

JOANNA PYPŁACZ (Biblioteka Jagiellońska, Kraków)

*SPECTACULA PRAEDAE*<sup>1</sup>.  
HISTORIA AKTEONA I NASTAGIA DEGLI ONESTI

ὄρᾱς τὸν Ἀκταιῶος ἄθλιον μόνον,  
ὄν ὀμόσιτοι σκύλακες, ἃς ἐθρέψατο,  
διεσπάδαντο, κρείσσον ἐν κυναγίαις,  
Ἄρτέμιδος εἶναι κομπάσαντ', ἐν ὄργασιν;  
ὃ μὴ πάθῃ σὺ (δεῦρο σου στεψω κάρα  
κισσῶ), μεθ' ἡμῶν τῶ θεῶ τιμὴν δίδου<sup>2</sup>.

[*Ty wiesz, jak skończył nieszczęsny Akteon,  
co się chwalił, że przewyższa w łowach Artemidę.  
Własne psy, które wychował, rozszarpały  
na strzępy swego pana, opętane szakem.  
Strzeż się takiego losu, przystój lepiej skronie  
bluszczem i razem z nami oddawaj cześć bogu<sup>3</sup>].*

Tymi słowami Kadmos przestrzega swego syna, Penteusza, aby posłuchał słów Tejrezjasza i oddał należną cześć bóstwu Dionizosa. Mit Akteona pojawia się tu w bardzo specyficznym kontekście: jako zapowiedź *καταστροφή*. Penteusza mają bowiem niebawem rozszarpać bakchantki, wśród których znajduje się jego własna matka i jej siostry. Spotka go więc los podobny do losu Akteona, którego rozszarpały jego własne psy myśliwskie.

<sup>1</sup> Ovid., *Met.* III, 246.

<sup>2</sup> Euripides, *Bacchae* 337–342.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty: przekład własny.

Jednakże w łacińskim obszarze kulturowym opowieść o Akteonie zyskała status archetypu nie za pośrednictwem Eurypidesa, lecz Owidiusza<sup>4</sup>. Poeta ten bowiem poświęcił Akteonowi dosyć obszerny fragment *Metamorfoz*, które stały się wzorcem dla wielu późniejszych poetów rzymskich, jak choćby Seneki Młodsze.

*Metamorfozy* były też ulubionym dziełem pisarzy średniowiecznych i renesansowych. W wiekach średnich na bazie zawartych w nich opowieści mitologicznych powstawały liczne dzieła o tematyce moralizatorskiej, między innymi *Ovide moralisé*<sup>5</sup>. W renesansie natomiast dzieło Owidiusza inspirowało wyobraźnię największych poetów, pisarzy i malarzy<sup>6</sup>.

Jednym z mitów zawartych w *Metamorfozach*, które najbardziej fascynowały artystów średniowiecza i renesansu, jest właśnie opowieść o Akteonie. Odniesienia do niej znajdujemy w bardzo wielu dziełach, między innymi w utworach Geoffreya Chaucera<sup>7</sup> i Williama Shakespeare'a<sup>8</sup> oraz w malarstwie Tycjana, autora słynnego obrazu pt. *Diana i Akteon* (1556–1559).

Opowiedziany przez Owidiusza mit ma formę odrębnego, krótkiego utworu epickiego, czyli epyllionu. Opowiadania w *Metamorfozach* są tak łatwe do zapamiętania dlatego, że składają się z ciągu wyrazistych motywów, nad którymi zawsze dominuje motyw przemiany. Na przykład, na historię Arachne (*Met.* VI, 1–145) składa się między innymi motyw rywalizacji bóstwa i człowieka. Z kolei motywy konstytutywne opowieści o Kefalosie i Prokris (*Met.* VII, 667–862) to zazdrość, polowanie i tragiczna pomyłka.

Przejdźmy zatem do krótkiego wyliczenia najważniejszych motywów, z których składa się epyllion o Akteonie. Proponuję uczynić to w prosty i w miarę przejrzysty sposób: po prostu według kolejności, w jakiej poja-

<sup>4</sup> Ovid., *Met.* III, 131–252. Powszechnie uważa się, że Owidiusz skomponował opowieść o Akteonie niezależnie od *Bakchantek* Eurypidesa. Podobnie jak w przypadku innych opowieści z *Metamorfoz*, nie sposób z całą pewnością określić źródeł poszczególnych opowieści zawartych w tym poemacie. Zob. S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989, s. 235.

<sup>5</sup> Zob. E. Fantham, *Ovid's „Metamorphoses”*, Oxford 2004, s. 140, zob. też C. Lord, *Three Manuscripts of the Ovide moralisé*, „*The Art Bulletin*”, Vol. 57, No. 2 (Jun., 1975), p. 161.

<sup>6</sup> Zob. P. Barolsky, *As in Ovid, So in Renaissance Art*, „*Renaissance Quarterly*”, Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998), pp. 451–474.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 142.

wiają się one w utworze. Pominę oczywiście krótkie streszczenie fabuły, które poprzedza całą opowieść<sup>9</sup>.

Oto najważniejsze motywy w historii Akteona:

1. *Mons erat...* [*Góra była...* w. 143], *per devia lustra vagantes* [*Błądzący po dzikich bezdrożach*] (w. 146), *vallis erat piceis et acuta densa cupressu* [*Dolinę gęsto porastały świerki i cyprysy*] (w. 155), dalej *nemus ignotum* [*nieznany gaj*] (w. 175) – motyw głębokiego lasu
2. *iamque dies medius rerum contraxerat umbras/ et sol ex aequo meta distabat utraque* [*Już pora popołudniowa skróciła cienie i słońce stało w połowie swej drogi*] (ww. 144–145) – motyw późnego popołudnia
3. *iuvenis ...Hyantius* [*młodzieniec biadзки*] (ww. 146–147) – motyw młodzieńca
4. *vagantes/ participes operum compellat* [*błądzących towarzyszy zwołuje*] (ww. 146–147) – motyw oddalenia się towarzyszy
5. *succinctae sacra Dianae* [*poświęcona przepasanej Dianie*] (w. 156) – motyw niedostępnej dziewczyny (bogini)
6. *hic dea silvarum venatu fessa solebat/ virgineos artus liquido perfundere rore* [*tutaj bogini lasów, zmęczona łowami, zwykła skrapiać rosą swe dziewczęcze ciało*] (ww. 163–164) – motyw pięknej, obnażonej kobiety
7. *subitisque ululatus omnes implevere nemus* [*i nagle cały gaj wypełniły lamentami*] (ww. 179–180) – motyw głośnego zawożenia
8. *ultricibus undis* [*mściwymi falami*] (w. 190) – motyw zemsty
9. *addidit haec cladis praenuntia verba futurae* [*dorzuciła te słowa – zwiastuny nieszczęścia*] (w. 191) – motyw zapowiadania przyszłej śmierci
10. *dat sparso capiti vivacis cornua cervi* [*do skropionej głowy doprawia rogi*] (w. 195) – motyw przemiany
11. *additus et pavor est* [*do tego doszedł strach*] (w. 198) – motyw strachu
12. *videre canes...* [*psy ujrzały*] (w. 206) – motyw psów myśliwskich
13. *sequuntur/ ille fugit* [*ścigają, on ucieka*] (ww. 227–228) – motyw pościgu
14. *per quae fuerat loca saepe secutus* [*miejsca, w których często gościł*] (w. 228) – motyw znanych miejsc
15. *et genibus pronis supplex similisque rogant/ circumfert tacitos tamquam sua brachia vultus* [*zwróciwszy policzki ku ziemi, jakby prosząc, otoczył ramionami swoją twarz milczącą*] (ww. 240–241) – motyw błagania o litość

<sup>9</sup> Ovid., *Met.* III, 131–142.

16. *oblatae... spectacula praedae* [widowisko łowieckie] (w. 245) – motyw spektaklu myśliwskiego

17. *finita...vita* [koniec żywota] (w. 251) – motyw śmierci ofiary

Wymienione powyżej motywy tworzą szkielet całego opowiadania o Akteonie. Nie wszystkie jednak pełnią równie ważną rolę. Na pierwszy plan wysuwa się bowiem najważniejszy, konstytutywny element fabuły: finalny, krwawy spektakl myśliwski<sup>10</sup>. Za sprawą Diany Akteon ulega przemianie w jelenia i staje się ofiarą *venatio*: polują na niego jego własne psy. Całe wydarzenie osoby postronne (towarzysze Akteona) traktują jak wspaniałe przedstawienie.

Jak już wspomniałam, *Metamorfozy* doczekały się niezwykle bogatej recepcji w średniowieczu i renesansie. Przyjrzyjmy się zatem najsławniejszej z nowożytnych wersji historii o Akteonie – opowiadaniu Giovanniego Boccaccia o Nastagiu degli Onesti<sup>11</sup>.

Najsławniejszej, ponieważ obok niej znamy wcześniejsze opowiadanie mnicha cysterskiego: Helinanda Frigidi Montis (de Froidmont), który poruszył motyw infernalnych łowów. Wersję Helinanda przetłumaczył na język włoski i włączył do swego *Lo specchio della vera penitenza* współczesny Boccaccia, dominikanin Jacopo Passavanti.

U Boccaccia starożytny mit uległ tu pewnej niezwyklej transformacji, można powiedzieć, metamorfozie. Metamorfoza ta nie jest niczym dziwnym. Jak bowiem zauważył Vittore Branca, sławny znawca Boccaccia, pisarz ten w całej swej twórczości bez przerwy przekształcał klasyczne mity, kontaminując je z nowymi wizjami, powiązanych z symboliką chrześcijańską<sup>12</sup>.

Branca odwołuje się bowiem do pism Fulgencjusza, przede wszystkim zaś do jego *Mitologii*<sup>13</sup>, w której chrześcijański pisarz opowiada historię Akteona, jednak podaje inną jej wersję: jego Akteon traci wszystkie bogactwa na pożywienie dla swych psów, w wyniku czego popada w skrajną nędzę i sam zostaje przez nie pożarty.

<sup>10</sup> Być może opis ten kryje w sobie pewne reminiscencje z tzw. *damnatio ad bestias*. Zob. D. Kyle, *Spectacles of Death in Ancient Rome*, London 1998, ss. 53–54.

<sup>11</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>12</sup> Zob. V. Branca, *L'Atteone del Boccaccio. Fra alegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale*, „Studi sul Boccaccio”, Pt. 24, 1996, s. 193.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 199.

Branca interpretuje mit Akteona u Boccaccia głównie przez pryzmat literatury wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej. W tym kontekście interpretuje też wszelakie powiązania między utworami tego pisarza a dziełami klasyków rzymskich, szczególnie zaś *Metamorfozami* Owidiusza. Przede wszystkim bowiem sięga do ich późniejszej recepcji.

Czyni to zaś nie bez przyczyny, albowiem, choćby nawet w historii Nastagia, konotacje takie są oczywiste. Wiadomo, co wynika z tekstu i czego dowiedli już uczeni<sup>14</sup>, że Boccaccio znał dobrze średniowieczną legendę, którą spisał Helinandus Frigidi Montis w dziele pt. *De cognitione sui*<sup>15</sup>, o biednym węglarzu z Niversy, któremu ukazało się widmo mężczyzny ścigającego z psami nagą kobietę.

U Helinanda kobieta za życia zdradziła swego męża rycerza z innym rycerzem a następnie go zamordowała. Po śmierci obydwójce okazali skruchę za swoje grzechy, więc Bóg zamienił im karę piekła na czasową pokutę w czyścicu: kochanek winowajczynie miał ją ścigać, nagą i bezbronną, jadąc na czarnym koniu, a następnie wlec ją po rozżarzonych węglach<sup>16</sup>.

Boccaccio, na co bardzo wiele wskazuje, mógł czytać tę historię w przekładzie autorstwa Passavantiego<sup>17</sup>. Istnieje również prawdopodobieństwo, że prototypem opowieści Helinanda stać się mogło właśnie Owidiuszowe epyllion o Akteonie, (albo oryginał albo w wersji „umoralnionej”). Za słusz-

<sup>14</sup> Zob. C. Segre, *La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V. VIII): I due tempi della visione*, [w:] *idem, Semiotica filologica*, Torino 1979, *passim*; zob. też: D. Radcliff-Umstead, *Boccaccio's Adaptation of Some Latin Sources for the Decameron*, „Italia”, Vol. 45, No. 2 (Jun., 1968), s. 183. Zob. też M. Tartaglia, *L'amore e l'altro mondo nell'immaginario medievale: un percorso in quattro testi, da Andrea Cappellano a Boccaccio*, <http://digilander.libero.it/marcello Tartaglia/QUATTROMORT.html>

<sup>15</sup> Helinandus, *De cognitione sui XIII*.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Zob. J. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza III*, 2.

<sup>17</sup> *Si tratta, come è noto, di una visione che presenta tali somiglianze con quella del carbonaio di Niversa da far pensare che la fonte sia comune o che Boccaccio conoscesse Passavanti*. Zob. M. Tartaglia, *Descrizione dell'amore: un percorso in quattro testi da Andrea Cappellano a Boccaccio*, [w:] *Studi di Estetica*, III, 17, 1998, f. I (wersja elektroniczna bez paginacji); cf. C. Segre, *op. cit.*, *passim*. O tym, że Boccaccio znał Passavantiego może świadczyć, moim zdaniem, następujący, dziwny zbieg okoliczności: grzechem bohaterów opowieści Passavantiego był *disonesto amore*, czyli „nieuczciwa miłość”, natomiast bohater Boccaccia nazywa się Nastagio degli Onesti, czyli „Nastagio Uczciwy”. Jak słusznie zauważył Gerald Kamber, nazwiska pary głównych bohaterów (choć posiadały swe odpowiedniki w rzeczywistych nazwiskach arystokratycznych rodów z Ravenny) są mówiące: Onesti („Uczciwy”) i Traversari („Przewrotna”), zob. G. Kamber, *Antitesi e sintesi nel „Nastagio degli Onesti”*, „Italia”, Vol. 44, No. 1 (Mar., 1967), ss. 63–64.

nością mojej tezy przemawia także fakt, że mit Akteona cieszył się w epokach średniowiecza i renesansu niezwykle popularnością<sup>18</sup>.

Mit ten znajdował się również w orbicie zainteresowań Boccaccia<sup>19</sup>. Jest również rzeczą ogólnie wiadomą, że włoski pisarz z upodobaniem sięgał do *Metamorfoz* w poszukiwaniu literackich inspiracji<sup>20</sup>. Tworząc *Nastagia degli Onesti* mógł więc korzystać równocześnie zarówno z Owidiusza, jak i z Helinanda.

Za faktem, że pisząc opowiadanie o Nastagiu degli Onesti, Boccaccio sięgał bezpośrednio do opowieści o Akteonie, świadczą także dostrzeżone już przez Cesarego Segre wyraźne związki kompozycyjne pomiędzy nowelą z *Dekameronu* a innym epyllion z *Metamorfoz*: o Wortumnusie i Pomonie<sup>21</sup>, do którego wrócę później.

Na razie natomiast postaram się zbadać związki między *Nastagiem degli Onesti* a opowieścią Owidiusza o Akteonie. Dlaczego bowiem doskonale znający łacinę wczesnorenesansowy intelektualista nie miałby zaczerpnąć inspiracji bezpośrednio z dzieła Owidiusza? Uważam zatem, że warto zwerfikować tę hipotezę. Jest ona o tyle warta rozpatrzenia, że także w innych utworach Boccaccio nawiązywał do mitu Akteona<sup>22</sup>.

Na przykład, w *Ameto o comedia delle ninfe fiorentine*, Boccaccio przedstawia Akteona dokładnie tak, jak Owidiusz w *Metamorfozach*, czyli jako bohatera tragicznego:

*Diana, gli aspri fuochi temperante  
con le sue onde, e con arco protervo  
chi la volesse offender minacciante,  
indarno mai di quel no tira nervo  
ver chi le spiace, sì come Atteone  
il sentì tristo, convertito in cervo*<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Zob. V. Branca, *op. cit.*, *passim*; S. Murphy, *The Death of Actaeon as Petrarchist Topos*, „*Comparative Literature Studies*”, Vol. 28, No. 2 (1991), pp. 137–155; C.C. Schlam, *Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth*, „*Classical Antiquity*”, Vol. 3, No. 1 (Apr., 1984), pp. 82–110.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Zob. P. M. Forni, *Adventures in Speech: Rhetoric and Narration in Boccaccio's „Decameron”*, Philadelphia 1996, s. 120. Więcej na temat relacji: Boccaccio – Owidiusz: S. Marchesi, „*Sic me formabat puerum*”: Horace's „*Satire*” I,4 and Boccaccio's defense of the „*Decameron*”, „*Modern Language Notes*”, Vol. 116, No. 1, Italian Issue, (Jan., 2001), s. 5.

<sup>21</sup> Zob. C. Segre, *op. cit.*, s. 87.

<sup>22</sup> Zob. P.M. Forni, *op. cit.*, s. 126.

<sup>23</sup> *Ameto* XXIV, 1–6.

[*Diana co gasi nieokrzeseane płomienie  
swymi falami i łukiem zuchwałym zagraża  
każdemu, kto chciałby ją znieważić,  
jej strzały nigdy nie chybiają;  
celuje też w każdego, kto jej się narazi,  
jak nieszczęsny Akteon zmieniony w jelenia.*]

Akteon zgrzeszył tu jednym, zakazanym spojrzeniem. Na pierwszy plan wysuwa się natomiast Diana, wyniosła i groźna bogini, która okrutnie karze wszystkich tych, którzy jej się narazą lub po prostu jej się nie podobają (*ver chi le spiace*). Bardzo przypomina ona Dianę Owidiusza oraz damę serca Nastagia degli Onesti: *tanto cruda e dura e salvatica gli si mostrava la giovinetta amata (...) che né egli né cosa che gli piacesse le piaceva*<sup>24</sup>. [tak okrutna i bezwzględna była dla niego ukochana dziewczyna (...), że nie znosiła ani jego, ani tego, co się jemu podobało].

W podobny sposób, według Piera Massima Forniego, Boccaccio stworzył kilka rozwiązłych i perwersyjnych bohaterek na wzór Owidiuszowej Mirry, Fedry i Byblidy<sup>25</sup>. Tak samo, jak to miało miejsce w przypadku Akteona, włoski pisarz szczególnie upodobał sobie Mirrę, o której wspomina w kilku utworach (*Teseida* VI 42, *Comedia* II 12, XVI 70, XXVI 36, *Amorosa Visione* XXII)<sup>26</sup>. Dwie bohaterki opowiedzianej przezeń historii Nastagia przynależą więc, podobnie jak Diana z *Comedia*, do kategorii okrutnych dziewczyc.

Jakkolwiek średniowieczna inspiracja historii Nastagia jest niekwestionowana, warto jednakże poddać krótkiej, lecz ważnej analizie całą nowelę Boccaccia, mając na uwadze najważniejsze motywy ze znanego epyllionu Owidiusza. Jest on bowiem autorem chronologicznie najstarszego spośród mitów o polowaniu na człowieka, które mogły stać się źródłami noweli Boccaccia i, z dużym prawdopodobieństwem, leży u podstaw średniowiecznej legendy, która zainspirowała Helinanda<sup>27</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem hierarchii motywów, jaka występuje w tym opowiadaniu z *Dekameronu*. Oto najważniejsze z nich:

<sup>24</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>25</sup> P.M. Forni, *op. cit.*, s. 120.

<sup>26</sup> P.M. Forni, *op. cit.*, ss. 120–121.

<sup>27</sup> Zob. J.M. Pedrosa, *La Novella de Nastagio („Decamerón” V. 8) entre sus paralelos: un exemplum de Cesáreo de Heisterbach, una superstición andaluza, una leyenda irlandesa*, „Mil Seiscientos Dieciséis”, Anuario 2006, vol. XII, s. 181.

1. *un giovane chiamato Nastagio degli Onesti* [młodzieniec zwany Nastagio degli Onesti] – motyw młodzieńca
2. *s'innamorò d'una figliuola di messer Paolo Traversaro, giovane troppo più nobile che esso non era, prendendo speranza con le sue opere di doverla trarre ad amar lui* [zakochał się w córce Paola Traversaro, dziewczynie, która, w przeciwieństwie do niego, pochodziła z bardzo wysokiego rodu, w nadziei, że dzięki swym zasługom zdobędzie jej serce] – motyw niedostępnej dziewicy (arystokratki)
3. *comandato a tutta la sua famiglia che solo il lasciassero* [rozkazał całej swej rodzinie, by zostawiła go samego] – motyw oddalenia się towarzyszy
4. *Ed essendo già passata presso che la quinta ora del giorno* [Minęła już piąta godzina] – motyw późnego popołudnia
5. *ed esso bene un mezzo miglio per la pigneta entrato* [przebył już pół mili lasu sosnowego] – motyw głębokiego lasu
6. *correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda* [w stronę miejsca, gdzie się znajdował, biegła przepiękna, naga dziewczyna] – motyw pięknej, obnażonej kobiety
7. *piagnendo e gridando forte mercè* [płacząc i głośno błagając o litość] – motyw głośnego zawołania
8. *e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole, spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano* [ponadto ujrzał po bokach dwa wielkie i dzikie psy, które biegły tuż przy niej i często do niej doskakiwały, i okrutnie gryzły] – motyw okrutnych psów myśliwskich
9. *e dietro a lei vide venire sopra un corsiere nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano* [za nią ujrzał pędzącego na czarnym rumaku smagłego rycerza o rozgniewanym obliczu, z batem w dłoni] – motyw pościgu
10. *lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando* [grożąc jej śmiercią słowami strasznymi i grubiańskimi] – motyw zapowiedzenia przyszłej śmierci
11. *Questa cosa ad una ora maraviglia e spavento gli mise nell'animo* [ten widok nappełnił jego duszę jednocześnie podziwem i strachem] – motyw strachu
12. *Nastagio, non t'impacciare, lascia fare a' cani e a me quello che questa malvagia femina ha meritato* [Nastagio, nie wtrącaj się, pozwól mnie i moim psom uczynić to, na co zasłużyła ta nikczemna kobieta], *Adun-*



*que lasciami la divina giustizia mandare ad esecuzione [więc pozwól mi wykonać wyrok boskiej sprawiedliwości] – motyw zemsty*

13. *Né stette poi guari tempo che costei [...] morì, e [...] similmente fu ed è dannata alle pene del ninferno. Nel quale come ella discese, così ne fu e a lei e a me per pena dato, a lei di fuggirmi davanti e a me, che già co-tanto l'amai, di seguirla come mortal nimica, non come amata donna. [niedługo umarła także ona [...] umarła i [...], podobnie jak on, została skazana na męki w piekle. Gdy się tam znalazła, zarówno ona, jak i ja zostaliśmy ukarani w ten sposób, że ona ma uciekać przede mną, a ja, który ją tak kochałem, mam ją ścigać jak śmiertelnego wroga a nie jak moją ukochaną] – motyw przemiany*
14. *ma giungola in altri luoghi né quali ella crudelmente contro a me pensò o operò [ale zapędzam ją w inne miejsca, te, w których ona postąpiła wobec mnie okrutnie myślą i czynem] – motyw znanych bohaterowi miejsc*
15. *dà due mastini tenuta forte gli gridava mercè [trzymana mocno przez dwa psy błagała go o litość] – motyw błagania o litość*
16. *e il cavaliere, messo mano ad un coltello, quella aprì nelle reni, e fuori trattone il cuore e ogni altra cosa d'attorno, a'due mastini il gittò, li quali affamatissimi incontanente il mangiarono [i rycerz chwycił w dłoń nóż, otworzył jej plecy i wyjął serce i wszystkie inne wnętrzności, po czym rzucił je na pożarcie dwóm psom, które, wygłodzone, natychmiast je pożarły] – motyw śmierci ofiary*
17. *Nastagio fece magnificamente apprestare da mangiare, e fece le tavole mettere sotto i pini d'intorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna [Nastagio przygotował wspaniałą ucztę i ustawił stoły pod sosnami, wokół miejsca, w którym zobaczył mękę okrutnej kobiety] – motyw spektaklu myśliwskiego*

Oto cały szkielet historii Nastagia degli Onesti. Podobnie jak w przypadku epyllionu Owidiusza, na plan pierwszy wysuwa się tutaj charakterystyczny motyw spektaklu myśliwskiego. Obie historie, choć mają różne fabuły, składają się z analogicznych, stałych elementów. Zgadza się również motyw drugorzędne, takie jak motyw późnej pory dnia czy motyw znanych miejsc.

Temat opowiadania zasadza się na podstawowej opozycji: pożądania i dziewictwa<sup>28</sup>. U Owidiusza *castitas* Diany jest źródłem jej potęgi, dlatego

<sup>28</sup> Zob. R.R. Edwards, S. Spector, *The Olde Daunce: Love, Friendship, Sex, and Marriage in the Medieval World*, New York 1991, s. 104. Opozycja *castitas-cupido* cechuje

też na widok Akteona towarzyszące jej nimfy wpadają w panikę i co sił biegną osłonić boginię przed wzrokiem mężczyzny:

[...] *viso nudaе sua pectora nymphae  
percussere viro subitisque ululatibus omne  
inplevere nemus circumfusaeque Dianam  
corporibus texere suis [...]*<sup>29</sup>.

[ [...] *na widok męża, nimfy  
w nagie uderzyły się piersi i gaj cały  
napętniwszy jękami, otoczyły Dianę  
i własnymi okryły ciałami [...]* ]

Bohaterka Boccaccia odpowiada Dianie z *Metamorfoz*: podobnie jak ona, jest piękną dziewczyną o okrutnym usposobieniu. Przez swą nieczułość i bezwzględność doprowadza Gwidona degli Anastagi do samobójstwa:

*e per la sua fierezza e crudeltà andò sì la mia sciagura, che io un dì con questo  
stocco, il quale tu mi vedi in mano, come disperato m'uccisi, e sono alle pene etter-  
nali dannato*<sup>30</sup>.

[ *i swoją pychę i okrucieństwem doprowadziła do mojego nieszczęścia. Pewnego  
dnia tą szpadą, którą ty teraz widzisz w moim ręku, w akcie rozpaczony odebrałem  
sobie życie i zostałem skazany na wieczne męki.* ]

U Owidiusza *castitas* i *crudelitas* stają się przyczyną tryumfu Diany (*ira pharetratae fertur satiata Dianae*<sup>31</sup> [mówią, że Diana – łowczyni swój gniew nasyciła]), podczas gdy bohaterka Boccaccia właśnie z ich powodu zostaje skazana na męki piekielne:

wszystkie kontynuacje mitu Akteona: w oryginale Akteon zostaje ukarany za „nieczyste” spojrzenie na nagą Dianę i pada ofiarą swych psów. U Cezarego z Heisterbach Bernardus we śnie pada ofiarą szatańskiego polowania (zakończonego kastracją) za rozpustę. Podobnie też u Helinanda i Passavantiego, kobieta, na którą poluje rycerz, jest karana za zdradę małżeńską. U Boccaccia tymczasem kobieta zostaje ukarana właśnie za uparte trwanie w stanie panińskim i odrzucenie swego zalotnika. Segre słusznie dopatruje się tu zatem elementu parodystycznego (zob. C. Segre, *op. cit.*, s. 95–96).

<sup>29</sup> Ovid., *Met.* III, 178–181.

<sup>30</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>31</sup> Ovid., *Met.* III, 254.

*e per lo peccato della sua crudeltà e della letizia avuta d'èmiei tormenti, non pentendosi, come colei che non credeva in ciò aver peccato ma meritato, similmente fu ed è dannata alle pene del ninferno*<sup>32</sup>.

[i ponieważ zgrzeszyła okrucieństwem oraz tym, że cieszyły ją moje cierpienia, i ponieważ tego nie żałowała, gdyż uważała, że czyniąc tak, nie tylko nie zgrzeszyła, lecz nawet postąpiła godnie, podobnie została i jest skazana na wieczną karę w piekle.]

Wybranka Gwidona zostaje więc potępiona właśnie za to, co stanowiło o boskości i potędze dziewiczej bogini u Owidiusza. Mogłoby się wydawać, że to przeciwstawne do prototypu rozwiązanie (ukaranie okrutnej kobiety za nieczułość) stanowi innowację Boccaccia<sup>33</sup>, jednakże, również ta historia posiada swój prototyp w postaci mitu o Ifisie i Anaksarete w XIV księdze *Metamorfoz* (w. 698–764)<sup>34</sup>. Okrutna Anaksarete doprowadza Ifisa do samobójstwa i za karę zostaje zamieniona w kamień.

Opis zachowania Anaksarete bardzo przypomina zarówno opis zachowania Diany, jak i średniowiecznej *femme fatale* z opowiadania Boccaccia, która także doprowadziła Gwidona do samobójstwa<sup>35</sup>:

*saevior illa freto surgente cadentibus Haedis,  
durior et ferro, quod Noricus excoquit ignis,  
et saxo, quod adhuc vivum radice tenetur,  
spernit et inridet factisque inmitibus addit  
verba superba ferox et spe quoque fraudat amantem*<sup>36</sup>.

[Sroźsza była niż morze w ostatniej dekadzie Woźnicy,  
twardsza od spiżu hartowanego w ogniu  
Noryckim i od skały głęboko wrosniętej w ziemię,  
gardziła i szydziła, dodając do czynów okrutnych  
słowa wyniosłe, okrutnie grabiąc kochanka z nadziei.]

<sup>32</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>33</sup> Uczeń dopatrują się tu wpływu traktatu Andreasa Cappellanus pt. *De amore*. Zob. D. Radcliff-Umstead, *op. cit.*, s. 184–185; C. Segre, *op. cit.*, s. 87.

<sup>34</sup> Zob. P.M. Forni, *Adventures in Speech*, s. 85–86; C. Segre, *op. cit.*, s. 87.

<sup>35</sup> Śmierć Gwidona może być także reminiscencją z *Lo specchio della vera penitenza* Passavanteo, gdzie okrutna Beartrice zamordowała swego męża.

<sup>36</sup> Ovid., *Met.* XIV, 711–715.

U Owidiusza, powyższą historię opowiada nimfie Pomonie zakochany w niej Wortumnus, aby za pomocą tej subtelnej groźby skłonić ją, by odmieniła swe serce. Rzymski bóg dużo wcześniej wpada więc na ten sam pomysł, co Nastagio degli Onesti: on pierwszy ukazuje swej nieczulej wybrance straszne *exemplum*, aby pozyskać jej względy. W rezultacie przerażona tym kobieta odwzajemnia jego uczucie<sup>37</sup>:

*vimque parat, sed vi non est opus, inque figura  
capta dei nympha est et mutua vulnera sensit*<sup>38</sup>.

[już chciał użyć siły, lecz już nie było jej trzeba, gdyż nimfa uległa urokowi boga i miłość odwzajemniła.]

Z kolei Pomona, choć pozbawiona okrucieństwa Diany, jest odpowiedniczką panny Traversari z noweli Boccaccia. Owidiusz opisuje ją bowiem jako dziewicę, która stroni od mężczyzn:

*hic amor, hoc studium; Veneris quoque nulla cupido est.  
vim tamen agrestum metuens pomaria claudit  
intus et accessus prohibet refugitque viriles*<sup>39</sup>.

[To była jego miłość i staranie; stroniła od mężczyzn.  
Bójąc się gwałtu ze strony wieśniaków, zaszyla się w sadzie  
którego pilnie strzegła przed mężczyznami.]

Nie jest ona okrutna, lecz raczej zatrzwożona (*metuens*), więc bynajmniej nie należy dopatrywać się w niej prototypu literackiego okrutnicy z noweli

<sup>37</sup> Bardzo podobny motyw pojawia się we wcześniejszym, średniowiecznym *exemplum* Cezarego z Heisterbach, którego bohater, rozpustny mnich Bernard, nawraca się pod wpływem podobnej wizji: *Quod revera ita erat, et si non ut visio ostendit cultro materiali, gratia tamen spirituali. Mane veniens ad Priorem, dicebat se liberatum a tentatione, visionem illi per ordinem exponens (Dialogus miraculorum IV, 97). Las coincidencias argumentales del exemplum latino con la novella italiana son más que evidentes, pese a lo opuesto de sus intenciones: ortodoxamente moralizante, imprecatoria contra los goces carnales el primero; irónicamente galante, exaltadora de los placeres del amor la segunda. No debió ser el relato en latín de Cesáreo de Heisterbach la fuente directa de Boccaccio, pero sí una de las piezas de la constelación de exempla cristianos en que muy probablemente bebió – aunque no sepamos en concreto de cuál – el escritor fiorentino. Zob. J.M. Pedrosa, op. cit., s. 182.*

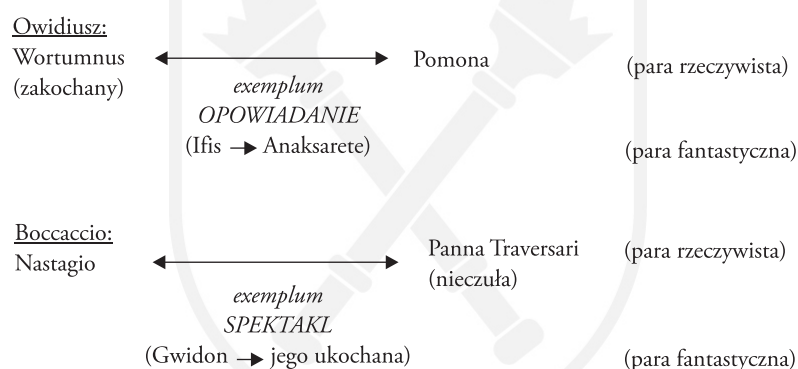
<sup>38</sup> Ovid., *Met.* XVI, 770–771.

<sup>39</sup> Ovid., *Met.* XIV, 634–636.

Boccaccia. Z punktu widzenia formalnego pełni jednak w opowieści tę samą co ona rolę, jako adresatka „umoralniającej” opowieści Wortumnusa.

Okazało się więc, że historia *Nastagia degli Onesti* powstała na bazie nie jednego, lecz dwóch opowiadań z *Metamorfoz*: z mitu o Akteonie i Dianie oraz o Wortumnusie i Pomonie. Można tu zatem mówić o zamierzonej kontaminacji, gdyż włoski pisarz umiejętnie połączył ze sobą dwa odrębne epylliony Owidiusza z intermedium w postaci przekładu Passavantiego z Helinanda po to, by na bazie tych trzech utworów skomponować własne, w rezultacie oryginalne opowiadanie<sup>40</sup>.

Motyw okrutnych łowów zakończonych spektaklem zaczerpnął więc Boccaccio najprawdopodobniej równocześnie z *exemplum* Helinanda w wersji Passavantiego oraz bezpośrednio z epyllionu Owidiusza o Akteonie, natomiast szkatułkową konstrukcję – z jego historii o Wortumnusie i Pomonie. Oto jak (w dużym uproszczeniu) przedstawia się główny schemat kompozycyjny obydwu opowiadań:



W historii *Nastagia* występują bowiem dwie płaszczyzny czasowe prezentujące dwie pary postaci: jedna – fantastyczna (przeszła, choć ciągle aktualna), druga – realistyczna (*hic et nunc*)<sup>41</sup>. Rzecz zaczyna się i kończy aktualnymi wypadkami z życia *Nastagia degli Onesti* i wybranki jego serca,

<sup>40</sup> Na temat *contaminatio*, zob. C. Segre, *op. cit.*, s. 88.

<sup>41</sup> Zob. C. Segre, *op. cit.*, s. 88–90.

czyli pary realistycznej, natomiast para fantastyczna pełni w ich wzajemnej relacji funkcję dość osobliwego tła<sup>42</sup>.

Fantastyczni, lub lepiej, metafizyczni bohaterowie opowiadania, czyli Gwidon i jego wybranka, stanowią natomiast dokładne odwrócenie pary z *Metamorfoz*: Gwidon to nowy Ifis, okrutna dziewczica to nowa Anaksarete. U Boccaccia Gwidon karze swą wybrankę inaczej niż Ifis Anaksarete<sup>43</sup> u Owidiusza, za to w ten sam sposób, w jaki Diana ukarała Akteona: zaszczuwa ją psami na śmierć.

Co więcej, i tu także zjawia dziewczyny jest naga, podobnie jak naga była bogini w *Metamorfozach*. Ta wczesnorenesansowa Diana – Anaksarete zostaje tu nie tylko zamordowana, lecz także zhańbiona: przez obnażenie odebrany zostaje jej bowiem wstyd (*pudor*)<sup>44</sup>. Boccaccio nawiązuje tu do poniższego fragmentu opowieści Owidiusza o Akteonie:

*qui color infectis adversi solis ab ictu  
nubibus esse solet aut purpureae Aurorae,  
is fuit in vultu visae sine veste Dianae*<sup>45</sup>.

[*Tą barwą, która zwykła zdobić chmury  
przeszyte promieniem słońca, lub purpurową Aurorę,  
twarz zapłonęła obnażonej Diany.*]

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół, a mianowicie podobieństwo opisów uciekającej dziewczyny u Boccaccia i Dafne uciekającej przed Apollinem w innym miejscu *Metamorfoz* Owidiusza:

<sup>42</sup> *Nota bene*, to właśnie na motywach opowiadania Boccaccia Sandro Botticelli namalował słynną serię obrazów pt. *Nastagio degli Onesti*. Zamówił je pewien kupiec florencki, przyjaciel Warzyńca Wspaniałego, Antonio Pucci, na wesele swojego syna Giannozzo (zob. B. Deimling, *Botticelli*, Köln 2004, s. 50–51). Tak Giannozzo Pucci stał się rzeczywistym odpowiednikiem Nastagia degli Onesti. Wiadomo też z dokumentów rodziny Puccich, że obraz Botticellego ozdabiał sypialnię Giannozza i jego małżonki (zob. B. Deimling, *op. cit.*, s. 50), spełnił więc taką samą rolę *exemplum*, jak leśne widmo Gwidona i jego ukochanej w opowiadaniu Boccaccia: gwarantował panu młodemu szacunek i miłość panny młodej.

<sup>43</sup> Tutaj inspiracją stała się prawdopodobnie opowieść Helinanda-Passavantiego, w której *femme fatale* zabija męża i pada ofiarą piekielnego polowania (z tą różnicą, że poluje na nią nie zamordowany mąż, lecz współwinowajca – jej kochanek).

<sup>44</sup> Kara ta jest bardzo dotkliwa, bowiem zimna i obojętna na starania swego zalotnika kobieta (nosząca rysy charakteru Owidiuszowej Diany) zostaje potraktowana w ten sam sposób, co rozpustnica w opowiadaniu Helinanda-Passavantiego. Boccaccio skontaminował tu więc dwa źródła: starożytne i średniowieczne.

<sup>45</sup> Ovid., *Met.* III, 183–185.

[...] *nudabant corpora venti,  
obviaque adversas vibrabant flamina vestes,  
et levis impulsos retro dabat aura capillos,  
auctaque forma fuga est*<sup>46</sup>.

[[...] *wiatr obnażał ciało  
i swym podmuchem rozwiewał jej szaty,  
a lekki powiew odgarniał w tył włosy.  
Pośpiech dodawał wdzięku jej pięknej postaci.*]

Opis ten analizował Jerzy Danielewicz, który tak charakteryzuje technikę zastosowaną w tym miejscu przez Owidiusza: *W opisie dynamicznej ucieczki poznajemy coraz to nowe szczegóły wyglądu Dafne (...). W opisie nie brak elementu erotycznego, tak typowego dla autora „Sztuki kochania” (...). W opisie zostały umiejętnie wykorzystane dodatkowe efekty, jakie daje moment ruchu*<sup>47</sup>.

Spójrzmy teraz na adekwatny fragment noweli Boccaccia:

*vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e dà pruni, piagnendo e gridando forte merce*<sup>48</sup>.

[*ujrzał, jak przedzierając się przez gęstwinę młodych drzewek i cierni, w stronę miejsca, w którym on się znajdował, biegnie przepiękna, naga dziewczyna z potarganymi włosami i cała poraniona przez gałęzie i ciernie, płacząc i głośno błagając o litość.*]

Otóż włoski pisarz zastosował tu tę samą, Owidiańską technikę: w miarę jak biegnąca kobieta wyłania się z lasu, Nastagio dostrzega coraz to nowe elementy tej postaci. Jej obnażenie to kara za niewzruszone trwanie w dziewictwie, natomiast jej gwałtowna śmierć – to zadośćuczynienie za samobójstwo zakochanego w niej mężczyzny.

Fakt, że Boccaccio zastosował w opisie biegnącej dziewczyny tę samą technikę co Owidiusz, stanowi również dość przekonujący dowód na to, że główną inspiracją autora *Dekameronu* były *Metamorfozy*, z których zaczerpnął nie tylko niektóre motywy, lecz także doskonale przyswoił sobie

<sup>46</sup> Ovid., *Met.* I, 527–529.

<sup>47</sup> Zob. J. Danielewicz, *Technika opisów w „Metamorfozach” Owidiusza*, Poznań 1971, s. 20.

<sup>48</sup> *Decameron* V, 8.

osobliwą technikę literacką rzymskiego poety, która polegała na stopniowym odsłanianiu kolejnych detali wyglądu biegnącej postaci, tak aby czytelnik mógł „zobaczyć” ją w ruchu<sup>49</sup>.

Widok nieustannie ponawianego pościgu upiorów, niewątpliwie zainspirowanego wersją Helinanda i Passavantiego<sup>50</sup>, pełni tu także funkcję katartyczną: wzbudza w realnych bohaterach (wizjach) litość i trwogę:

*Il quale, avendo queste cose vedute, gran pezza stette tra pietoso e pauroso*<sup>51</sup>.

[Gdy zobaczył to widowisko, przez dłuższy czas targał nim litość i trwoga.]

Wiedząc zatem, jakie wrażenie wywarło to upiorne widowisko na nim samym, Nastagio postanawia wykorzystać je w celu nastraszenia i ostrzeżenia nieczulej wybranki swego serca:

*e dopo alquanto gli venne nella mente questa cosa dovergli molto poter valere, poi che ogni venerdì avvenia*<sup>52</sup>.

[i dopiero po chwili zdał sobie sprawę, że ta scena może mu się bardzo przydać, ponieważ rozgrywała się w każdy piątek.]

Wracając do kwestii podobnej kompozycji historii Nastagia i panny Traversari z *Dekameronu* oraz Wortumnusa i Pomony z *Metamorfoz* zwraca też uwagę wyraźna analogia, która zachodzi pomiędzy początkowymi i końcowymi częściami obydwu opowieści. Zaczniemy zatem od ekspozycji: otóż Owidiusz, tak samo jak Boccaccio, rozpoczyna swe opowiadanie od krótkiego wstępu, w którym zapoznaje czytelnika z parą głównych bohaterów: obojętną na zaloty mężczyzn Pomoną i zakochanym w niej do szaleństwa Wortumnusem:

Owidiusz:

*Iamque Palatinae summam Proca gentis habebat:  
rege sub hoc Pomona fuit [...]*

<sup>49</sup> Na temat stylu *Dekameronu*: C. Cazalé-Bérard, *La strategia della parola nel Decameron*, „Modern Language Notes”, Vol. 109, No. 1, Italian Issue, (Jan., 1994), s. 14.

<sup>50</sup> U Helinanda i Passavantiego spektakl powtarzał się co noc. Por. J. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza* III, 2; Helinandus Frigidi Montis, *De cognitione sui* XIII.

<sup>51</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>52</sup> *Ibidem*.



[...] *sed enim superabat amando  
hos quoque Vertumnus neque erat felicior illis*<sup>53</sup>.

[Już Palatyńskim ludem Prokas władał:  
Pomona żyła w czasach, gdy on panował [...]  
[...] lecz mocniej niż oni wszyscy kochał  
Wörtumnus, lecz, tak jak oni – bez wzajemności.]

Boccaccio:

*In Ravenna, antichissima città di Romagna, furon già assai nobili e ricchi uomini, tra' quali un giovane chiamato Nastagio degli Onesti, per la morte del padre di lui e d'un suo zio, senza stima rimaso ricchissimo. Il quale, sì come de' giovani avviene, essendo senza moglie, s'innamorò d'una figliuola di messer Paolo Traversaro [...]*<sup>54</sup>.

[W Rawennie, bardzo starym włoskim mieście, mieszkata bardzo zamożna szlachta. Z niej wywodził się młodzieniec o imieniu Nastagio degli Onesti, który po śmierci swego ojca i wuja odziedziczył ogromny majątek. Nie będąc jeszcze żonaty, jak to zwykle z młodzieńcami bywa, zakochał się w jednej z córek Paola Traversaro [...].]

Obydwa opowiadania kończą się także dowcipnym *happy-endem*. Nieczułe bohaterki, pod wpływem złowrogiego *exemplum*, którym uraczyli je zdesperowani zalotnicy, nagle obdarzają ich miłością:

Owidiusz:

*vimque parat, sed vi non est opus, inque figura  
capta dei nympha est et mutua vulnera sensit*<sup>55</sup>.

[już chciał użyć siły, lecz już nie było jej trzeba, gdyż nimfa uległa urokowi boga i miłość odwzajemniła.]

Boccaccio:

*E tanta fu la paura che di questo le nacque, che, acciò che questo a lei non avvenisse, prima tempo non si vide (il quale quella medesima sera prestato le fu) che ella, avendo l'odio in amore tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio*

<sup>53</sup> Ovid., *Met.* XIV, 622–623; 641–642.

<sup>54</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>55</sup> Ovid., *Met.* XIV, 770–771.

*mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacer d'andare a lei, per ciò ch'ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui*<sup>56</sup>.

[I tak się złąkla, że mógł ją spotkać taki marny los, że z niecierpliwością oczekiwała, aż nadejdzie stosowna okazja, i gdy się taka nadarzyła, zamieniwszy nienawiść na miłość, potajemnie wysłała do Nastagia swoją zaufaną pokojówkę, która w jej imieniu poprosiła go, by do niej przyszedł, gdyż jest gotowa spełnić każde jego życzenie.]

Panna Traversari reaguje więc na złowrogie *exemplum* dokładnie tak samo jak Pomona, którą przeraziła historia o strasznej karze, jaką poniosła Anaksarete. Motyw nastraszenia nieczulej wybranki przez zalotnika pochodzi więc, jak widzimy, od Owidiusza, z przytoczonego właśnie epyllionu.

Historię Nastagia degli Onesti należałoby zatem rozpatrywać przez pryzmat subtelnej gry literackiej. Jej autor bowiem połączył ze sobą w jedną całość dwa antyczne mity (o Akteonie oraz o Wortumnusie i Pomonie), a także średniowieczną kontynuację jednego z nich (wersja mitu o Akteonie autorstwa Helinanda i Passavantiego<sup>57</sup>).

Ta właśnie wielość źródeł stanowi dość duże utrudnienie dla badaczy. Nietrudno jest bowiem przeoczyć owe wyrafinowane aluzje literackie do Owidiusza i mitologii klasycznej w obliczu odwołań Boccaccia do innych utworów opartych niejednokrotnie o te same lub podobne motywy (i na co wiele wskazuje, pochodzących z tego samego źródła, którym były ulubione przez kaznodziejów średniowiecznych *Metamorfozy*).

Szczytem mistrzostwa Boccaccia było jednak, moim zdaniem, połączenie ze sobą na zasadzie kontaminacji dwóch, pozornie niezwiązanych ze sobą epyllionów z *Metamorfoz*<sup>58</sup> z wyrosłą na bazie jednego z nich średniowieczną legendą i stworzenie z nich nowego, oryginalnego utworu, który równocześnie kryje w sobie wyrafinowaną, intertekstualną grę z klasycznym arcydziełem<sup>59</sup>. Można powiedzieć, że włoski pisarz w ten sposób

<sup>56</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>57</sup> Uczeni dopatrują się źródeł motywu *caccia infernale* również w starogermańskich legendach. Zob. G. Kamber, *op. cit.*, s. 61.

<sup>58</sup> Połączeniu których średniowieczne inspiracje pisarza dodają dodatkowo metafizycznego kolorytu.

<sup>59</sup> Na temat *aemulatio* Boccaccia wobec Owidiusza zob. T. Hyde, *Boccaccio: The Genealogies of Myth*, „Modern Language Notes” Vol. 100, No. 5 (Oct., 1985), s. 741. Zob. też: M.-K. Gamel Orlandi, *Ovid True and False in Renaissance Poetry*, „Pacific Coast Philology”, Vol. 13, (Oct., 1978), p. 60.

rozmawia ze swym *wielkim, łacińskim idolem*, którym był dla Boccaccia Owidiusz<sup>60</sup>.

Jeżeli chodzi o finalny wątek spektaklu, jest on niezwykle charakterystyczny zarówno dla opowieści Owidiusza o Akteonie, opowiadania Helinanda i Passavantiiego, jak też dla noweli Boccaccia. Aby lepiej wyszczególnić wszystkie elementy tej skomplikowanej gry intertekstualnej, jaką włoski pisarz prowadził z rzymskim poetą i jego imitatorami, przyjrzyjmy się po kolei wszystkim elementom wspólnym dla obu utworów, tym razem wyłącznie pod kątem finałowego, quasi-teatralnego przedstawienia.

Pierwszy taki *locus communis* związany z tematem spektaklu to motyw zapraszania publiczności. W *Metamorfozach* owa publiczność składa się z towarzyszy Akteona, którzy wołają go, aby zobaczył wspañały spektakl myśliwski:

*At comites rabidum solitis hortatibus agmen  
ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt  
et velut absentem certatim Actaeona clamant  
(ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur  
nec capere oblatae segnem spectacula praedae*<sup>61</sup>.

[Zaś towarzysze, jak zwykle, głośnym nadeszli  
orszakiem i Akteona wszędzie wypatrując,  
wołali go, myśląc, że jest gdzieś w oddali  
(na dźwięk swego imienia podniósł głowę)  
żałując, że łowieckiego nie ujrzy spektaklu.]

U Helinanda i Passavantiiego publiczność stanowi hrabia Niversy, którego węglarz zaprasza do kopalni węgla, żeby zobaczył widowisko nie z tej ziemi<sup>62</sup>. U Boccaccia natomiast audytorium stanowią członkowie rodu Traversari<sup>63</sup>, których Nastagio zaprasza także na spektakl myśliwski:

Nastagio fece magnificamente apprestare da mangiare, e fece le tavole mettere sotto i pini d'intorno a quel luogo dove veduto aveva lo strazio della crudel donna; e fatti mettere gli uomini e le donne a tavola, si ordinò, che appunto

<sup>60</sup> Zob. P.M. Forni, *Adventures in Speech*, s. 127.

<sup>61</sup> Ovid., *Met.* III. 242–246.

<sup>62</sup> Zob. J. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza* III, 2; Helinandus Frigidi Montis, *De cognitione sui* XIII.

<sup>63</sup> Krewni panny Traversari są tu formalnym odpowiednikiem towarzyszy Akteona.

la giovane amata da lui fu posta a sedere dirimpetto al luogo dove doveva il fatto intervenire.

[Nastagio urządził wspaniałą ucztę i ustawił stoły pod sosnami, naokoło miejsca, w którym zobaczył mękę okrutnej kobiety; i tak pousadzał wszystkich gości przy stole, żeby jego ukochana usiadła naprzeciwko miejsca, w którym miały pojawić się widma.]

Zarówno towarzysze Akteona, jak i goście zaproszeni na ucztę przez Nastagia stają się świadkami okrutnej *venatio*, podczas której psy myśliwskie zagryzają człowieka. Można by zatem przyjąć, że Boccaccio zrealizował tu marzenie umierającego Akteona: *vellet abesse quidem, sed adest, velletque videre*<sup>64</sup>. Panna Traversari uczestniczy bowiem w analogicznym zdarzeniu z pozycji widza, czego tak pragnął ginący Akteon.

Kolejny element strukturalny wspólny historii Nastagia i Akteona to wyraźna korespondencja charakterystycznych motywów. Pozwolę sobie umieścić w tym miejscu krótkie ich zestawienie, zachowując kolejność, w jakiej występują w obu tekstach:

Owidiusz	Boccaccio
1. motyw głębokiego lasu	1. motyw młodzieńca
2. motyw późnego popołudnia	2. motyw niedostępnej dziewczyny
3. motyw młodzieńca	3. motyw oddalenia się towarzyszy
4. motyw oddalenia się towarzyszy	4. motyw późnego popołudnia
5. motyw niedostępnej dziewczyny	5. motyw głębokiego lasu
6. motyw pięknej, obnażonej kobiety	6. motyw pięknej, obnażonej kobiety
7. motyw głośnego zawodzenia	7. motyw głośnego zawodzenia
8. motyw zemsty	8. motyw okrutnych psów myśliwskich
9. motyw zapowiadania przyszłej śmierci	9. motyw pościgu
10. motyw przemiany	10. motyw zapowiadania przyszłej śmierci
11. motyw strachu	11. motyw strachu
12. motyw okrutnych psów myśliwskich	12. motyw zemsty
13. motyw pościgu	13. motyw przemiany
14. motyw znanych bohaterowi miejsc	14. motyw znanych bohaterowi miejsc
15. motyw błagania o litość	15. motyw błagania o litość
16. motyw spektaklu myśliwskiego	16. motyw śmierci ofiary
17. motyw śmierci ofiary	17. motyw spektaklu myśliwskiego

<sup>64</sup> Ovid., *Met.* III. 247.

Jak widzimy, także kolejność występowania sekwencji tych motywów jest w obu przypadkach bardzo podobna. Między obydwoma opowieściami zachodzi jeszcze jedna zbieżność: obie historie podsumowuje krótki, odautorski komentarz:

Owidiusz:

*Rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo  
visa dea est, alii laudant dignamque severa  
virginitate vocant; pars invenit utraque causas*<sup>65</sup>.

[Różnie się o tym mówi: jedni ganią srogość  
Diany, lecz inni chwalą niezłomne dziewictwo;  
Jedni i drudzy mają swoje racje.]

Boccaccio:

*E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravignane  
donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri  
degli uomini furono, che prima state non erano*<sup>66</sup>.

[Zaś z owego zdarzenia wynikało nie tylko to jedno dobrodziejstwo, bowiem odtąd  
wszystkie kobiety w Rawennie stały się bardzo trwożliwe i z chęcią zaczęły spełniać  
zachcianki mężczyzn, a wcześniej takie nie były.]

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden bardzo istotny szczegół: Otóż użyte przez Boccaccia sformułowanie *arrendevoli a' piaceri degli uomini* wyraźnie kontrastuje z Owidiuszową *severa virginitas*, co być może kryje w sobie także pewną intertekstualną aluzję<sup>67</sup>.

Pozwolę sobie teraz zrekonstruować hipotetyczne narodziny noweli *Nastagio degli Onesti*. Zaczniemy od samego początku:

1. *Metamorfozy* Owidiusza, szczególnie zaś niektóre mity, cieszą się dużą popularnością w średniowieczu. Na ich bazie powstają liczne legendy i anegdoty.
2. Jedna z takich legend ma swoje korzenie w opowieści o Akteonie.

<sup>65</sup> Ovid., *Met.* III. 253–255.

<sup>66</sup> *Decameron* V, 8.

<sup>67</sup> Być może Owidiusz nawiązuje tu także dowcipnie do *exemplum* Helinanda, którego bohaterka zostaje ukarana właśnie za swoją pożądlivość w stosunku do mężczyzn. Zob. C. Segre, *op. cit.*, s. 95–96.

3. Na podstawie tej legendy Helinandus Frigidi Montis pisze swe *exemplum* o węglarzu z Niversy.
4. Passavanti tłumaczy *exemplum* Helinanda na język włoski.
5. Boccaccio zapoznaje się z przekładem Passavantiego i upatruje źródła tej historii w micie o Akteonie w wersji Owidiusza. Motyw umoralniającego *exemplum* u Helinanda i Passavantiego<sup>68</sup> od razu kojarzy mu się z Owidiuszowym epyllion o Wortumnusie i Pomonie<sup>69</sup>.
6. Zainspirowany opowieścią Helinanda i Passavantiego oraz *Metamorfozami*, Boccaccio postanawia połączyć je ze sobą w jedną całość:
  - a) Owidiuszową kompozycję mitu o Wortumnusie i Pomonie,
  - b) mit Akteona z *Metamorfoz*,
  - c) oraz średniowieczną wersję mitu o Akteonie autorstwa Helinanda i Passavantiego.

Wszystkie te źródła włoski pisarz przetworzył i zespolił w jedną, spójną całość i w ten sposób, na co bardzo wiele wskazuje, powstała nowela *Nastagio degli Onesti*. Jest ona zatem przykładem wybitnie intertekstualnego utworu, który łączy w sobie dwa starożytne mity oraz średniowieczną kontynuację jednego z nich.

### Summary

In the present article I have attempted to investigate the sources of inspiration for Boccaccio's *Nastagio degli Onesti*, with its peculiar motif of an infernal hunt. It is precisely this motif that links the story with the ancient myth of Acthaeon, a theme much-loved in art and literature since the *Metamorphoses* of Ovid.

It appears that this myth was the source of a mediaeval legend about an infernal hunt, which had been told by Helinandus Frigidi Montis and later translated into Italian by Jacopo Passavanti. As scholars have pointed out, this translation was in all probability Boccaccio's primary source of inspiration.

In my analysis, I have shown that – on the one hand – Boccaccio associated the motif of an infernal hunt in that story with Ovid's version of the myth of Acthaeon and – on the other hand – he connected the motif of winning a lady's heart by means of a terrible *exemplum* with the myth of Vortumnus and Pomona, which he also knew from the *Metamorphoses*. Moreover, it seems

<sup>68</sup> Zob. C. Segre, *op. cit.*, s. 88.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 87.

almost certain that the characteristic ring composition of Boccaccio's novel was derived directly from this very story.

*Nastagio degli Onesti* is therefore a highly intertextual novel in which Boccaccio merged three separate sources: two distinct myths told by Ovid in the *Metamorphoses* and Helinandus-Passavanti's version of a mediaeval legend, which was probably a direct continuation of one of them.

