

AUTOREFERAT PRACY DOKTORSKIEJ MGR ANGELI STIRPARO PT. I
SIGNIFICATI E LE FUNZIONI DEI GIARDINI NEL DECAMERON DI BOCCACCIO,
NAPISANEJ POD KIERUNKIEM PROF. DR HAB. MARII MAŚLANKI-SORO

Cała twórczość Boccaccia w języku volgare obfituje w obrazy ogrodów i *loci amoeni* – ich motywy są podejmowane i przekształcane na podstawie ciągłej refleksji, przyczyniającej się do kształtowania wielorakich ich przedstawień, których różnorodność świadczy o świadomości, z jaką autor pracuje nad tymi toposami, wykorzystując ich semantyczną elastyczność.

Wielu krytyków zastanawiało się nad znaczeniem krajobrazu w *Dekameronie*, poświęcając szczególną uwagę badaniu ogrodów w ramie narracyjnej. W większości przypadków badacze są zgodni co do faktu, że ogrody, dalekie od bycia banalnym i prostym narzędziem retorycznym, mają fundamentalne znaczenie dla zrozumienia samego dzieła. Nierzadko ogrodom *Dekameronu* przypisuje się „ocaleńczą” rolę równą roli słowa; to w nich grupa uciekinierów jest w stanie dokonać prawdziwego odnowienia świata i życia we wspólnocie. Po opuszczeniu miasta, królestwa rozkładu i śmierci, młodzi zamierzają odtworzyć w miejscach rozkoszy świat, w którym porządek i współistnienie są gwarantowane przez uczciwe życie i poszanowanie pewnych praw, nie wykluczając wymiaru przyjemności i zabawy, gwarantowanych również, a może przede wszystkim, przez obcowanie z literaturą i tworzenie jej. Ogród staje się zamkniętą, chronioną przestrzenią, w której siedem kobiet i trzech mężczyzn może zachować i ponownie zaproponować te wartości, które były niewykonalne w naturalnym rozkładzie i dezintegracji społecznej spowodowanych zarazą.

Chociaż o ramie narracyjnej *Dekameronu* i jego ogrodach napisano już wiele, złożoność zagadnienia wciąż oferuje tak szeroki wachlarz sugestii, że potrzebne są nowe, pogłębione badania. Motyw ogrodu jest bowiem ściśle związany, jak sugeruje sam autor w Zakończeniu, z projektem księgi i poetycką koncepcją, leżącą u podstaw tego arcydzieła. Dlatego analiza ogrodów wymaga odświeżenia, ponieważ daleko nam do wyczerpania tematu i pełnego zrozumienia projektu *Dekameronu*. Przede wszystkim, jak dotąd brakowało studium wszystkich ogrodów w dziele, większość krytyków skupiła się bowiem na ogrodach w ramie narracyjnej. Właśnie z tego powodu w niniejszym projekcie doktorskim starałam się podjąć szerszy dyskurs, analizując temat ogrodów w całej książce, próbując zidentyfikować różne rodzaje przestrzeni i ich funkcje w zależności od kontekstu.

W trakcie lektury dzieła mogłam ustalić, w jaki sposób Boccaccio korzystał z obrazu ogrodu w pełnym wachlarzu dostępnych odcieni, czego nigdy wcześniej nie robił, kadrując różne przestrzenie pod każdym możliwym kątem i wykorzystując obraz ogrodu zarówno do tworzenia różnego rodzaju scenerii, jak i do opowiadania o własnym dziele, przechodząc z poziomu czysto literackiego na retoryczny. W każdym przypadku wszystkie metaforyczne obrazy i różne scenerie są starannie skonstruowane przez autora, który tworzy prawdziwe kompozycje krajobrazowe, starannie dobierając elementy oferowane przez tradycję. Przedstawienia tych miejsc wywodzą się bowiem z różnego rodzaju sugestii literackich, klasycznych (czerpanych zwłaszcza z Owidiusza), biblijnych, średniowiecznych i ikonograficznych. Nie można także wykluczyć, że ogrody te były również wynikiem przetworzenia obrazów widzianych na dworze Andegawenów lub na florenckiej wsi. Ta mieszanka nie powinna nas wcale dziwić, ponieważ nim dotrze do średniowiecza, obraz ogrodu jest już toposem wzorowanym na wielkich klasycznych i biblijnych archetypach, w szczególności na *hortus conclusus* i *locus amoenus* jako modelach. Ogólnie rzecz biorąc, w literaturze średniowiecznej motyw ogrodu, uważanego za miejsce zamknięte, oddzielone od otoczenia, za przestrzeń wybraną do szczęśliwego spotkania natury i kultury, w której elementy naturalne i ludzkie są poddane ręce człowieka, łączy się z toposem *locus amoenus*, a oba nieustannie przywołują nostalgię za rajem utraconym i marzeniem o Złotym Wieku. Z tej przyczyny, przed podjęciem głównego tematu pracy doktorskiej, w pierwszym rozdziale skupiłam się na historii średniowiecznego ogrodu, identyfikując jego główne cechy poprzez analizę cennych świadectw pozostawionych przez wczesnochrześcijańskich humanistów (np. Kasjodora), doktorów Kościoła (św. Ambrożego, św. Izydora), Izydora z Sewilli i innych autorytetów starożytności i średniowiecza. W drugim rozdziale skupiłam się na transformacji ogrodu w późnym średniowieczu, czyli tym historycznym momencie, w którym ogród wychodzi ze sfery czysto klasztornej, uwalniając się z wyłącznego związku z symbolami religijnymi, aby wejść do świata świeckiego, w którym rozwija tematy i motywy związane z nową i odnowioną estetyką, z przyjemnością we wszystkich jej formach, od estetycznej po erotyczną. Ogród wkracza do literatury, najpierw do *chansons de geste*, a później do tradycji dworskiej, wykorzystując, reinterpreterując i mieszając tematy i motywy ogrodu klasztornego i *locus amoenus* (pamięć o nim, zresztą, nigdy nie została całkowicie utracona, również dzięki pracy mnichów i efektom renesansu karolińskiego). Najciekawszą częścią pracy było w istocie zharmonizowanie różnych części pracy doktorskiej – historii średniowiecznego ogrodu, ogrodów w ramie i nowelach *Dekameronu* – tak, aby spróbować zrozumieć, w jaki sposób Boccaccio wykorzystał swoje źródła w dziele. Analiza wszystkich

elementów obecnych w kompozycjach krajobrazowych ujawniła obecność wszystkich cech średniowiecznego *hortus conclusus* i *locus amoenus*.

Należy jednak powiedzieć, że Boccaccio nie tylko przyjął i ponownie wykorzystał te toposy, ale przerobił je i zinterpretował zgodnie z własną koncepcją poetycką. W trakcie analizy ogrodów w *Dekameronie*, chociaż zauważyłam różne źródła w przedstawianiu miejsc, w niektórych przypadkach zmieszane ze sobą, tym, co najbardziej zwróciło moją uwagę była stała obecność wyraźnych odniesień do Raju ziemskiego, a w szczególności do modelu Edenu przekazanego przez Dantego w XXVIII. pieśni *Czyśćca*. Opierając się na pracach takich autorów, jak Branca, Bettinzoli, Hollander, Mercuri i Picone, mogłam ustalić, w jaki sposób różne miejsca rozkoszy opisane w *Dekameronie* zawierają ciągłe aluzje do Raju ziemskiego, opisanego w pieśni XXVIII. *Czyśćca*. Boccaccio odtwarza, w różnych formach, Eden Dantego i motyw rajskiego ogrodu, pozbawiając go jednak pozaziemskiego wymiaru, preferowanego przez Alighieriego.

Według historyka Franco Cardiniego, arcydzieło Boccaccia, podobnie jak *Boska Komedia*, jest inicjacyjną opowieścią o wyzwoleniu ze strachu i grzechu. Grupa młodych poprzez opowiadanie nowel wspiera duchową odbudowę samych siebie i odzyskanie kontroli nad życiem. To nie przypadek, że wszystko rozgrywa się w różnych ogrodach, które na różne sposoby przywołują Raj ziemski. Boccaccio ponownie odczytuje podróż Dantego w nowej świeckiej perspektywie, co więcej, odzyskuje, a jednocześnie opracowuje na nowo, zgodnie z własną wrażliwością i poetycką koncepcją, ów nierozzerwalny związek między Rajem a poezją, nostalgią za Rajem i tęsknotą za Złotym wiekiem, stworzony przez Dantego w jego arcydziele. Trzeba jednakże tu doprecyzować: o ile Dante mieszał tradycję klasyczną i średniowieczną, sferę *sacrum* i *profanum*, aby przedstawić czytelnikowi swoją wizję sztuki i historii, o tyle Boccaccio, mimo iż wychodzi z tego samego założenia, dochodzi jednak do innowacyjnego rozwiązania, doskonale dostosowanego do jego poetyckiej koncepcji, która nie wyklucza wymiaru sakralnego i biblijnego – po prostu go reinterpretuje.

Porównanie z poematem Dantego jest nie tylko kanonicznym elementem krytyki literackiej *Dekameronu*, ale także najważniejszym narzędziem do adekwatnego zrozumienia jego arcydzieła. Nasz autor jest bowiem świadomy, że wpisuje się w tradycję literacką, z którą nieustannie podejmuje dialog i od której także się dystansuje. Z drugiej strony, jeśli trzymamy się tekstu i słów samego autora, nie możemy postąpić inaczej: to on sam odczuwa potrzebę ustanowienia tego związku między *Dekameronem* a *Boską Komedią* już w tytule: «Comincia il libro chiamato *Decameron* cognominato prencipe Galeotto», „Rozpoczyna się książka zwana *Dekameronem*, nazwana na cześć księcia Galeotta [Galehaut]”. Do tych

rozważań możemy dodać inne, które ostatecznie potwierdzają naszą tezę, zaczynając właśnie od analizy tego, co Lucia Battaglia Ricci zdefiniowała jako „topos autora”: grupę w ogrodzie, która pojawia się zarówno w *Filocolo*, jak i w *Comedia delle ninfe fiorentine*.

W porównaniu z sytuacjami topicznymi, opisanymi w tych dwóch dziełach (grupa siada w kręgu na łące, chroniona przez gałęzie drzew, filtrujące promienie słoneczne, aby przyjemnie spędzić najgorętsze godziny dnia i powierzyć królowi lub królowej zaszczyt / obowiązek proponowania i moderowania tematów dyskusji), *Dekameron* wprowadza pewne znaczące innowacje, które można dokładnie zrozumieć właśnie poprzez porównanie z arcydziełem Dantego. Kilka istotnych szczegółów zmienia się radykalnie: skład grupy¹ i opozycja miasto pogrążone w zarazie/ogród. Te dwie zmienne pozwalają Boccacciowi skonstruować swoje arcydzieło poprzez odtworzenie schematu narracyjnego Boskiej Komedii. *Dekameron* składa się ze 100 nowel, podobnie jak *Boska Komedia* ze 100 pieśni; trasa grupy jest wzorowana na podróży Dantego-bohatera: tak jak ten ostatni wyrusza z lasu gorzkiego jak śmierć, tak dziesięć młodych osób opuszcza miasto nękane zarazą, doświadczone śmiercią zarówno fizyczną, jak i duchową, aby wyruszyć w podróż poznawczą; w *Boskiej Komedii* w długiej drodze przez trzy królestwa, Dante *agens* i *auctor* wchodzi w interakcje, podobnie członkowie grupy, na trasie przez trzy *loci amoeni*, wchodzi w interakcje jako bohaterowie i autorzy, a poprzez swoje komentarze i obserwacje stopniowo tworzą teorię opowiadania, dochodząc do zdefiniowania teoretycznych linii *Dekameronu*. Wielu krytyków wniosło cenny wkład w tym zakresie, ale analiza obecności Dantego w arcydziele Boccaccia pozostaje wciąż otwartą przestrzenią do badań: podczas gdy niektóre obszary wielkiego dzieła Boccaccia zostały szczegółowo zbadane i omówione, inne wymagają dalszej uwagi i analizy. W niniejszej pracy doktorskiej, wychodząc od cennej pracy Roberto Mercuriego i różnych tekstów Michelangelo Piconego, starałam się podkreślić wykorzystanie *Boskiej Komedii* jako źródła opisów ogrodów w całym *Dekameronie* i wyjaśnić powody tego wyboru dokonanego przez Boccaccia, jak i spróbowałam nakreślić obraz Raju ziemskiego, który Boccaccio opracowuje i oferuje swoim czytelnikom.

Nierzadko, zwłaszcza w ogrodach obecnych w nowelach, autor ponownie odczytuje rozdziały 2 i 3 Księgi Rodzaju, wyciągając pewne wnioski na temat roli języka i mowy, a co za tym idzie, literatury. Podczas gdy większość dotychczasowych prac kładła większy nacisk na ogrody w ramie, w tym projekcie badawczym starałam się zrozumieć, w jaki sposób autor

¹ Przypomnijmy, że w *Filocolo* grupa złożona jest z 13 młodych osób, zaś w *Commedia delle Ninfe fiorentine* z siedmiu nimf.

wykorzystał ten temat również w nowelach. Miejsca te nie są bowiem zwykłą scenografią zmysłowego uwodzenia czy przestrzeniami przeznaczonymi do miłosnych spotkań, ale stają się niezbędnym tłem, na którym poruszają się postacie uczestniczące w powieściowej grze prowadzonej przez autora i narratorów.

Tak więc, poprzez analizę różnych literackich sugestii, przede wszystkim dantejskich, osadzonych w kontekście, zdajemy sobie sprawę, że funkcją tych odniesień jest właśnie nakreślenie poetyckiej koncepcji, zupełnie odmiennej od tej wyznawanej przez Dantego. Aby osiągnąć tę świadomość, konieczne jest poddanie tekstu starannej i dogłębnej analizie intertekstualnej – w tym miejscu efekty przeglądu są z konieczności częściowe i ograniczone do niektórych części ramy narracyjnej, zwłaszcza tych, w których autor opisuje różne miejsca rozkoszy i przedstawia w nich wesołą kompanię, oraz do niektórych nowel, w których autor wprowadza motyw ogrodu. Tylko dzięki takiej starannej i dokładnej analizie możliwe jest ujawnienie mechanizmów pisarskich dzieła i wydobywanie na powierzchnię subtelnych aluzji i semantycznych przepisów, które łączą tekst Boccaccia z poprzednią tradycją kulturową, a w szczególności z *Boską Komedią*. Kiedy Boccaccio zasiada przy stole, aby stworzyć swoje arcydzieło, ma przed sobą ogromne dziedzictwo kulturowe, cenne i jednocześnie złożone, z którego czerpie z zamiarem emulacyjnym, zgodnie z ówczesnym zwyczajem. Procesy *imitatio* i *aemulatio* stanowią podstawę rozwoju literatury przednowoczesnej, a ogród, wraz z toposem *locus amoenus*, jest jednym z głównych motywów podlegających procesowi imitacji, który rozwijał się od starożytności po renesans. Autorzy prześcigają się w przedstawianiu pięknych miejsc z dwojakim zamiarem: oddania hołdu, a jednocześnie przewyższenia modeli, którymi się inspirowali. Z tego powodu do tematu ogrodu należy podejść, uciekając się do intertekstualności i interdyskursu. Analiza intertekstualna jest w istocie cennym narzędziem, które pozwala nam zidentyfikować złożone relacje między tekstami. Wykorzystanie źródeł i intertekstów przez autora takiego jak Boccaccio nie jest przypadkowe, ale ściśle zamierzone. W momencie, gdy autor przywołuje miejsca literackie, doskonale wie, że wykształceni czytelnicy, dla których dzieło jest przeznaczone, zidentyfikowali już źródło i najprawdopodobniej są w stanie zrozumieć przyczyny tych cytowań. Dlatego też, jeśli chcemy poprawnie odczytać *Dekameron*, musimy podejść do niego z takim samym nastawieniem jak ówczesny czytelnik, wydobywając na powierzchnię subtelne aluzje i semantyczne odniesienia, które łączą dzieło Boccaccia z wcześniejszą tradycją. Trzeba jednak dodać, że odkrywanie źródeł i intertekstualne poszukiwania w czystej postaci nie wystarczą; po ustaleniu mechanizmu przepisania opartego na pamięci kluczowe jest zrozumienie funkcji tego cytatu w nowym

kontekście i zrozumienie strategii motywującej jego użycie. W tym sensie prawidłowe zastosowanie teorii intertekstualności i interdyscywności w tego typu pracy okazuje się szczególnie przydatne i skuteczne. Podczas pisania pracy doktorskiej szczególnie ważne były badania Michelangelo Piconego, a zwłaszcza Mercuriego, bez których moja dysertacja nigdy by nie powstała. Całe moje studia były w istocie naznaczone spotkaniem z profesorem Mercurim, prawdziwym mistrzem, który nie tylko dzielił się swoimi błyskotliwymi badaniami ze studentami, ale także nauczył ich pewnej i bezpiecznej metody, dzięki której można podejść do każdego rodzaju poszukiwań badawczych. W centrum każdej analizy należy postawić tekst, który działa jak papierek lakmusowy: każda intuicja jest zasadna tylko wtedy, gdy można ją odnaleźć w badanym tekście.

Tłum. Magdalena Wrana