

Od tłumacza:

Cytaty z *Boskiej Komедii* pochodzą z przekładu pod redakcją Antoniego Roberta Stanisławskiego (Poznań, 1870).

Cytaty z *Dekameronu* pochodzą z przekładu pod redakcją Edwarda Boye (Warszawa, 1930)

Niniejszy projekt badawczy zrodził się z całej serii pytań, na które próbowali odpowiedzieć badacze *Dekameronu*: jaką funkcję pełni w utworze ogród / *locus amoenus*? Czy są to jedynie figury retoryczne, czy też może elementy, które autor wprowadza w celu zakomunikowania własnej koncepcji poetyckiej? Wychodząc od lektury tekstu - od obserwacji naturalnych i/lub sztucznych elementów poszczególnej kompozycji krajobrazowych, ich rozmieszczenia i wykonywanych w ich obrębie działań- badanie podejmuje próbę umotywowania przyczyn, które pozwalają sądzić, że miejsca te nie mają jedynie wartości estetycznej, ale stanowią przestrzeń wybraną przez autora do wyrażenia własnych refleksji o charakterze metaliterackim. Decyzja autora o umieszczeniu ogrodów w ramie narracyjnej utworu jest miernikiem znaczenia, jaką się do nich przywiązuje: *Wstęp, Prolog i Zakończenie* to przestrzeń, w której autor wyraża swoją ideę literatury. W takich ramach narracyjnych porusza się „szlachetna drużyna” (*gentile brigata*), która opuszcza Florencję, gdzie szaleje dżuma, by podjąć rozmyślenia w ogrodach: zamkniętych, zarezerwowanych przestrzeniach, dalekich od bycia jedynie schronieniem czy miejscem ucieczki, stanowiących serce drugoplanowej opowieści, w której dziesięciu narratorów odtwarza literacką grę prowadzoną przez autora na kartach książki. Porzucenie udręczonego miasta i wkroczenie w wymiar idealny zbiega się z przejściem od mowy upodlonej (śmiech i maksymy towarzyszące tragicznym scenom miasta ogarniętego zarazą) do mowy ozdobnej i zbawczej, zdolnej do wywoływania przyjemności (*delectare*) i udzielania pożytecznych porad oraz nauczania (*prodesse*), zgodnie z nakazami Horacjańskiej *ars poetica*. Miejszem tej nowej idei uprawiania literatury jest ogród / *locus amoenus*, co zresztą deklaruje sam autor w *Zakończeniu*: „Wziąć także i to pod uwagę należy, że o wszystkich tych rzeczach opowiada się nie w kościele, o którego sprawach jeno z czcią najwyższą mówić wolno, ani w szkole, gdzie zachowanie przystojności równie jest potrzebne, jak i gdzieindziej, nie w gronie mędrców i filozofów, ale w ogrodach”¹. Ogród staje się ośrodkiem napędowym literatury przyjaznej, wyrażającej świeckie i humanistyczne wartości panowania nad rzeczywistością i namiętnościami poprzez ćwiczenie inteligencji, a przede wszystkim poprzez

¹ *Dec., Concl. dell'Autore, 7*

posługiwanie się ozdobnym słowem. Wychodząc od lektury tekstu, od obserwacji elementów naturalnych i/lub sztucznych oraz ich rozmieszczenia, stwierdzono, że przestrzenie te zostały wybrane przez autora w celu wyrażenia rozważań o charakterze metaliterackim i że są one silnie związane z projektem książki i koncepcją poetycką leżącą u podstaw samego dzieła, co sam autor ujawnia w *Zakończeniu*. Z tego właśnie powodu Boccaccio starannie dobiera elementy tradycji, aby stworzyć ogrody dla ramy narracyjnej i dla nowel. Jeśli z jednej strony Boccaccio wykorzystuje pewne motywy z ogrodu *locus amoenus* i/lub z dworskiego *vergier*, (obraz wyrafinowanego, arystokratycznego i kulturalnego mikrokosmosu, ekskluzywnego świata zastrzeżonego dla określonej grupy społecznej złożonej ze szlachty i arystokracji), to z drugiej strony stale przywoływanym archetypem jest ziemski Raj. Motyw ogrodu, nałożony na motyw *locus amoenus*, pomyślany jako osobna przestrzeń, jako szczęśliwe miejsce spotkania natury z kulturą, łączy się z ważkim tematem tęsknoty za Rajem i rozmyślaniami o Złotym Wieku. Boccaccio, podobnie jak Dante w Pieśni XXVIII *Czyśćca*, utożsamia ziemski Raj z Parnasem: „Ci, co wiek złoty i stan jego błogi w starożytności śpiewali, ci może marzyli o tem miejscu na Parnassie.”². Osiągnięcie Raju zbiega się z ponownym odzyskaniem poezji i racjonalności. I bardzo znaczące jest to, że w tych miejscach umieszczony jest codzienny rytuał koronacji królowej i króla; gest zainaugurowany we *Wstępie* do Pierwszego Dnia z wyraźnymi aluzjami do rytuału, którym sławiono wielkich poetów. Boccaccio ponownie proponuje temat tak drogi Petrarce, który powracał w różnych częściach *Boskiej Komedii*, począwszy od Pieśni XXVII *Czyśćca*, w którym *agens* przed wejściem do Raju zostaje symbolicznie ukoronowany przez Wergiliusza ("wkładam na ciebie mitrę i koronę")³. Ta aluzyjna gra odwołująca się do *Boskiej Komedii* i ogólnie do Raju ziemskiego prowadzona jest nie tylko w obrębie ramy narracyjnej, ale we wszystkich ogrodach opisanych w nowelach. Ogólnie rzecz biorąc, nawet jeśli prezentacje tych miejsc odwołują się do różnego rodzaju sugestii literackich - czy to klasycznych (zwłaszcza Owidiusza), czy to biblijnych i średniowiecznych (przypominamy w tym względzie powtórzenie wielu szczegółów zaczerpniętych z *Roman de la Rose*) czy to ikonograficznych⁴, to tym, co pozostaje niezmiennie we wszystkich opisywanych miejscach, jest obecność wyraźnych i stałych odniesień do ziemskiego Raju; Boccaccio w różnych formach proponuje na nowo dantejski Eden i motyw rajskiego ogrodu, pozbawiając je jednak wymiaru pozaziemskiego. Nasz autor odczytuje na nowo trzy pierwsze rozdziały *Księgi Rodzaju* z innej perspektywy, stawiając w centrum tych wydarzeń pytanie o rolę językowej ekspresji myśli i

² *Czyśćciec*, XXVIII, 139-141

³ *Czyśćciec*, XXVII, 142

⁴ L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Ed. Salerno, 2000, p.98.

komunikacji, które leżą u podstaw tworzenia literatury. Tak więc za każdym dekameronowskim ogrodem można dostrzec obraz ziemskiego raju, do tego stopnia, że w każdym ogrodzie znajduje się przynajmniej jeden z tych symbolicznych elementów Raju na ziemi, nawet jeśli symbolika tych elementów nabiera nowego znaczenia w kontekście świeckim. Ten ekskluzywny świat nie jest zarezerwowany - jak to było w tradycji dworskiej - dla arystokracji, ale jest otwarty przede wszystkim na tych, którzy są zdolni do miłości, poddając swoje namiętności działaniu inteligencji, i na tych, którzy potrafią wyplątać się z różnych sytuacji za pomocą słowa czy rozumu. W tym względzie znamienne jest, że motyw ogrodu przewija się przez cały utwór i staje się przestrzenią, w której bohaterowie uczestniczą w powieściowej grze autora i narratorów, wykazując, że są "nosicielami naturalnego daru zabawy, który poddany edukacji, może zbliżyć ich do paradygmatycznego mistrzostwa ramy narracyjnej"⁵ do tego stopnia, że niektórzy z nich zostają przez autora symbolicznie ukoronowani: nie tylko ci, którzy mogą uchodzić za przykład, jak Andreuola, lecz także ci będący anty-przykładem, jak Beatrycze i Lidia.

⁵ M.Picone, *Gioco e/o letteratura*, in M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Ravenna, Longo Editore, str.62.