą formę oblec,  
proszę chłopczynę, co się ima łuku:  
„Panie — mu mówię — o niebiański duchu,  
bądź mym obrońcą jakoż przewodnikiem,  
uczyni me rymy wielce ozdobnymi,  
a elokwencji mej taką daj miarę,  
bym w serca wlać mógł miłość oraz wiarę  
tym, co kochanków pożałować nie chcą.”

Proszę i ciebie, nimfo moja wzniosła,  
co łzy przywodziś w me oczy otwarte  
swą wspaniałością, słońcem sfery czwartej;  
tyś moją wiarą, wodzem, przewodnikiem,  
nigdy nie będą lepszym niżli kiedyś  
bez twej pomocy, wspaniała światłości,  
daj mi więc tyle daru spokojności,  
bym o miłości prawdzie kazać zdołał.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Donne leggiadre e voi giovani amanti,  
che qui conduce volontà d'udire,  
apparecchiate gli occhi a dolci pianti  
che per far siete avanti di partire;  
io ho tanta pietà di tal sembianti,  
ch'a pena posso la historia sequire,  
pensando pur che ad un simil punto  
esser puo ciascun huomo e donna giunto.

Et per redur quest'opra a miglior fine,  
ricorro a quel fanciul che l'arco porta.

„Signor-dicendo-de l'alme divine,  
tu sei mio sire la mia quida e scorta,  
mie rime adorna tanto pellegrine  
& l'eloquenza mia fa tanto accorta  
che metter possa al cor amor & fede  
a chi non ha degli amanti mercede.

Anchor ricorro a te mia nimpha altera,  
che a lachrimare spesso mi conduce,

Sprowadzenie noweli Boccaccia do formalnych struktur znanych z *cantari* daje się tu najłatwiej zauważyć, nie jest ono jednak jedyną modyfikacją, jakiej poddano utwór. W formie drukowanej nowela ta zostaje opatrzona tytułem *Historia de Guiscardo e Ghismonda*, co wydaje się faktem nie bez znaczenia, znamy bowiem przeróbki nowel Boccaccia zachowujących w tytule klasyfikację „nowela”<sup>24</sup>. Wybór takiego tytułu jest bez wątpienia efektem typowego nieostrego dostrzegania różnicy między fikcją literacką a opowieściami mówiącymi o prawdziwych wydarzeniach. Wyrwana z kontekstu *Dekameronu* historia Ghismondy i Guiscarda to jeszcze jedna opowieść z przebogatego cyklu o szczęśliwych i nieszczęśliwych przypadkach miłosnych, analogiczna do *Historia di Ottinello e Julia*, *Historia dell'infelice innamoramento di Gianfiore e Filomena*, *Historia di Florindo e Chiarastella*, *Historia d'Hipolito Buondelmonti e Dianora de'Bardi*, *Historia di Piramo e Tisbe* i wielu, wielu innych, podobna także do jednej z tych niemniej licznych relacji, które występują pod stereotypowym tytułem *Horrendo e spaventoso caso occorso nuovamente in...*<sup>25</sup> Celem tych opowieści nie są żadnego rodzaju refleksje czy rozważania, lecz budzenie reakcji emocjonalnych: strachu, grozy, a przede wszystkim łatwego, łzawego wzruszenia. W naszym przypadku nie jest to bynajmniej sprzeczne z wersją oryginalną: pamiętamy, że i tam nie obyło się bez łez. Rzecz raczej w tym, że wersja „na użytek popularny” podejmuje jedynie część tego, co przekazał Boccaccio — tę mianowicie, do zrozumienia której wystarcza ograniczona encyklopedia i znajomość ograniczonej, lokalnej, najbardziej rozpowszechnionej tradycji. Resztę pozostawia się nietkniętą, pustkę zaś wypełnić ma swoisty artyzm, nie wykraczający w istocie poza rymy, odmienną od codziennej składni i pseudowyszukane porównania. Tej melodramatycznej funkcji podporządkowane wydaje się wszystko

gotujcie oczy na słodkie szlochania,  
co wami wstrząsna, nim stąd odejdziecie

— uprzedzał słuchaczy narrator, dodając i o sobie

sam ledwo, ledwo historię opowiem,  
taka mnie zbiera litość na jej słowa.

Podobne elementy odwołujące się do ckliwego współczucia odnajdujemy w tego rodzaju opowieściach bardzo często, a musiały one wychodzić

col tuo splendor & sol di quarta sfera  
fidelissima speranza quida & duce;  
io non posso levarmi di quel ch'era  
se non m'aiuti tu splendida luce  
pero mi presta tanto dono & pace  
ch'io possa dir d'un altro amor verace. (tamże)

<sup>24</sup> Np. X.10: *La novella di Gualtieri marchese di Saluzzo*, której liczne wydania cytuje G. B. Passano, *op. cit.*

<sup>25</sup> Por. L o m m a t z s c h, *op. cit.*

naprzeciw rozpowszechnionym upodobaniom czytelniczym, gdyż nierzadko pełnią funkcję reklamującą utwór.

Hirolda i Praksylda wam opowiem  
całą historię żalu i boleści...<sup>26</sup>

deklaruje jeden z autorów, a wydawca historii o tragicznej miłości Gianfiore i Filomeny dodaje na stronie tytułowej taką oto informację: „Historia, w której opowiada się o wierności i o miłości... i o tym, jak Gianfiore został powieszony przez jej braci na rozkaz ojca, który później gorzko oplakiwał wraz z żoną śmierć swej córki, co potem sama się powiesiła. Bardzo przyjemna książeczka...”<sup>27</sup>

Osiągnięcie takich właśnie efektów przez zastosowanie tego rodzaju melodramatycznego rejestru jest, obok mającego wywoływać gromki śmiech rubasznego komizmu, najczęściej deklarowanym przez autorów i wydawców zamiarem: śmiech i łatwe wzruszenia byłyby więc najtrwalszymi filarami popularnej literackiej rozrywki. Bowiem nawet przesłanka służąca zazwyczaj celom dydaktycznym — z opowieści będącej relacją o pewnych wydarzeniach, które mogą przytrafić się każdemu, a więc ilustracją rządzących tym światem zasad, można i trzeba wyciągnąć jakąś przydatną dla siebie naukę — tutaj zdaje się wyczerpywać we łzawym współczuciu

taka mnie zbiera litość na jej słowa,  
gdy myślę: „Każdy, mąż czy białogłowa,  
dojść może łatwo do końca takiego”

Nie dziwi więc, że w jednym z wydań określono utwór jako *Historia compassionevole di doi amanti*<sup>28</sup>, a także że pomoc z pogańskiego nieba, o którą prosi się w inwokacji, służyć ma temu, by narrator

... w serca wlać mógł miłość oraz wiarę  
tym, co kochanków pożałować nie chcą

Kluczem tej interpretacji jest bowiem emotywnie utożsamianie się autora i odbiorców z nieszczęśliwymi kochankami, dla których ma się jak najdalej idące zrozumienie, a dystansowanie się od okrucieństwa, jakie wykazał książę Salerno — nie może więc tu być mowy o żadnej dialektyce przeciwstawnych

<sup>26</sup> „D'Hiroldo et Prasildo vo cantare/tutta l'istoria pien di lamento ...”. cyt. wg *La Historia di Hiroldo et Prasildo*, bez daty i miejsca wydania, por. L o m m a t z s c h, *op. cit.*, s. 5 n., 41.

<sup>27</sup> „Istoria nella quale si narra la fede e amore ... e come Gianfiore fu impiccato da fratelli di lei per ordine del padre, quale poi pianse amaramente con la moglie la morte della fugliuola che s'impiccò da se stessa. Opera molto piacevole ...” *Istoria dell'infelice Innamoramento di Gianfiore e Filomena*, Stampata in Firenze nel MDLVI. Del mese di Novembre, por. L o m m a t z s c h, *op. cit.*, s. 4 n., 30. Passano cytuje wydanie zapowiadające natomiast na karcie tytułowej *Storia di gran compassione ... (op. cit., s. 112).*

<sup>28</sup> Por. G. B. P a s s a n o, *op. cit.*, s. 48.

racji, a jedynie o osobistym opowiedzeniu się po jednej ze stron, podkrotowanym własnym doświadczeniem

co ma uczynić człowiek, co dla swej rozkoszy  
w tajemnicy coś skrywa, a nie ma nic więcej:  
wszak nie może skrępować pod ciasnymi więzy  
uśmiechu, spojrzeń, a nawet i słowa.  
Sam płonąłem niegdyś, skryć się nie umiałem,  
blady byłem i wiotki jako kwiat fiołczany,  
i tak dla miłości mej pani kochanej  
spisać chcę tę historię pięknie i ozdobnie<sup>29</sup>.

Tego rodzaju podejście do I noweli IV dnia przetrwa jeszcze we wspomnianej już przeróbce całego *Dekameronu* przygotowanej przez Brugiantina nie dla pięknych pańienek i młodych kochanków z miejskiego placu, lecz dla Ottavia Farnese, księcia Parmy i Piacenzy<sup>30</sup>. Wszystkim nowelom *Dekameronu* towarzyszą w niej alegorie i przysłowia, a także: wyliczone są przymioty występujących w nich bohaterów. Sens naszej noweli ujmuje Brugiantino w następującym dwuwierszu:

Nie boi się okrucieństw, pogardy, przeciwności losu  
Serce wzniosłe, ni trudów ani śmierci ciosu<sup>31</sup>.

w odpowiedniej alegorii zaś precyzuje: „Przez Tankreda okrucieństwo należy rozumieć, przez Ghismondę zaś duszę wzniosłą, intencje swe w czyn wprowadzającą, której serce szlachetne od zamiarów swych przez bojaźń nie odstępuje”<sup>32</sup>, określając też w stosownym wykazie Ghismondę jako przede wszystkim damę cnotliwą.

## 4

Tak więc wersja „na użytek popularny” okazuje się w przypadku opowiadania o Ghismondzie i Guiscardzie sprowadzeniem tekstu Boccaccia na

<sup>29</sup> che debbe far un huom ch'al suo piacere  
ha la cosa segreta e halla sola,  
non puo sotto duro fascio sostenere  
un riso, uno sguardo, una parola:  
io arsi gia ne mi potea tenere  
palido ero e smorto come viola,  
ahimé che per amor de la mia donna amata  
vo scrivere questa historia ornata.  
(*Historia de Guiscardo e Gismonda*)

<sup>30</sup> Por. wyżej n. 24.

<sup>31</sup> „Non cura crudeltà sdegno o rea sorte/un generose cor ne affanno, ne morte”.

<sup>32</sup> „Per Tancredi vien tolta la crudeltà, per Ghismonda l'animo generoso disposto al suo intento, il quale col nobil core non si muta per spaventevole effetto seguitar il suo proponimento”.

poziom, który z jednej strony daje się określić jako znaczenie „niższy”, z drugiej jednak wydawać się może pod wieloma względami raczej „odmienny”. Podobne cechy dostrzec też można u wczesnych naśladowców autora *Dekameronu*, którzy nigdy nie zdobyli jednak większej poczytności<sup>33</sup>. Z powyższych rozważań wynikają — jak się wydaje — dwa rodzaje wniosków. Pierwszy dotyczy tego skomplikowanego zjawiska w historii literackiej, jakim była włoska nowelistyka renesansowa. W rymowanej opowieści o Ghismondzie i Guiscardzie dostrzec można bowiem pojawianie się w załączku takich cech, jak melodramatyczność, akcent na uczuciowość i zmysłowość, na efekt emocjonalny, które później występować i dominować będą w nowelach wcale nie przeznaczanych „na użytek popularny”. Już zresztą wydanie Brugiantina, o deklarowanym dworskim przeznaczeniu, przynosi wiele wątpliwości i zmusza do zadania wielu pytań. Świadczy to raczej o wzajemnych powiązaniach, a nie o jednokierunkowej zależności, o wzajemnym przenikaniu się, a nie o warstwowości. Obraz ewolucji włoskiej nowelistyki komplikuje się zatem bardziej, niż jeszcze do niedawna skłonni byliśmy przypuszczać. Stąd też i drugi rodzaj wniosków, bardziej teoretycznej natury. Funkcjonowanie opowieści o Ghismondzie i Guiscardzie wydaje się bowiem wyraźnie potwierdzać „otwarty” charakter tekstu literackiego — uściślanego i ostatecznie „dopracowywanego” dopiero w trakcie lektury. Jeśli zaś dodamy do tego wszelkie możliwe „twórcze zdrady”, by użyć pojęcia Escarpita<sup>34</sup>, które z punktu widzenia tekstu mogą być niewątpliwym nadużyciem interpretacyjnym, ale z punktu widzenia życia literackiego i społecznej rzeczywistości nie są mniej istotne od uzasadnionych przez tekst lektur, okaże się, że kryterium poziomu, rozumiane jako cecha tekstu, może być dostatecznie jasne i stosunkowo jednoznaczne, a więc i przydatne, tylko w przypadku dość prostych i „represyjnych” utworów literackich. Trudno bowiem w takich tekstach o duże pole manewru dla czytelnicznej fantazji, trudno też dostrzegać wiele więcej, niż się w nich *expressis verbis* mówi. W przypadku natomiast tekstów bardziej złożonych można je zawsze dostrzegać tylko niepełnie i tak jak szerszy zakres encyklopedii obejmuje zakresy węższe, tak i wyższy poziom tekstu zawiera w sobie niejako poziomy niższe. Wówczas to w rzeczywistości czytelnik stawia tekst na takim czy innym poziomie w obrębie tych szerokich możliwości, jakie zostają mu zasugerowane i pozostawione do dyspozycji. W większości przypadków czytelnicy jednak milczą...

<sup>33</sup> Trzeba pamiętać, że cytowane w podręcznikach XIV i XV — wieczne zbiory nowel zachowały się bardzo często przypadkowo i w jednym tylko rękopisie, a więc siłą rzeczy musiały mieć minimalny zasięg oddziaływania, wydobycie zaś z kompletnego zapomnienia i swą dzisiejszą egzystencję zawdzięczają one zainteresowaniom i pracy XIX-wiecznych erudytów (jest to np. przypadek nowel Sercambio, Serminiego czy tekstu znanego dzisiaj jako *Il Paradiso degli Alberti* i przypisywanego Giovanniemu Gherardi da Prato).

<sup>34</sup> Por. R. Escarpit, *Succès et survie littéraires*, [w:] R. Escarpit (ed.), *op. cit.*, s. 129—163.



**Amore tragico (Decam. IV. 1)****Dall'argomentazione al sentimentalismo****Riassunto**

L'esempio della nota novella boccacciana di Guiscardo e Ghismonda (*Decameron*, IV, 1) e del suo rimaneggiamento quattrocentesco in ottava rima, testo definibile come „a destinazione popolare”, serve a dimostrare le difficoltà nell'applicare la nozione dei livelli culturali a concreti testi letterari. La versione rimata della novella costituisce una interpretazione ben parziale dell'originale, tralasciando i suoi contenuti più complessi e riprendendone solo quelli comprensibili a ogni destinatario, ma nello stesso tempo essa promuove e rafforza sviluppi testuali che ben presto domineranno anche nelle „alte” varianti novellistiche. Anziché di livelli o strati culturali sarebbe quindi più utile parlare di intersezioni o di reciproche penetrazioni, di cui non conosciamo ancora tutti gli elementi.