

Czarna śmierć i lekcja życia – dwie odsłony

Piotr Salwa

Warszawa

ORCID: 0000-0002-3247-0344

Black Death and the Lesson of Life – Two Scenes

Abstract: The essay confronts two ways in which the Black Death motif is used in two 14-Century Italian collections of novellas. In Giovanni Boccaccio's *Decameron* the pestilence means the crisis of civilized forms of collective life, the decay of social relations and moral disarray. The protagonists in a sublime way reconstruct various forms of "art de vivre" distancing themselves from the brutal reality. Giovanni Sercambi perceive the plague as a divine punishment that strikes the entire society for collective sins. The only way of salvation is a pilgrimage-penance, and later the acceptance of a new political regime, in which all the power belongs to a *preposto*, elected for life, and the citizens are interested only in their private affairs and respect of severe moral principles.

Keywords: Giovanni Boccaccio, Giovanni Sercambi, Tuscany, old Italian *novella*, Black Death

Słowa kluczowe: Giovanni Boccaccio, Giovanni Sercambi, Toskania, dawna nowela włoska, dżuma

Rok 1348 zapisał się w historii Italii w sposób tragiczny. Epidemia dżumy zdziesiątkowała dosłownie ludność wielu kwitnących wcześniej ośrodków miejskich i doprowadziła do głębokiego kryzysu, zarówno gospodarczego, politycznego i społecznego, jak i w sferze duchowej i światopoglądowej. Jednym z najbardziej znanych artystycznych świadectw głębokiego wstrząsu, jaki przeżywali wówczas mieszkańcy Italii, jest słynny opis zarazy otwierający *Dekameron* Boccaccia – niekwestionowane arcydzieło europejskiej literatury narracyjnej. Wracając dzisiaj do lektury tych fragmentów, powinniśmy pamiętać, że mamy do czynienia z tekstem literackim, a nie z relacją kronikarza czy pamiętnikarza. Epidemia 1348 r. od wielu lat przyciągała i przyciąga uwagę historyków, a coraz lepsza znajomość źródeł i kontekstu, a także coraz doskonalsza metodologia badań pozwalają na dość dokładną

rekonstrukcję tamtych wydarzeń¹. Konfrontacja literackiego opisu i wniosków płynących z archiwalnych kwerend potwierdza w części realizm tego pierwszego.

Badacze źródeł *Dekameronu* od dawna podkreślają zależność wizji tragicznych wydarzeń przedstawionej przez Boccaccia od kronikarskiego opisu Pawła Diakona znajdującego się w II księdze jego *Historii Longobardów* datowanej na rok 792². Opis ten dotyczył epidemii, która przetoczyła się przez północną Italię w połowie VI w., lecz po różnych rejonach Europy „krążyła” znacznie dłużej, nieco ponad dwa stulecia (w latach 541–750). Rok 1348 zapisał się zatem tak tragicznie w pamięci potomnych nie tyle przez samo zjawisko zarazy – z którym musieli oni być w pewnej mierze obeznani i które musieli uważać za jedno ze stale zagrażających im zjawisk otaczającego świata, co odzwierciedlało się nawet w słowach popularnej modlitwy „od powietrza, głodu, ognia, wojny...” – ile przez jej wyjątkową gwałtowność i wysoką śmiertelność: szacowano, iż życie straciło wówczas do 40% mieszkańców dużych miast³. Fakt, że Boccaccio sięgał do poważnego, łacińskiego wzorca literackiego, nie powinien dziwić. Należy traktować go raczej jako potwierdzenie znaczenia, jakie pisarz przypisywał tej tematyce, zasługującej na godniejsze ujęcie niż mogłoby wynikać z samodzielnego podejścia. Nie przesądza to również o braku realizmu, wszak opis Pawła Diakona mógł, zdaniem toskańskiego pisarza, doskonale oddawać rzeczywistość Florencji.

Opis dżumy jest w *Dekameronie* fragmentem bardzo precyzyjnego projektu narracyjnego i tak należałoby go w pierwszym rzędzie pojmować. Nie wgłębiając się w szczegóły tej konstrukcji, wystarczy przypomnieć tylko grę liczb (100 nowel, 10 dni, 10 narratorów wewnątrztekstowych), intertekstowe aluzje (*Dekameron czyli księga zwana Galeottem*, co odsyła natychmiast do V pieśni *Piekle* Dantego) lub układ tematyki kolejnych dni-rozdziałów. Boccaccio lubi jednak zawsze zaskakiwać czytelnika – przy dokładniejszym spojrzeniu okazuje się, że bohaterowie spotykają się dłużej niż przez 10 dni, nowel jest w zbiorze 101, a nie 100, rozdziałów tematycznych 11, a nie 10, a wśród 10 narratorów nie ma mowy o równowadze płci, gdyż mężczyzn jest tylko trzech. Zaskakuje także sam opis dżumy – pomijając mrozące krew w żyłach sceny – jako że otwiera on utwór mający, zgodnie

¹ H. Manikowska, *Topos czy rzeczywistość? O czarnej śmierci w Dekameronie raz jeszcze*, „Studia Źródłoznawcze” 2015, vol. 53, s. 17–54; zob. również starszą pracę A. Rutkowska-Płachcińska, *Dżuma w Europie zachodniej w XIV w.: straty demograficzne i skutki psychiczne*, „Przegląd Historyczny” 1978, t. 69, nr 1, s. 75–102. Zob. także https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/plague/

² P. Diakon, *Historia Longobardorum*, ks. II, 4. Boccaccio nie tylko posiadał manuskrypt tego dzieła, ale nawet sam je skopiował.

³ Badacz interesujący się zupełnie innymi kwestiami związanymi z historią i kulturą Italii tamtego czasu nierazko napotyka postaci, których życie zakończyła gwałtownie czarna śmierć, jak np. florencki kronikarz Dino Compagni, dominikański kaznodzieja Jacopo Passavanti, czy też utożsamiana przez niektórych z Petrankowską muzą Laura de Noves.

z deklaracją autora, przynieść pocieszenie kobietom cierpiącym z miłości. Do nich bowiem zwraca się w pierwszym rzędzie Boccaccio, ustanawiając bezpośrednią relację autora z publicznością, relację, do której będzie odwoływał się jeszcze dwukrotnie: w połowie (choć niedokładnie, żartując sobie z symetrii) i na zakończenie dzieła. Tak więc, powiada pisarz w odautorskim *Wstępie*:

Ludzka to rzecz współczucie dla nieszczęśliwych; jeśli jest ono każdemu właściwe, to tym bardziej winno być znane człękowi, co sam, litości potrzebując, od drugich jej doznawał. [...] Wdzięcznością powodowany chciałbym w miarę moich sił [...] pewne ulżenie sprawić [...] tym, którym się [moje usługi] na coś zdadzą. [...] Któż zaprzeczyć może, że z taką pociechą obracać się należy do pięknych dam, którym bardziej niżli mężczyznom jest ona potrzebna? [...] Niejednokrotnie próżne pragnienia [miłosne] do ciężkiej melankolii damy te przywodzą. [...] Los niesprawiedliwie postąpił, skąpiąc podpory tam, gdzie sił jest niedostatek [...], chcąc tedy choćby w części ten błąd fortuny naprawić i pomoc tym damom, które miłość poznały, okazać (dla pozostałych wystarczą igły, wrzeczona i krosna), zamysłem powtórzyć sto nowel, bajek albo przypowieści, jak je pospolicie nazywają. [...] Damy, które je czytać będą, ukontentowanie z opisanych wypadków odniosą⁴.

Autor zdaje sobie sprawę z szoku, jaki po takim wstępie mógłby wywołać opis dżumy. Dlatego w kolejnej części, *Wprowadzeniu do Dnia Pierwszego*, tłumaczy powody takiej strategii narracyjnej:

Ilokrotnie, miłe damy, pomyślę o wrodzonym wam współczuciu, zaraz wystawiam sobie, że dzieło niniejsze będzie miało dla was smutny i przykry początek. [...] Nie chciałbym jednak, abyście przeraziły się, nim czytać poczniecie, i pomyślały, że przez cały czas czytania płakać i wzdychać będziecie. [...] Po tym krótkotrwałym smutku wkrótce nastąpi wesele i radość, które wam przyobiecałem. Bez stosownego uprzedzenia, po tak posępnym początku, nie mogłybyście wróżyć sobie później nijakiego ukontentowania⁵.

I na swoje usprawiedliwienie dodaje:

Gdyby to możliwe było, powiódłbym was tam, gdzie chcę, całkiem inną drogą niż tą kamienistą ścieżką. Aliści nie dotknąwszy tego wspomnienia, objaśnić bym wam nie mógł, jakim sposobem zdarzyły się te rzeczy, o których czytać będziecie; zatem k' temu konieczność mnie czysta przywodzi⁶.

Wydarzenia przedstawione w dalszej części dzieła nabierają właściwego znaczenia tylko w świetle poprzedzających je tragicznych wypadków. Stwierdzenie to nie może odnosić się do zawartości nowel, jest bowiem oczywiste, że ich akcja toczy się w czasach wcześniejszych od florenckiej epidemii i w miejscach często od Florencji znacznie oddalonych. Odnosi się ono natomiast ewidentnie do tzw. opowieści ramowej, kluczowego elementu znaczącej struktury dzieła, jakże często lekceważonego, ponieważ w odczuciu współczesnych czytelników zbyt silnie obciążonego retoryką, statycznego i konwencjonalnego. W precyzyjnej konstrukcji zbioru nowel

⁴ G. Boccaccio, *Dekameron*, przeł. E. Boyé, tekst poprawił i uzupełnił M. Brahmer, z oryginałem porównał, przedmową i przypisami opatrzył K. Żaboklicki, t. 1, Warszawa 1997, s. 25–27 (wszystkie cytaty pochodzą z tej edycji).

⁵ Tamże, s. 31.

⁶ Tamże, s. 32.

opis dżumy i opowieść ramową łączy relacja ścisła i symetryczna: jeżeli bez opisu dżumy nie można objaśnić znaczenia opowieści ramowej, to bez opowieści ramowej nie da się zrozumieć sensu opisu dżumy.

Pewne światło może na tę relację rzucić także geneza dzieła. *Dekameron* datowany jest na ogół na początek lat pięćdziesiątych XIV w., a jednym z argumentów przemawiających za tym jest właśnie opis historycznych wydarzeń z 1348 r. Wiele zdaje się jednak wskazywać na to, że poszczególne nowele, a nawet całe dni-rozdziały, w jakie są one pogrupowane, powstawały już wcześniej. We wstępie do IV Dnia Boccaccio-autor znów zwraca się bezpośrednio do swoich odbiorców i odpiera zarzuty, z jakimi spotykają się jego nowele – skoro jednak formułowano wobec nich zarzuty, to musiały być wcześniej znane, przynajmniej nielicznym czytelnikom, a pewne podobieństwa strukturalne zdają się sugerować, że może krążyły one jako grupy kilku dni-rozdziałów. Jedność zbiorowi w takim kształcie, w jakim go znamy, nadało dopiero wprowadzenie opowieści ramowej i opisu dżumy. Tragiczne doświadczenie, które stało się udziałem pisarza wkrótce po powrocie do Florencji z długoletniego i idealizowanego później pobytu w Neapolu, nie tylko skłoniło go do zaadaptowania w tokańskim *volgare* łacińskiego opisu zarazy sprzed sześciu wieków, ale także dostarczyło inspiracji, aby przekuć go w literacki majstersztyk, czyniąc zeń jeden ze strukturalnych filarów swego dzieła.

Jak interpretować zatem ten poziom narracji? Boccaccio wskazał na podstawową różnicę pomiędzy atmosferą rozpachy dominującą we Florencji ogarniętej zarazą a klimatem spokoju i pogody ducha panującym w podmiejskim pałacu, gdzie rozgrywa się akcja dalszej części opowieści ramowej. Zwróćmy uwagę na fakt, że przejście to jest wynikiem świadomego działania bohaterów, wokół których grawitować będzie cały świat *Dekameronu*, jako że staną się oni wewnątrztekstowymi narratorami nowel, a więc tymi, którzy zadecydują o ich treści i wymowie. Grupa dziesięciu młodych osób postanawia opuścić pogrążone w kryzysie miasto, a motywację i argumenty przedstawia inicjatorka tych działań:

Widzę jawnie, że każda z nas drży o życie swoje. [...] Zdaje mi się, że pozostajemy tu tylko dlatego, aby liczyć, ilu umarłych na cmentarz niosą, i patrzeć, czy bracia z tego klasztoru, których niewielu już pozostało, dobrze służbę bożą we właściwym czasie pełnią, albo też po to, by żałobą naszych szat wszystkim ukazywać, ile i jakich nieszczęść nas spotkało. [...] Słyszymy tylko o tym, że ten lub ów umarł, a tamten ze śmiercią się pasuje. [...] Cóż my tu czynimy, na co czekamy, dla czegoż niedbalej od innych o utrzymanie naszego życia zabiegamy? [...] Mniemam, że najlepiej będzie uczynić to, co wielu już przed nami czyniło, i ani chybi potem uczyni, to jest miejsca te opuścić. Na równi ze śmiercią unikać będziemy przykładów bezwstydných, jeno po prostu z miasta wyjdziemy i udamy się do jednej z wiejskich posiadłości, których każda z nas ma wiele, gdzie wśród wesela i rozrywek, granic rozsądku nie przekraczając, żyć poczniemy. [...] Wszyscy, co nam bliscy byli, albo umarli, albo też uciekając od śmierci nas odbieżeli. Żaden wyrzut więc gryźć naszych sumień nie będzie⁷.

⁷ Tamże, s. 39–40.

Protagonisci udają się zatem na dobrowolne wygnanie, otwarcie odrzucając konwenanse i kierując się czysto racjonalnymi przesłankami⁸. Ich decyzja jest zgodna z zaleceniami ówczesnej wiedzy medycznej: za kwestię podstawowej wagi uważano powszechnie w przypadku zarazy przede wszystkim unikanie kontaktu z osobami chorymi, ale podkreślano jednocześnie znaczenie czynników psychicznych i zalecano unikanie melancholii, oderwanie się od ponurych myśli, m.in. dzięki lekturze i rozrywkom⁹. Jeżeli taki był podstawowy cel dziesięciorga bohaterów, to konfrontacja ich wyważonych i przemyślanych poczynań i stylu bycia z neurotycznymi ludzkimi postawami w ogarniętej paniką Florencji pokazuje, że dobrowolne wygnanie staje się dla nich próbą charakteru i umiejętności wykreowania cywilizowanych i wytwornych reguł życia w warunkach całkowitej zapaści dotychczasowego porządku społecznego. Tragedia, która dotyka Florencję, nie ogranicza się bowiem do śmiertelnego żniwa, jakie sieje zaraza; jej makabryczne, apokaliptyczne wprost konsekwencje to także załamanie się wszelkich reguł moralnych, zanik podstawowych ludzkich uczuć i odruchów, rozprzężenie duchowe i paraliż podstawowych zasad współżycia międzyludzkiego.

Dla Boccaccia przerażające są nie tylko aspekty medyczne czy fizjologiczne choroby, masowe cierpienia i śmierć, ale również histeryczne i pozbawione jakichkolwiek hamulców reakcje ludzi na śmiertelne i powszechne zagrożenie.

Nikt nie mógł odgadnąć przyczyny choroby ani znaleźć na nią stosownego remedium. [...] Wypadki te wzbudziły w umysłach nieopisaną trwogę i napełniły je rozmaitymi wyobrażeniami. Wszyscy bezlitośnie tylko o to się starali, aby społeczeństwa z chorymi unikać. [...] Niektórzy [...] zgromadzili się w domach swoich, gdzie żyli odcięci od świata całego. Jadali letkie potrawy, pili powściągliwie wyborne wina i chuciom cielesnym nie folgując, czas swój na muzyce i innych dostępnych im przyjemnościach trawili. [...] Inni zaśię całkiem przeciwnie postępowali [...] dzień i noc włóczyli się po oberżach, pili na umór, a częściej swawolili w cudzych domach, gdy tylko się dowiedzieli, że jest tam coś, co im się podoba. [...] Jednakowoż i ci, raczej do zwierząt niż do ludzi podobni, unikali skrzętnie obcowania z zarażonymi. Wpóśród takich opresyj i takiej żądzy osłabła, a nawet całkiem szezęła siła tak człowieczych, jak i bożych praw¹⁰.

Przypomina dalej Boccaccio swoim czytelniczkom i czytelnikom – którzy musieli przecież jeszcze doskonale pamiętać niedawne wydarzenia – o braku skutecznego działania władz, o bezkarności przestępców, o braku elementarnej ludzkiej solidarności:

Liczni [...] opuszczali w niedoli swoich krewniaków [...], brat opuszczał brata, wuj siostrzeńca, siostra brata, a często nawet żona męża swego. Gorzej jeszcze, że ojcowie i matki ostawiali dzieci swoje, jakby obcymi im były¹¹.

⁸ „Dopóki postępuję tak jak należy i dopóki sumienie mnie nie dręczy, niechaj każdy gada o mnie, co mu się podoba, Bóg i prawda będą po mojej stronie” – powiada inna z bohaterek, Filomena (tamże, s. 42).

⁹ Por. G. Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca and London 1982, s. 39 i nast.

¹⁰ G. Boccaccio, *Dekameron*, s. 32–34.

¹¹ Tamże, s. 34.

Pod presją okoliczności bezsensowne okazywało się przestrzeganie zasad obyczajności i respektowanie tradycji, traciła wszelki sens dbałość w wykonywaniu obowiązków. Opis zarazy nie pozostawia wątpliwości, że nowoczesnie zorganizowana florencka społeczność, dumna ze swych osiągnięć i swego porządku cywilizacyjnego, przestała praktycznie istnieć. Opuszczając miasto w stanie rozkładu, młodzi florentczycy uciekają nie tylko przed dżumą, ale również przed zainfekowaniem gangreną moralną, przed zagrożeniem nie tylko śmiercią cielesną, ale i duchową.

Znalazszy się na wsi, grupa dziesięciu młodych osób – wymieniona już w tytule dzieła¹² – wolna od obowiązków, od stresu i strachu, musi jednak stawić czoła kolejnemu wyzwaniu: młodzi ludzie pozbawieni społecznej lub rodzinnej kontroli oraz doraźnego wsparcia autorytetów mogą bowiem uratować się przed rozprężeniem moralnym wyłącznie dzięki samym sobie¹³. Osiągają swój cel nie tylko poprzez świadome kontrolowanie własnych namiętności, ale także poprzez racjonalne i umiejętne zorganizowanie sobie czasu przymusowej beczynności¹⁴. Należąc do wąskiej florenckiej elity, dysponują oni znacznymi środkami materialnymi i mogą sobie pozwolić na prowadzenie eleganckiej i wytwornej egzystencji¹⁵. Wszystkie te możliwości wykorzystują do wskrzeszenia w swoim ograniczonym wymiarze cywilizowanych i wyrafinowanych form dawnego życia towarzyskiego, a przez to do wskrzeszenia tych form współżycia społecznego, które we Florencji zniszczyła zaraza. Świadomość, że pobyt na wsi będzie okresem próby charakterów, jest zresztą dość wyraźna. Filomena, „nader roztropna

¹² *Księga Dekameron zwana księciem Galeotto, w której zawiera się sto nowel, opowiedzianych w dziesięć dni przez siedem białogłów i trzech młodzieńców* (tamże, s. 11). Skrócony tytuł *Dekameron* utrwalił się stosunkowo późno, przez dłuższy czas dzieło określano jako *Sto nowel*.

¹³ Por. P. Salwa, „*Cacciato e isfolgorato dalla fortuna*”: *Variazioni sul tema dell'esilio e gli inizi della novella italiana*, w: *Exil und Heimatferne in der Literatur des Humanismus von Petrarca bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts*, hsg. von Francesco Furlan, Gabriel Simone und Hartmut Wulfram, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2019, s. 61–78.

¹⁴ Beczynność – zdaniem licznych średniowiecznych moralistów – łatwo prowadzi do lenistwa, gnuśności i indolencji, otwierając jednocześnie drogę zmysłowości. Niebezpiecznie blisko sąsiadują ze sobą również *otium* i *acedia* (por. np. J. Wójcik, *Acedia jako problem pedagogiczny*, https://katedra.uksw.edu.pl/publikacje/jakub_wojcik/acedia_jako_problem.pdf). Umiejętne zorganizowanie czasu wolnego od praktycznych zajęć jest cechą mędrca (por. F. Petrarca, *De otio religioso*, *De vita solitaria*) lub przejawem wykwintnej, dworskiej *art de vivre*. Warto przy okazji zauważyć, że w niektórych językach romańskich przetrwały do dzisiaj w użyciu potoczny raczej negatywne konotacje *otium*.

¹⁵ Fascynacja światem arystokracji i dworów jest stałym rysem Boccaccia, który dostrzec można m.in. w narcystycznych legendach na temat własnej osoby, które pisarz rozpowszechniał, twierdząc, że jest nieślubnym dzieckiem francuskiej księżniczki (w rzeczywistości będąc nieślubnym dzieckiem tokańskiego kupca oraz najprawdopodobniej jego służącej) oraz wspominając aluzyjnie o swoim romansie z córką króla Neapolu (w rzeczywistości nieistniejącą). Na temat jego podziwu dla świata dworskiego zob. G. Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, „Studi sul Boccaccio” 1964, II, s. 81–216.

białogłowa”, powiada: „gdy same swoimi przewodnikami będziemy, to społeczność nasza rozpadnie się szybko i niechlubnie”, zaś pomysłodawczyni tej inicjatywy i przywódczyni grupy Pampinea oznajmia natychmiast po przybyciu na miejsce: „Chcę wam wszystkim dobrym przykładem służyć, jak należy dbać o nasz związek, tak aby coraz lepszym się stając, mógł się utrzymać długo w porządku i w weselości, bez obrazy przystojności i naszej dobrej sławy”¹⁶.

Unormowany i regularny tryb życia, jaki narzucają sobie bohaterowie, zakłada dość sztywną dyscyplinę i etykietę – protagoniści wiedzą przecież, że „rzeczy bez ustanowionego porządku długo trwać nie mogą”¹⁷ – chociaż pozostawia sporo miejsca także indywidualnej swobodzie. W dużej mierze powiela on życie i rozrywki dworskie – wspólne ucztowanie, swobodne przechadzki po pięknych ogrodach, śpiewy i tańce – zgodnie z przyjaznymi zaleceniami-propozycjami króla lub królowej wybieranych na kolejne dni¹⁸. Na plan pierwszy wybijają się jednak codzienne, popołudniowe spotkania poświęcone opowiadaniu nowel na zadany temat i debatom, jakie one niekiedy wywołują. Warto przypomnieć, jak bardzo jest to zrytualizowany obyczaj: stałe miejsce i pora spotkań oraz stosowanie się do zaleceń osoby, która im „przewodniczy”, dbałość o spójność konwersacji, grzeczne respektowanie kolejności zabierania głosu i cierpliwe wysłuchiwanie innych, udzielanie głosu wszystkim uczestnikom¹⁹. Jest to forma rozrywki, przyjemnego spędzania czasu, którego bohaterowie mają aż nadto, zabawa, w której pierwszoplanową rolę pełni dialog²⁰. Nie chodzi o to, że nowelom (które sam Boccaccio określa jako „nowele, albo bajki, albo przypowieści, albo historie, jak je pospolicie nazywają”)²¹ towarzyszą rozmowy i komentarze – chodzi raczej o to, że nowele są integralną i centralną częścią debat, jakie toczą między sobą uczestnicy spotkań. Opowiadanie bywa ilustracją jakiejś tezy zapowiedzianej w krótkim wstępie, argumentem i kontrargumentem, nawiązaniem do wcześniejszych wypowiedzi, pytaniem, dowodem itd. – można by tu pokusić się o typologię zgodną ze wskazówkami ówczesnej retoryki, zasadami średniowiecznych debat lub dworskich *cours d’amour* – a już samo ich następstwo układa się często w ożywioną i ciekawą dyskusję. Taka perspektywa – sygnalizowana i podkreślana przez Boccaccia

¹⁶ G. Boccaccio, *Dekameron*, s. 41, 44.

¹⁷ Tamże, s. 43.

¹⁸ Poezjom kończącym każdy dzień *Dekameronu* krytyka poświęca wyjątkowo mało uwagi.

¹⁹ Najczęściej, chociaż nie zawsze, rozmowy te dotyczą jakiegoś z góry określonego zagadnienia, zaś przed nudą monotematyczności narratorzy bronią się, zwalniając z obowiązku respektowania wyznaczonej uprzednio tematyki jednego z narratorów, Dionea, który zawsze wypowiada się jako ostatni (on też najczęściej firmuje najbardziej frywolne opowiadania, kończąc, ku zaskoczeniu wszystkich, najbardziej podniosłą nowelą całego zbioru).

²⁰ Por. P. Salwa, *Dialogowość w dawnej noweli włoskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 41–52.

²¹ G. Boccaccio, *Dekameron*, s. 27.

expressis verbis – oferuje propozycje interpretacyjne alternatywne wobec tych, jakie wydawałaby się sugerować na pierwszy rzut oka sama narracja. Nic jednak nie narusza panującej w tym świecie harmonii.

Wyidealizowany i wystylizowany świat opowieści ramowej – elitarne towarzystwo, wyrafinowana atmosfera, wytworny sposób bycia, przykładowe obyczaje – stoi często w wyraźnej opozycji do realistycznego i „niskiego” świata nowel²². Obok opowieści, których akcja rozgrywa się wśród arystokracji lub które niosą wzniosłe i szlachetne przesłanie moralne, wiele jest takich, których bohaterowie wywodzą się z kręgów plebejskich i odznaczają się przede wszystkim przebiegłością, determinacją i brakiem skrupułów w dążeniu do realizacji swoich własnych, często niskich, samolubnych, przyziemnych i czysto cielesnych aspiracji. Eleganccy narratorzy z opowieści ramowej patrzą na ten świat z rozbawieniem, ciekawością i sympatią, chociaż jednocześnie dość wyraźnie podkreślają swój dystans. Nie raz Boccaccio daje wyraz przekonaniu, że słowa to nie czyni i że nie ma nic niewłaściwego w mówieniu w żartobliwym i swobodnym tonie o tym, co byłoby niewłaściwe, gdyby ktoś pragnął wprowadzić to w czyn. Narratorzy przypominają z kolei wielokrotnie, że sami kierują się innymi wartościami w swoim postępowaniu, a gdy przychodzi do bezpośredniej konfrontacji, potrafią zdecydowanie okazać swoją wyższość: poproszeni przez parę służących o rozsądzenie prowadzonego przez nich sporu – a jest to znana z tradycji mizoginicznej rubaszna pseudodebata, która mogłaby doskonale znaleźć się w niejednej noweli – kwitują oni cały epizod śmiechem, służących odsyłają na swoje miejsce, a poruszanych problemów nikt nie traktuje poważnie²³. Dystans bez potępiania, poczucie wyższości bez pogardy, obserwacja różnorodności ludzkich postaw i zachowań bez moralizowania – czyż to nie lekcja tolerancji i życzliwości, obcej dużej części ówczesnej literatury? Opowiadanie nowel wydaje się rodzajem psychoterapii, powrotem do wspomnień związanych z barwnym, kupieckim światem późnośredniowiecznej Italii, werbalnym wskrzeszeniem tego, co zniszczyła dżuma.

Literackiemu opisowi zarazy zostaje w ten sposób nadana funkcjonalność na poziomie narracyjnym sytuującym się ewidentnie powyżej narracyjnego poziomu nowel. Jest to opowieść o przewyciężeniu kataklizmu symbolizowanego przez dżumę i powodowanej przezeń zapaści cywilizacyjnej oraz o znaczeniu ziemskich wartości – siły charakteru, racjonalnego działania, obyczajności i elegancji – pozwalających na wskrzeszenie tego, co wydawało się bezpowrotnie zniszczone. Po kilkunastu dniach spędzonych na wsi bohaterowie wracają do miasta z poczuciem dobrze spełnionej misji. W odróżnieniu od sytuacji początkowej Boccaccio nie rozwodzi się nad powodami takiej decyzji: po ożywionej dyskusji, której nie przytacza, wszyscy zgadzają się co do tego, że „aby jednak przez długie obcowanie z sobą

²² Por. G. Padoan, dz. cyt.

²³ G. Boccaccio, *Dekameron*, s. 7.

nie doprowadzić do niczego, co by przykrości za sobą pociągnąć mogło [...] powinniśmy powrócić tam, skąd przybyliśmy”²⁴. Nic nie wskazuje na to, aby zmieniła się sytuacja epidemiczna we Florencji, kluczem do zrozumienia decyzji o powrocie jest raczej okoliczność, że osiągnięty został idealny cel założony na początku. Z jednej strony chodziło wprawdzie o to, aby „swoje życie i zdrowie ochronić, a także rozproszyć owe troski i smutki, jakie nas w mieście rodzinnym ustawicznie dręczyły, odkąd morowa zaraza w nim wybuchła”, jednak na plan pierwszy wybija się inny aspekt:

Wydaje mi się, że wszystko, cośmy zamierzali, godziwie spełnione zostało. Bawiliśmy się wprawdzie opowieściami wesołymi i budzącymi może pożądlivość, jedliśmy i pili do syta, grali i śpiewali, co wszystko do rzeczy nie zawsze przystojnych pobudzać zwykło słabe umysły. A jednak w czasie pobytu tutaj żadne słowo ani uczynek, tak z waszej, jak i z naszej strony na naganę nie zasłużył. Panowały wśród nas niezmiernie dobre obyczaje, zgodna i rodzinna zażyłość²⁵.

Wymowa opowieści ramowej nie zaskakuje swoją oryginalnością i prawdopodobnie z tego powodu z czasem wzbudzała mniejsze zainteresowanie od nowel, a nawet uważana była za swego rodzaju retoryczny balast. Nic nie upoważnia jednak do takiej interpretacji; warto przypomnieć, że Boccaccio uważany był przez dłuższy czas za poważnego, uczonego myśliciela i moralistę, a nie za frywolnego żartownisia i swego rodzaju *enfant terrible* włoskiej literatury²⁶. Szybko został on też uznany za klasyka włoskiej prozy, którego dzieło należało wprawdzie wyczyścić i dostosować do wymagań cenzury, ale nie wyeliminować, wpisując na indeks. Nie dziwi zatem, że w XVI-wiecznej adaptacji *Dekameronu* oktawą, pomimo daleko idących skrótów, pozostawiono te zasadnicze treści, o których mowa była wyżej. Odautorskie *Proemium* zastąpiono wprawdzie enkomiastycznymi oktawami wychwalającymi księcia Farnese, władcę Parmy i Piacenzy, któremu dedykowano utwór, postanowiono otwarcie pominąć osobiste wynurzenia Boccaccia, a przede wszystkim przerażające opisy fizycznego i duchowego rozkładu, które mogły razić delikatne upodobania salonowej publiczności – tutaj zredukowane do nielicznych i ogólnikowych epitetów, jak „okrutna i straszliwa dżuma”, „ponure okoliczności”, „niegodziwa zaraza” – jednakże w miarę dokładnie przedstawiono argumentację pomysłodawczyni ucieczki za miasto (moralne prawo do ochrony własnego życia, ucieczka przed zepsuciem moralnym, odwołanie do racjonalnych przesłanek przy

²⁴ Tamże, s. 395–396.

²⁵ Tamże, s. 395.

²⁶ Na takim przekonaniu opierała się m.in. wczesna francuska reputacja Boccaccia, którego poznano najpierw jako autora erudycyjnych łacińskich traktatów, a dopiero później jako twórcę nowel (por. F. Simone, *Giovanni Boccaccio "fabbro" della sua prima fortuna francese*, w: *Il Boccaccio nella cultura francese*, a cura di Carlo Pellegrini, Firenze 1971, s. 49–80). Ale i w przypadku Petrarcki z upływem czasu nastąpiły znaczące przesunięcia w ocenie jego twórczości: na plan dalszy zeszyły jego pisma łacińskie, do których przywiązywał wielką wagę, a popularność zyskał zbiór poezji lirycznych w tokańskim *volgare*, któremu autor nie nadał nawet (nie zdążył nadać?) tytułu.

podejmowaniu decyzji)²⁷. Autor adaptacji musiał zdawać sobie sprawę, że bez zachowania tych elementów artystycznego projektu Boccaccio jego przeróbka *Dekameronu* pozbawiłaby go spójności i sprowadziła do poziomu luźnego zbioru narracji, niwecząc aspiracje do statusu wysokiego, zbliżając natomiast do popularnych wówczas narracji oktawą, które krążyły szeroko, również w obiegu jarmarcznych²⁸.

W stosunkowo krótkim czasie *Dekameron* stał się dzięki swojej popularności wzorem do naśladowania dla autorów nie tak wysokich lotów jak Boccaccio. Zapożyczali oni z podziwianego arcydzieła wiele wątków, często nadając im jednak inną wymowę i inne funkcje, upraszczając i sprowadzając do znanych konwencji i schematów nowatorskie propozycje artystyczne Boccaccia. Przede wszystkim odrzucano, świadomie lub nie, wieloznaczność i wewnętrzne napięcia strategii narracyjnych, które Boccaccio po mistrzowsku wygrywał, sugerując alternatywne interpretacje i zachęcając odbiorcę do aktywnej współpracy.

Jednym z takich „epigonów” był Giovanni Sercambi z Lukki (1348–1424), polityk, kronikarz, a incydentalnie pisarz – autor zbioru nowel, który dotrwał do naszych dni w jednym, okaleczonym rękopisie²⁹. Z *Dekameronu* zapożyczył on m.in. motyw dżumy, która skłania do ucieczki z rodzinnego miasta grupę mieszkańców, szukających w ten sposób ratunku przed nieuniknioną śmiercią:

A teraz w r. 1374 nadszła zaraza, na którą nie ma żadnego lekarstwa; bogactwo, pozycja czy jakikolwiek inny środek, do jakiego można by się uciec, nie chronią skutecznie przed śmiercią [...]. Tak więc pewna liczba mężczyzn i niewiast, duchownych i innych [...] postanowiła z Lukki się oddalić i udać się w podróż po Italii, [...] dopóki powietrze w mieście nie będzie czyste i od zarazy wolne³⁰.

Na tym jednak kończą się pokrewieństwa z *Dekameronem*. Pisząc o zarazie, wymieniając jej datę, Sercambi nie odnosi się, wbrew pozorom, do żadnego konkretnego wydarzenia historycznego³¹. Nie czyni tak z pewnością z powodu braku ewentualnych punktów odniesienia lub własnej niewie-

²⁷ V. Brugiantino, *Le cento novelle da messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima, et tutte hanno la allegoria, con il proverbio a proposito della novella*, Marcolini, Venezia 1554.

²⁸ Na temat ówczesnych popularnych narracji oktawą zob. P. Salwa, *Dawna nowela włoska – w poszukiwaniu definicji*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1992, XXXVI, s. 53–73.

²⁹ O recepcji nowel Sercambiego niewiele wiadomo, najprawdopodobniej zostały one szybko zapomniane, m.in. ze względu na kontrowersyjną postać autora, kojarzonego z niepopularnym władcą. Pierwsze pełne wydanie dzieła ukazało się dopiero w latach siedemdziesiątych XX w. Zob. G. Sinicropi, *Studio introduttivo*, w: G. Sercambi, *Novelle, nuovo testo critico con studio introduttivo e note a cura di Giovanni Sinicropi*, Firenze 1995, s. 9–32.

³⁰ G. Sercambi, dz. cyt., *Introduzione*, s. 4–6. W odsyłaczach podaję zgodnie ze zwyczajem przyjętym w literaturze przedmiotu odpowiedni fragment dzieła oraz numer wersetu. Tłumaczenia cytatów Piotr Salwa.

³¹ Na ten temat piszę szerzej w: P. Salwa, *Historie zmyślone – historie prawdziwe. Ideologia i polityka w dawnej noweli tokańskiej*, Warszawa 2000, s. 118 i nast.

dzy, w swoich kronikach wymienia bowiem dość liczne kolejne nawroty zarazy – wprawdzie nie tak tragiczne jak w 1348 r. – które trapiły miasta tokańskie, w tym Lukkę, w II poł. XIV w.³². Nadanie temu motywowi bardziej abstrakcyjnego charakteru ma zapewne na celu uwypuklenie jego wymiaru symbolicznego; dzuma jest bowiem słuszną karą za grzechy, jakich dopuścili się lukkańczycy. W podobny sposób tłumaczy zresztą Sercambi w kronikach wszelkie nieszczęścia spadające na rodzaj ludzki:

Najwyższy i potężny Bóg, od którego pochodzą wszelkie dobra! Natura ludzka została przez Niego stworzona na Jego podobieństwo po to, aby owa natura ludzka mogła osiąść królestwo niebieskie, o ile nie jest pełna grzechu, a kiedy przez własne szaleństwo zostaje niebieskiego rajy pozbawiona, nie należy winy składać na nic innego, jak tylko na tęże samą naturę ludzką, podobnie jak wówczas, kiedy zsyła On niepowodzenia za popełniane przez nas grzechy [...]. Nie należy zatem dziwić się, jeżeli niekiedy natura ludzka cierpi z powody takich nieszczęść jak wojny, zarazy, głód, pożary, rozboje i oszustwa³³.

Przy takim założeniu Sercambi nie próbuje szczegółowo opisywać przebiegu i skutku zarazy. Ważne jest słuszne przekonanie uciekinierów z Lukki, że „jedynie dobro jest tym, co od wszelkich zaraz ratuje – to jest lekarstwo, które ratuje i duszę, i ciało” oraz postanowienie, aby „o ile Bogu by się to podobało, [...] przede wszystkim zbliżyć się do Niego, aby czynić dobro i od wszelkich występków się powstrzymać. A gdy tak się postępować będzie, zarazę i inne nieszczęścia, jakich można oczekiwać, Bóg w swoim miłosierdziu od nas oddali”³⁴.

Ucieczka z miasta oznacza nie tylko zdystansowanie się od występku, ale również wstąpienie na drogę pokuty. Gromada uchodźców podejmuje pokutną podróż przez Italię, zatrzymując się dłużej m.in. w Rzymie, gdzie oddają się oni typowym praktykom dewocyjnym pielgrzymów pragnących uzyskać odpust. Wyraźne jest tu nawiązanie do ludowego religijnego ruchu tzw. *Bianchi* („Białych”), do którego sam Sercambi przyłączył się w 1399 r. – ubrani na białą pokutnicy odbywali najczęściej kilkudniową pielgrzymkę w okolicach miejsca zamieszkania³⁵. Celem pokutnym oraz bezwarunkowemu respektowaniu zasad zabezpieczających na przyszłość przed ewentualną boską karą podporządkowana jest od początku organizacja grupy i jej tryb życia.

I tak, pierwszą troską przed wyruszeniem w podróż staje się dla bohaterów opowieści ramowej – „mężczyzn i niewiast, duchownych i innych” – wybór odpowiedniego zwierzchnika, w którego ręce złożona zostanie nie tylko władza i odpowiedzialność, ale i wspólne środki wszystkich uczestników:

³² Zob. *Croniche di Giovanni Sercambi lucchese*, pubblicate sui manoscritti originali, a cura di Salvatore Bongi, Istituto Storico Italiano (Fonti per la Storia d'Italia), Lucca 1892.

³³ G. Sercambi, dz. cyt., *Introduzione*, s. 1, 3.

³⁴ Tamże, s. 5.

³⁵ Pozwalało to na przyłączenie się do ruchu i wsparcie go bez dłuższego porzucania normalnego trybu życia, utraty źródeł utrzymania itp. Sercambi poświęca Bianchim dłuższe fragmenty kronik, przytaczając m.in. liczne religijne laudy, śpiewane lub recytowane przez pielgrzymów. Zob. Alexandra R.A. Lee, *The Bianchi of 1399 in Central Italy. Making Devotion Local*, Brill, Leiden–Boston 2021.

musimy podążać drogą wskazaną przez Boga i przykazania jego, a naszym postępowaniem kierować tak mądrze, jak przystało. Uczynić tego się nie da, jeżeli pośród nas nie znajdziemy wprzód kogoś, kogo wszyscy będą szanować, okazując mu posłuszeństwo we wszystkich godziwych sprawach, on zaś – jako człowiek głęboko uczciwy – nakazywał będzie jedynie to, co dobre dla naszej kompanii się okaże, bez grzechu. A gdy go znajdziemy, niech on decyduje o naszej drodze, o naszym życiu i o sposobie, w jaki mamy postępować, tak abyśmy bez uszczerbku lub szkody i bez hańby, cali i zdrowi do naszego miasta i do naszych domów mogli w radości i weselu powrócić, on zaś wszędzie dobrym przykładem będzie³⁶.

Wybrany przywódca zaczyna swoje rządy od wyznaczenia właściwych osób do pełnienia rozmaitych funkcji, odpowiedzialnych zarówno za materialną organizację wyprawy, jak i za jej stronę duchową. Troska o czystość obyczajów i regularność praktyk religijnych oraz o godziwą rozrywkę – dostosowaną do statusu rozmaitych kategorii uczestników – prowadzi do kuriozalnego rytuału, w którym elementy dworskie przeplatają się z popularnymi formami pobożności. Centralną postacią tej społeczności jest naturalnie władca, zaś jednym z elementów przyjętego porządku – opowiadanie nowel. Zadanie to powierza on samemu Sercambiemu, będącemu jednym z uczestników opisywanej podróży: „rozkazuję, aby w czasie tej naszej podróży był autorem i twórcą tej księgi, a także czynił to wszystko, co każdego dnia mu nakazę. [...] A zatem rozkazuję już bez dalszych wyjaśnień, aby za każdym razem, kiedy powiem «Autorze, powiedz to czy tamto», bez żadnych wykrętów moją wolę spełniał³⁷».

Wszystkie nowele pojawiające się w zbiorze przedstawia zatem jeden narrator wewnątrztekstowy – utożsamiony z autorem rzeczywistym – którego wysiłki mają sprawić, iż czas podróży wyda się krótszy, a postoje mniej monotonne³⁸. Wprawdzie Sercambi nie jest w opowieści ramowej jedyną postacią, która zabiera głos, jednakże jest on tu jedyną wyróżniającą się i bardziej zdecydowanie nakreśloną indywidualnością³⁹. Rola słuchaczy ogranicza się co najwyżej do nieśmiałego okazywania aprobaty lub dystansu wobec przedstawianych przez narratora postaw i pouczeń – najczęściej jest to zadowolenie z krwawych i okrutnych kar, jakie spotykają grzeszników. Co więcej, Sercambi przedstawia się jako oficjalnie namaszczonego reprezentanta „słusznej” władzy, a to z kolei wydaje się sugerować, że do takiej roli pretendował on i w rzeczywistości, zaś zbiór nowel mógł rzeczywiście

³⁶ G. Sercambi, dz. cyt., *Introduzione*, s. 7–8.

³⁷ Tamże, s. 19.

³⁸ Jest to jedno z najbardziej typowych rozwiązań w opowieści ramowej, zob. M. Picone, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, „Filologia e critica” 1988, nr 13, s. 3–26. Wątek opowiadania skracającego czas podróży pojawia się m.in. jako temat „metanoweli” Boccaccia (*Dekameron*, VI, 1), będącej strukturalną osią całego zbioru.

³⁹ Oprócz niego występują jeszcze – chociaż z mniejszą regularnością – duchowni i pieśniarze: ci pierwsi deklamują poezje moralizatorskie, w których przypominają słuchaczom cnoty i grzechy, nierzadko w trudnej, alegorycznej formie, ci drudzy śpiewają dla rozrywki dworne, wytworne piosenki. Nowele wpisują się zatem w rodzaj literackiego dialogu, będącego tłem, na którym postać narratora nabiera wyrazistości na zasadzie pewnego kontrastu.

powstać na polecenie ówczesnego władcy Lukki. Sytuację nakreśloną w opowieści ramowej – grupa bogobojnych obywateli ucieka przed karą bożą i pragnąc odciąć się od wszelkiego grzechu i występku, aby dostąpić zbawienia, bezwarunkowo poddaje się władzy wybranego przywódcy, który jest w stanie zagwarantować odpowiedni porządek i wskazać właściwe normy postępowania – można bowiem dość łatwo odnieść do politycznej sytuacji tego miasta w latach, kiedy Sercambi przygotowywał swój zbiór. Nastąpił wówczas głęboki i znaczący przełom: Paolo Guinigi, przedstawiciel jednego z najbardziej zamożnych i wpływowych rodów, przeprowadził zamach stanu i przejął władzę – m.in. z pomocą Sercambiego – doprowadzając do upadku, na krótko wprowadzając, ustrój komunalny. Krótki żywot nowej władzy dowodzi, że zmiana ta nie znalazła uznania w oczach obywateli i że potrzebowała ona gwałtownie legitymizacji. Temu celowi wydaje się służyć jedyne literackie dzieło Sercambiego.

Nowele, mające zasadniczo służyć rozrywce, są w rzeczywistości wykorzystywane przez narratora do ciężkiej i natrętnej moralizacji. Służy temu systematyczne, redundantne i – powiedziałbym – nieustępliwe wykorzystywanie wszelkich możliwych chwytów retorycznych i perswazyjnych, jakie miał wówczas do swojej dyspozycji średnio wykształcony pisarz, aby sformułować jednoznaczny przekaz i skutecznie „wbijać go do głowy” mało wykształconej publiczności. Narracje określone są w rękopisie jako egzemplia, co wyraźnie wskazuje na ich podstawową funkcję, ich źródła i tematyka – zgodnie z taką właśnie tradycją – są niezwykle różnorodne, a poruszane kwestie na ogół blisko związane z codziennością średniowiecznego tokańskiego miasta⁴⁰. Do gustów, zainteresowań i wyobraźni niewyszukanej publiczności przemawiać mają takie cechy opowiadań, jak np. drobiazgowość, z jaką mówi się o pieniądzach, podziw dla bogactwa, opisy obfitujące w obsceniczne szczegóły na pograniczu pornografii, upodobanie do okrucieństwa i scen mrozących krew w żyłach, realizm drobnych detali. Sytuacje dobrze znane z codziennego doświadczenia są tłem dla wydarzeń wykraczających poza normalny bieg spraw – małżeńskich zrad, zabójstw, aktów krwawej zemsty, zadziwiających przypadków losu, przewrotów politycznych, kradzieży, fałszerstw itp. – a wyjątkowość tych sytuacji ma nie tylko przyciągnąć uwagę niewybrednych odbiorców, złąknionych sensacji, ale także wyraźniej pokazać pewne prawa obowiązujące, zdaniem Sercambiego, w życiu. Są to konstrukcje nastawione wyłącznie na cele argumentacyjne. Aby dodać opowiadaniom prestiżu w oczach niewykształconych odbiorców, tytuły nowel miały pojawiać się w rękopisie w formie przypominającej poważne teksty dydaktyczne, a nieporadna łacina, w jakiej zostały sformułowane, nie wydawała się autorowi zbyt wielką przeszkodą.

⁴⁰ Zob. C. Bremond, J. Le Goff, J.-C. Schmitt, *L'Exemplum*, Brepols (Typologie des sources du Moyen Age occidental), Turnhout 1982; T. Szostek, *Exemplum w polskim średniowieczu*, Warszawa 1997. Sercambi najczęściej stosuje w swojej argumentacji *exempla deterrentia* – przykłady „odstrasżające”, co nadaje jego zbiorowi dość ponurą tonację.

Sercambi stara się w ten sposób, aby postrzegano go jako jednego z owych „ludzi bez wiedzy nabytej, lecz wedle natury wyrobionych i mądrych”, który pragnie się podzielić z innymi swym praktycznym, życiowym doświadczeniem, w przekonaniu, iż może ono okazać się przydatne⁴¹.

Swoim argumentacyjnym i propagandowym zamiarom podporządkowuje Sercambi cały arsenał środków perswazji, które wzajemnie się uzupełniają, wzmacniają i gwarantują skuteczne oddziaływanie. Przede wszystkim porusza on pewną ograniczoną liczbę problemów i do każdego z nich wielokrotnie powraca. Bohaterowie jego opowiadań to postaci stereotypowe, które czytelnik może z łatwością klasyfikować według elementarnych i oczywistych kryteriów, dzieląc je na pozytywne i negatywne. Opowiadania dedykowane są określonym kategoriom słuchaczy, potencjalnie „zainteresowanych” bezpośrednio poruszaną w nich problematyką, kończą się zaś wyraźnie sformułowaną przestrogą lub ostrzeżeniem. Jednoznacznej klasyfikacji bohaterów nowel sprzyja również utożsamianie ich z jedną konkretną rolą społeczną, mocno zakorzenioną w tradycyjnej obyczajowości mieszczańskiej. Są to role związane z dobrze znaną ówczesnym czytelnikom codziennością: stosunkami rodzinnymi, życiem erotycznym, pracą zawodową – którą jest tu najczęściej handel, rzemiosło, służba lub funkcje duszpasterskie – porządkiem publicznym i miejscem w hierarchii społecznej, działalnością administracyjną i polityczną. Wiąże się z nimi system norm i obowiązków powszechnie znanych i akceptowanych w myśleniu potocznym, pozwalający jasno odróżnić wykroczenie od postępowania zgodnego z zasadami uczciwości. Równie jasne są alternatywy, przed jakimi stają protagoniści, wybory, jakich dokonują, oraz motywacje, jakimi się kierują. Dążą oni bowiem do celów, które również nie wykraczają poza sferę powszechnego doświadczenia: do bogactw, do przyjemności, do władzy; działają dla interesu własnego lub rodziny, okazują solidarność z przyjaciółmi i członkami tej samej wspólnoty, rywalizują z konkurentami, starają się szkodzić wrogom. Ich postawy okazują się na ogół niezmiennie; jeżeli następują w nich zmiany, to są one zawsze wyjątkowe, dramatyczne i radykalne. Na ogół jednak negatywni bohaterowie zdają sobie doskonale sprawę ze swojego postępowania, które wybierają świadomie i bez rozterek – autor dba o to, aby w ich przypadku wyeliminować wszelkie okoliczności łagodzące, możliwości usprawiedliwienia lub cechy wzbudzające sympatię⁴².

Wszystko to służy przekonaniu odbiorcy, że mając na uwadze własne dobro i własne korzyści, tak w wymiarze materialnym, jak i duchowym,

⁴¹ G. Sercambi, *Croniche*, dz. cyt., I, CXVIII, s. 45–46.

⁴² Wszystko to nie wyczerpuje jeszcze repertuaru środków używanych przez Sercambiego w celu narzucenia odbiorcom jednoznacznej oceny bohaterów. Środkiem stosowanym niekiedy w opowiadaniach komicznych bywa, na przykład, nadawanie charakterystycznym postaciom aluzyjnych imion podkreślających ich podstawową cechę i zarazem zawierających ocenę. Często autor odwołuje się do stereotypowych sylwetek znanych z wcześniejszych przekazów i tradycyjnie interpretowanych według określonego klucza.

a nawet fizycznym, powinien on zrozumieć, w jakim świecie żyje i stosować się do zasad, jakie jednoznacznie z takiej wiedzy wynikają. Sercambi odwołuje się do wiedzy popularnej i zdroworozsądkowej, zaś świat jawi mu się jako miejsce pełne zasadzek i pułapek, w jakie może wpaść człowiek. Czyhają na niego zarówno jego własne słabości, jak i zagrożenia ze strony innych ludzi. W odniesieniu do tych pierwszych trzeba pamiętać, że żaden występki nie może pozostać w ukryciu, żaden nie pozostaje bez kary, a zatem przekroczenie akceptowanych zasad moralnych jest po prostu nieopłacalne. W odniesieniu do zagrożeń stwarzanych przez bliźnich Sercambi zaleca jak najdalej idącą nieufność – zbyt naiwność jest zwyczajnie głupotą zasługującą na karę, podobnie jak występki. Jakie konkretne zalecenia proponuje pisarz swoim czytelnikom i słuchaczom? Przede wszystkim zwykli obywatele – uciekający z Lukki ludzie wszelkiej kondycji⁴³ – powinni skupić się na sferze prywatnej, życiu rodzinnym i zawodowym, ograniczając swój udział w sferze publicznej, polityce, zarządzaniu miastem itp. do posłuszeństwa ludziom, jacy zostają do tego powołani. Musiało to być szczególnie znaczące w aktualnej sytuacji politycznej Lukki w momencie, kiedy utwór ten powstawał. W sferze prywatnej zaś powinny obowiązywać tradycyjne, proste zasady, o zabarwieniu wyraźnie konserwatywnym, jeśli zważyć na fakt, że jest to okres dynamicznych przemian kulturowych w Toskanii. Dbający o powodzenie materialne i o zbawienie wieczne swoje i rodziny, „zwykły obywatel” powinien być zawsze posłuszny władzy, o ile nie występuje ona przeciwko tradycyjnie ustanowionym normom, odznaczać się przykładową pobożnością oraz uczciwie i rutynowo zajmować się wyłącznie własnymi, prywatnymi sprawami bez przejawiania nadmiernych ambicji.

Dla Boccaccia i dla Sercambiego epidemia dżumy symbolizuje głęboki kryzys społeczny i moralny, którego pokonanie wymaga odbudowy społeczności zdruzgotanej przez zarazę. Wyidealizowane nowe społeczeństwa, jakie przedstawiają w swych zbiorach nowel, są jednak diametralnie różne: elitaryzm kontrastuje z populizmem, nowatorstwo z konserwatyżmem, otwartość ze stereotypami. Wizja świata, w którym człowiek ma szansę zrealizowania swoich aspiracji, nawet tych nie najwyższych lotów, staje w opozycji do świata będącego nieustannym zagrożeniem, przed którym trzeba się mieć na baczności na każdym kroku. Pisarzy, żyjących w niedalekiej odległości od siebie i w podobnym czasie, mentalnościowo dzieli wszystko. Zapożyczając od Boccaccia jeden z głównych wątków jego włoskiej prozy, Sercambi w istocie zdecydowanie mu się sprzeciwia. Banalny wniosek, że z kryzysu można wyciągnąć diametralnie różne wnioski, nasuwa się sam. Czy jednak poczytność Boccaccia i zapomnienie, w jakie popadł Sercambi, nie dają do myślenia?

⁴³ G. Sercambi, dz. cyt., *Introduzione*, s. 7.

Bibliografia

- Boccaccio G., *Dekameron*, przeł. Edward Boyé, tekst poprawił i uzupełnił Mieczysław Brahmaer, z oryginałem porównał, przedmową i przypisami opatrzył Krzysztof Żaboklicki, Warszawa 1997.
- Bremond C., Le Goff J., Schmitt J.-C., *L'Exemplum*, Brepols (Typologie des sources du Moyen Age occidental), Turnhout 1982.
- Brugiantino V., *Le cento novelle da messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima, et tutte hanno la allegoria, con il proverbio a proposito della novella*, Venezia 1554.
- Croniche di Giovanni Sercambi lucchese*, pubblicate sui manoscritti originali, a cura di Salvatore Bongi, Istituto Storico Italiano (Fonti per la Storia d'Italia), Lucca 1892.
- Manikowska H., *Topos czy rzeczywistość? O czarnej śmierci w Dekameronie raz jeszcze*, „Studia Źródłoznawcze” 2015, vol. 53, s. 17–54.
- Lee Alexandra R.A., *The Bianchi of 1399 in Central Italy. Making Devotion Local*, Brill, Leiden–Boston 2021.
- Olson G., *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca and London 1982.
- Padoan G., *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, „Studi sul Boccaccio” 1964, II, s. 81–216.
- Picone M., *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, „Filologia e critica” 1988, 13, s. 3–26.
- Rutkowska-Płachcińska A., *Dżuma w Europie zachodniej w XIV w.: straty demograficzne i skutki psychiczne*, „Przegląd Historyczny” 1978, t. 69, nr 1, s. 75–102.
- Salwa P., *“Cacciato e isfolgorato dalla fortuna”: Variazioni sul tema dell'esilio e gli inizi della novella italiana*, w: *Exil und Heimatferne in der Literatur des Humanismus von Petrarca bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts*, hsg. von Francesco Furlan, Gabriel Simoneit und Hartmut Wulfram, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2019, s. 61–78.
- Salwa P., *Dawna nowela włoska – w poszukiwaniu definicji*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1992, XXXVI, s. 53–73.
- Salwa P., *Dialogowość w dawnej noweli włoskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 41–52.
- Salwa P., *Historie zmyślane – historie prawdziwe. Ideologia i polityka w dawnej noweli tokańskiej*, Warszawa 2000.
- Simone F., *Giovanni Boccaccio “fabbro” della sua prima fortuna francese*, w: *Il Boccaccio nella cultura francese*, a cura di Carlo Pellegrini, Olschki, Firenze 1971, s. 49–80.
- Sinicropi G., *Studio introduttivo*, w: G. Sercambi, *Novelle*, nuovo testo critico con studio introduttivo e note a cura di Giovanni Sinicropi, Firenze 1995, s. 9–32.
- Szostek T., *Exemplum w polskim średniowieczu*, Warszawa 1997.
- Wójcik J., *Acedia jako problem pedagogiczny*, https://katedra.uksw.edu.pl/publikacje/jakub_wojcik/acedia_jako_problem.pdf.