

Piotr Salwa (Warszawa)

Dawna nowela włoska — w poszukiwaniu definicji

W badaniach nad literaturą i szerzej, nad kulturą włoską tych stuleci, które doprowadziły bezpośrednio do narodzin epiki nowożytnej, nowelistyka zajmuje miejsce szczególne. Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, jest to forma narracji, którą można bez wątpienia uznać za jedno ze zjawisk literackich najbardziej typowych i jednocześnie wyróżniających dla owych czasów: nowela „wybucha” niejako w Italii w drugiej połowie XIV w., aby przez następne dwa stulecia rozwijać się tu z niezwykłą żywotnością, a później równie szybko skostnieć i obumrzeć, tak że chyba nigdy potem nie będzie już zajmować równie poczytnego miejsca w literaturze Półwyspu Apenińskiego. W dziejach nowelistyki odzwierciedlają się też pewne szersze procesy charakterystyczne dla życia literackiego owej epoki i owego rejonu: początkowo kwitnie ona przede wszystkim w Toskanii, później także bardziej na południu, w Rzymie i Neapolu, w połowie zaś XVI w. swą stolicą czyni Wenecję, będącą wówczas głównym ośrodkiem wydawniczym na półwyspie¹.

Po drugie, równie ważna jest rola włoskiej nowelistyki w perspektywie europejskiej. To właśnie ten rodzaj narracji reprezentuje jedno z największych i najśłynniejszych arcydzieł literatury włoskiej, *Dekameron* Boccaccia, stale i niezmiennie cieszący się powodzeniem, choć różne tych sukcesów bywały powody: raz był on zbiorem dobrze znanych anegdot z „własnego podwórka”, potem wzorem klasycznej prozy włoskiej, wreszcie zbiorem skandalizujących opowiadań². Włoski wzór zbioru nowel stał się szybko przedmiotem licznych

¹ Trzeba jednak pamiętać, że obraz ten może ulec daleko idącym zmianom w miarę rozwoju badań. Dotychczas najlepiej znana jest twórczość Toskańczyków, ponieważ na tym regionie koncentrowała się uwaga badaczy przekonanych, że to jedynie Toskania jest kolebką literatury włoskiej, lekceważących natomiast twórczość innych regionów Italii, szczególnie dialektalną.

² Na temat recepcji *Dekameronu* z bardzo bogatej bibliografii poświęconej tym problemom, por. np. V. B r a n c a, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, [w:] *Studi e problemi di critica testuale*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, s. 69—83; Ch. B e c, *La fortune du „Decameron” à la fin du Trecento*, „Revue des Etudes Italiennes”, 21/1975, s. 284—303; I d., *Sur la lecture de Boccace à Florence au '400*, „Studi sul Boccaccio”, IX/1975, s. 247—260; I d., *Les livres des florentins*, Olschki, Firenze 1984; a także tomy publikowane przez Ente Nazionale „Giovanni Boccaccio” na temat recepcji Boccaccia poza granicami Italii.

naśladownictw, a poszczególne opowiadania doczekały się wielu tłumaczeń i adaptacji. Nowelistyka włoska, i to nie tylko ta najwyższych lotów, wywarła znaczący wpływ na twórczość wielkich autorów tworzących poza Italią i w innych językach, dość przypomnieć Szekspira czy Lope de Vegę. O jej rozpowszechnieniu w całej Europie świadczą wreszcie zbiory dawnych wydań nowel włoskich w różnych bibliotekach rozsianych po kontynencie, a przede wszystkim w British Library³.

Zainteresowanie nowelistyką przekroczyło jednak ramy badań ściśle literackich. Charakterystyczne dla nowelistyki zainteresowanie życiem codziennym z jego drobnymi zdarzeniami i większymi powikłaniami, realistyczna konwencja, prezentacja fabuły jako istotnie mającej miejsce w rzeczywistości, swego rodzaju przeładowanie szczegółami, wydawałoby się nieistotnymi z punktu widzenia literackiego, a w końcu także przypisywanie przedstawianych perypetii postaciom historycznym przyciągnęły ku nowelistyce uwagę badaczy, poszukujących tu informacji, których próżno by szukać w poważnych i oficjalnych dokumentach⁴. Poza tym jej stosunkowo szeroka swoboda, nie ograniczona przez jakieś sztywne wymogi narzucane z kolei przez określoną wizję literatury, a także nastawienie na jak najszerzego odbiorcę, wynikający stąd brak wygórowanych ambicji artystycznych i idące za nimi kwalifikowanie większości tej obfitej produkcji do kategorii literatury konsumpcyjnej, sprawiały, że chętnie poszukiwano tu wyrazu zbiorowej, ludowej mentalności, którą tak bardzo interesowała się historia. Nie trzeba już dodawać, że wobec tego nowelistyka siłą rzeczy musiała stać się jednym z chętniej podejmowanych przedmiotów zainteresowań socjologii literatury, historii literatury pisanej z punktu widzenia czytelnika czy dziejów produkcji literackiej.

Przy tej różnorodności podejść unika się jednak dzisiaj na ogół definiowania noweli jako gatunku literackiego czy też traktowania jej jako formy narracyjnej wyraźnie wyróżniającej się spośród innych podobnych form tekstu. (A jest takich form w literaturze średniowiecznej i renesansowej wiele: *lai*, *vida*, *exemplum*, *fabliau*, *miraculum*, *facecja* i in.). Żaden kierunek metodologiczny nie dopracował się tutaj spójnej i wygodnej w użyciu definicji, mimo iż wielokrotnie podejmowano niegdyś w tym kierunku wysiłki. Oczywiście czasami dokładne określanie noweli nie jest tak bardzo potrzebne, a badacz może czuć

³ Charakterystyczny np. jest fakt, że podstawą ciekawego studium na temat działalności wydawniczej w szesnastowiecznej Italii stał się właśnie przygotowany w British Library *Short-Title Catalogue of Books Printed in Italy and of Italian Books Printed in other Countries from 1465 to 1600*; por. A. Q u o n d a m, *La letteratura in tipografia*, [w:] *Letteratura Italiana Einaudi*, vol. II, s. 555—686.

⁴ Por. np. G. C h e r u b i n i, *Vita trecentesca nelle novelle di Giovanni Sercambi*, [w:] I d., *Signori, Contadini, Borghesi. Ricerche sulla società italiana del Basso Medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1974, s. 3—49; F. C a r d i n i, *Le „novelle magiche” di Giovanni Sercambi — superstizioni cittadine e superstizioni rurali in uno scrittore „borghese” del Trecento toscano*, „Ricerche storiche”, IV/1974, s. 169—241.

się usprawiedliwiony, jeśli nie przejmuje się zbyt teoretyczno-literackimi trudnościami. Można na przykład zgodzić się na punkt widzenia Cervantesa i uznać *Novelas ejemplares* właśnie za *par excellence* nowele. Można też tradycyjnie uznać za model noweli opowiadania *Dekameronu*, choć sam autor wolał określać je jako „sto nowel, bajek albo przypowieści, jak je pospolicie nazywają”⁵. Z drugiej strony wykazano już jednak, jak często i jak bardzo praktyka pisarska odbiega od teoretycznych uogólnień formułowanych przez samych autorów — i to nie tylko w średniowiecznej i renesansowej Italii, ale nawet w dziewiętnastowiecznych Niemczech⁶.

Trudności w zdefiniowaniu noweli stają się dużo bardziej odczuwalne w przypadku studiów wychodzących poza perspektywę jednego tekstu czy jednego autora, a nastawionych np. na opis różnych szczegółowych aspektów owego szerszego zjawiska, o którym wspomnieliśmy rozpoczynając nasze rozważania. Wiele tu zależy bowiem od decyzji, których podstawą jest jednoznaczna odpowiedź na pytanie może prymitywne, a jednak nieuniknione: jakie teksty można zaliczyć do twórczości nowelistycznej, a jakie nie? Trudności definicji dotyczą w pewnym stopniu także prac, które wykorzystują literaturę jako materiał pomocniczy — bo czy historykowi mentalności sięgającemu po nowele wolno nie brać pod uwagę specyficznych praw i konwencji, również reguł gatunkowych, jakimi rządzi się tekst przeistaczając historię w dyskurs?

Spora liczba prac historycznoliterackich omawiających podobne zagadnienia stara się obejść problem, choć stosowanym wybiegom udaje się tylko częściowo wymijać rozliczne rafa. Jako „usprawiedliwianie się” trzeba bowiem rozumieć zarówno deklaracje, w których mowa jest o wyrывkowym charakterze, o dowolności, a nawet o przypadkowości doboru analizowanych tekstów i autorów, jak i towarzyszące im zastrzeżenia co do prowizorycznego charakteru wniosków wynikających z podobnych studiów. Kiedy indziej znów na podstawie bliżej nie ustalonych kryteriów uznaje się pewne utwory za bardziej reprezentatywne od innych, przy czym przypadkiem, niezależnie od perspektywy, są to prawie zawsze teksty wchodzące od stuleci w skład tradycyjnego kanonu. Innym razem dość arbitralnie wybiera się przykłady, które łatwo dają ułożyć się w atrakcyjny, zgrabny i spójny ciąg, lub po prostu przemilcza się cały problem. Często jednak przed kwestią tą nie można uciec, choć można oczywiście pominąć ją w prezentacji wyników badań.

O prawdziwej potrzebie zabezpieczenia się przed zbyt ryzykownymi tezami świadczy również fakt, że w dotychczasowych studiach podstawą syntez stawał się najczęściej stosunkowo niewielki, stały wycinek produkcji „krótkich opo-

⁵ „novelle, o favole, o parabole o istorie che dire le vogliamo” *Decameron, Proemio*, 13 (cyt. polski wg G. Boccaccio, *Dekameron*, tłum. E. Boyé, Warszawa 1971, s. 30).

⁶ Por. D. Lo Cicero, *Novellentheorie. The Practicability of the Theoretical*, Le Mouton, The Hague-Paris 1970.

wiadań”, których znaczna część pozostawała poza tym w cieniu, a czasem wręcz do dzisiaj pozostaje nie znana. Wszak nawet liczni autorzy cytowani w popularnych podręcznikach historii literatury doczekali się pierwszych integralnych wydań krytycznych nie dalej jak przed 10—15 laty, inni zaś na takie wydanie ciągle jeszcze czekają⁷. Nowe wydania i nowe szczegółowe studia nad poszczególnymi autorami przynoszą przy tym najczęściej konieczność zrewidowania większości utartych poglądów. Być może niewykluczone jest tu i to, co nastąpiło w przypadku innej dziedziny piśmiennictwa, niezbyt odległej od przedmiotu naszych zainteresowań, jeśli chodzi o usytuowanie społeczne czy też materialne warunki rozwoju i przetrwania do naszych czasów — myślę tu o tzw. *libri di famiglia*. Zakrojone na szeroką skalę badania wykazały, że księgi te mogły być uznawane dotychczas za specyfikę wybitnie tokańską jedynie dlatego, iż tylko w tym właśnie regionie zostały one stosunkowo dokładnie zbadane i poznane, podczas gdy w innych częściach Italii podobnymi tekstami nikt się po prostu nie interesował⁸. Jeżeli tak błędny okazuje się więc szeroko rozpowszechniony pogląd, iż *libri di famiglia* to „specjalność” Toskańczyków, być może również i skoligacona z nimi w jakiś sposób nowela jedynie przez pomyłkę może uchodzić jeszcze za podobną „specjalność”?

Czy więc w tej sytuacji ma w ogóle sens posługiwanie się takimi formułami, jak np. „europejska nowela renesansowa” czy tylko nawet „włoska nowela Cinquecenta”, którym w istocie nie odpowiadałoby nic konkretnego? Jak należy właściwie rozumieć konkluzje Waltera Pabsta, iż nie istnieje nowela, a jedynie pojedyncze nowele, czy też Rogera Dubuis, stwierdzającego, iż jedyną wspólną cechą rozpatrywanych narracji jest w tej optyce ich krótkość, *brevitas*⁹? A może pojęcie noweli okaże się przydatne, jeśli nie postawimy przed nim Arystotelesowskich wymagań, nie będziemy oczekiwać odeń naukowej precyzji, ani rozumieć go jako nośnika wartości estetycznych czy artystycznej istoty utworu, wyjdziemy natomiast od języka potocznego, w którym się ono narodziło, i odniesiemy je do codziennych oczekiwań czytelnicznych¹⁰? Termin też przecież okazywał się zawsze wyjątkowo oporny na wszelkie logiczne uściślenia, tak że nawet rozmiłowane i w nowelistyce, i w teoretycznych

⁷ Por. np. Giovanni S e r c a m b i, *Novelle*, a c. di G. Sinicropi, Laterza, Bari 1972; I d., *Il Novelliere*, a c. di L. Rossi, Salerno editrice, Roma 1974, Giovanni G h e r a r d i d a P r a t o, *Il Paradiso degli Alberti*, a c. di A. Lanza, Salerno editrice, Roma 1975, a także losy takich autorów, jak Giovanni Sermini, Masuccio Salernitano (T. Guardati) i wielu innych.

⁸ Por. A. C i c c h e t t i, R. M o r d e n t i, *La scrittura dei libri di famiglia*, w: *Letteratura Italiana Einaudi*, vol. III/2, s. 1117—1159; poza tym por. powyżej, przyp. 1.

⁹ Por. W. P a b s t, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomien in den Romanischen Literaturen*, de Gruyter, Hamburg 1953; R. D u b u i s, *Les „Cent nouvelles nouvelles” et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble 1973.

¹⁰ Por. R. M. R u g g e r i, *Convenzioni e convinzioni relative ai „minori”: per una verifica di certe categorie letterarie ed artistiche*, [w:] *Il „Minore” nella storiografia letteraria*, a c. di E. Esposito, Ravenna 1984, s. 107—130.

rozważaniach Cinquecento dało tylko jedną — późną i odosobnioną — próbę skodyfikowania noweli jako gatunku, w postaci traktatu Francesco Boncicianiego *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574)¹¹.

Jeśli więc mimo tych trudności pojęcie to do dzisiaj utrzymuje się nieprzerwanie w obiegu literackim i świetnie funkcjonuje w świadomości czytelniczej, to być może dzieje się tak dlatego, że ma ono wskazywać rodzaj tekstu i lektury wedle kategorii i kryteriów związanych właśnie z językiem potocznym, z codziennymi, dyletanckimi oczekiwaniami, z nieprecyzyjnym i amatorskim odbiorem? Zakłada to przecież zupełnie inny stopień dokładności niż kategorie historycznoliterackie: chyba równie kłopotliwe byłoby np. pedantyczne uściślanie takich pojęć, jak powieść dla młodzieży, serial tv, czy *fotoromanzo*, i to pomimo wysokiego stopnia stereotypowości tych form, nikt jednak przez to nie uważa tych pojęć za nieprzydatne i nic nie mówiące w codziennym, „konsumpcyjnym” obcowaniu z tekstami narracyjnymi. Rezygnując więc na razie ze wstępnych założeń co do wymaganej precyzji i skuteczności w klasyfikacji gatunków literackich, spójrzmy, jak termin ten funkcjonuje w najwcześniejszych włoskich drukach przeznaczonych na użytek popularny, zmuszeni niestety i w tym przypadku do przyjęcia niemiłego zastrzeżenia co do prowizorycznego doboru tekstów, a w konsekwencji i podobnego charakteru wniosków¹².

Jako przykładem chciałbym posłużyć się do tego celu dość znanym zbiorem włoskich druków, znajdującym się obecnie w Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel i opisanym częściowo przez Lommatzsch¹³. Druki te zostały ze sobą połączone w jeden klocek wedle prostego kryterium odzwierciedlającego ten praktyczny stosunek do klasyfikacji tekstów, o którym właśnie mówiliśmy. Znalazły się tu więc włoskie druki popularne tego samego formatu *in quarto* liczące od 2 do 16 stron, wydane w końcu XV i w pierwszej połowie XVI w., przede wszystkim we Florencji. Wiele z zawartych w nich tekstów ma bezpośredni związek z naszymi rozważaniami. Florencja nie jest wówczas najważniejszym ośrodkiem wydawniczym Italii, co więcej, rozwój drukarstwa i wydawnictw powoduje nawet pewne obniżenie jej rangi jako kulturalnej stolicy półwyspu; dla Florencji takie druki, jak te, które znajdujemy w Wolfenbüttel, to produkcja typowa: jedna z pierwszych, powstałych nad Arnem typografii zajmowała się głównie lub nawet wyłącznie działalnością tego

¹¹ F. B o n c i a n i, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, [w:] *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Laterza, Bari 1972, vol. III, s. 135—173.

¹² Co do terminu „na użytek popularny”, por. G. D e m e r s o n e t a l., *Livres populaires du XVII^e siècle. Répertoire Sud-Est de la France*, CNRS 1986, *Introduction*.

¹³ Por. E. L o m m a t z s c h, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Band I: *Die Wolfenbütteler Sammelbände*, Akademie Verlag, Berlin 1950; wszystkie dalsze przypisy do tekstów wymienianych przez Lommatzsch^a odsyłają do wykazu druków umieszczonego w tym tomie.

właśnie rodzaju¹⁴. Co zaś do chronologii, to podobne teksty odznaczały się wówczas znaczną „trwałością” i wznawiane były przez całe stulecia¹⁵ — na bardzo wielu kartach tytułowych odnajdziemy m.in. takie określenia, jak *opera novamente stampata* lub *historiata* (utwór w nowym wydaniu lub z nowymi ilustracjami), co informuje nas pośrednio o edycjach istniejących wcześniej — dlatego też w tym przypadku możemy pozwolić sobie na podejście do problematyki datowania z pewnością, nawet znaczną tolerancją.

W układzie zbioru można zauważyć pewien wysiłek w celu pogrupowania tekstów, tak by tworzyły one tam, gdzie to jest możliwe, jednolite fragmenty, np. zbiór otwiera grupa utworów o najpoważniejszym charakterze, tzn. żywoty świętych; razem zgrupowane są też *sacre rappresentazioni*, sąsiadują ze sobą historie słynnych kochanków, opowieści o beffach czy lamenty kurtyzan. Ten sposób postępowania wypada uznać za typowy — początkowy porządek zaczyna się jednak niespodziewanie gubić, a na koniec wydaje się nawet, że jakiegokolwiek kryteria przestają obowiązywać. Trudności? Brak jasno sprecyzowanych kryteriów? Niejednolity charakter tych króciutkich tekstów? Fakt, że osoba sporządzająca ten zbiorczy klocek opuszczała w spisie treści takie nazwy, jak nowela czy historia, pozwala wnosić, że nie były to terminy o większym znaczeniu, a służyły jedynie jako swego rodzaju „podparcie” dla wprowadzenia właściwego wyróżnika utworu, identyfikowanego na podstawie imion głównych bohaterów.

Odnotowując tę postawę, niewątpliwie znacznie późniejszą od czasów, gdy powstały same teksty, zauważmy, że zgodnie z tym, jak to się często w literaturze popularnej dzieje, ich autorzy czy wydawcy starali się zadbać, aby swym niewyrobionym odbiorcom dostarczyć wskazówek mających im pomóc w ogarnięciu i zrozumieniu utworu. Oprócz służących temu celowi tytułów, podtytułów i krótkich streszczeń, również wstępy i zakończenia zawierają najczęściej wskazówki pomocne w interpretacji. Wśród bogatego wachlarza sugestii wskazujących za pomocą prostych określeń prawidłowe podejście do tekstu — takich jak np.: trzeba się śmiać (*opera nova da ridere* — dzieło niezwykajne a do śmiechu), przestraszyć (*caso spaventevole* — przypadek straszliwy), zdziwić (*historia nova* — historia niespotykana), poszukać morału (*historia composta ad exemplo* — historia dla przykładu spisana), czytać lub słuchać z pobożnością (*leggenda divotissima* — legenda wielce pobożna), czy w końcu zadowolić się zwykłą przyjemnością lektury (*opera piacevole* — dziełko przyjemne) — termin nowela pojawia się całkiem często.

Bywa, że pojawia się on już w tytule, jak w przypadku *Novella di Gualtieri marchese di Saluzzo*, *Novella piacevole di Viola*, *Novella del Grasso legnaiuolo*

¹⁴ Por. R. Ridolfi, *La stampa in Firenze nel secolo XV*, Olschki, Firenze 1958.

¹⁵ Por. np. G. P a s s a n o, *I novellieri italiani in versi*, Romagnoli, Bologna 1868; ogólniej por. G. B o l l é m e, *Littérature populaire et de colportage au XVIII^e siècle*, [w:] *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Le Mouton, Paris-La Haye 1965, s. 61—92.

i *Novella della figliuola del mercatante*. Jedna z tych nowel pisana jest prozą, trzy zaś oktawą — autorzy rymowanych tekstów podkreślają przy tym z dumą, że wierszowana forma jest ich dziełem: „Tę oto historię w me rymy zamknąłem”, „W wierszu mym... przekazać”, „Takem postanowił, by ją w rymach sprawić”¹⁶.

Oktawa jest strofą *par excellence* narracyjną i nie wynika wcale, by chęlni rymotwórcy dopatrywali się tutaj właśnie linii podziałów gatunkowych. Oktawą, jak wiadomo, pisane są poza tym nie tylko żywoty świętych, ale też teksty o pewnym zacięciu kronikarskim, a w XVI w. pojawia się przeróbka oktawą, i to wcale nie jarmarczna, całego *Dekameronu* — będziemy mieli okazję jeszcze o niej wspomnieć¹⁷.

Trzy z czterech wymienionych właśnie nowel (nie pokrywa się to jednak wcale z podziałem na prozę i oktawę) są przede wszystkim określone jako utwory służące do wywołania śmiechu: *Novella del Grasso legnaiuolo* ma więc być „bardzo przyjemna i śmieszna”¹⁸, zamiarem autora *Novella della figliuola del mercatante* jest, jak to sam deklaruje:

Bym mógł radość sprawić,
Lubo też, panowie, od żałości zbawić,
Coś wam tu opowiem o waszym współbracie,
Ze się śmiać będziecie, jeśli posłuchacie¹⁹,

zaś *Novella di Viola*, „wdzięczna bardzo i do śmiechu”²⁰, zawiera taką oto prośbę o natchnienie:

...bym mógł rzec wyraźnie
W mym skromnym wierszu takie wesołości,
Ze kto je czyta albo słucha właśnie,
Chociaż me słowa nie mają gładkości,
Niech się raduje, a precz od się trzymie
Troski, kłopoty i melancholije²¹.

¹⁶ „Ja presente historia ho messo in rima”; „narrare... con mio verso”; „in versi disposi et volsi farla” (Lommatzsch 59, I 3—4, II 2; 57; V 8).

¹⁷ *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugianino dette in ottava rima*, Marcolini, Venezia 1554.

¹⁸ „molto dilettevole e ridiculosa”.

¹⁹ Ch'io possa darvi diletto
over signori cavar maninconia
d'un vostro cittadin conterò cosa
che riderete, se ascolterete in posa... (Lommatzsch 74, I 5—8).

²⁰ „molto dilettevole e da ridere”.

²¹ ...ch'io possa narrare
una piacevolezza con mio verso
che chi la legge e chi la sta ad ascoltare
ben ch'el mio dir non sia limato e terso
pigli solazzo e da sé scacci via
l'otio, l'affanno e la maninconia. (Lommatzsch 59, I 3—8).

Komizm nie jest jednak z pewnością charakterystyczną cechą czwartej z cytowanych tu nowel, będącej rymowaną wersją słynnej opowieści Boccaccia o Gryzeldzie z Saluzzo (*Dekameron*, X, 10) — jednego z tych opowiadań *Dekameronu*, które jako *pia et gravia* cieszyły się wielkim powodzeniem w całej Europie²². Dotyczyło to szczególnie tej właśnie noweli, a to dzięki łacińskiemu przekładowi Petrarke, który wprowadził ją do „wysokiego” obiegu literackiego. Niewątpliwie zakwalifikowanie tej opowieści jako noweli dokonuje się pod wpływem *Dekameronu*; potwierdza to fakt, że i sam autor cytuje wyraźnie Boccaccia, choć w literaturze popularnej rzadko na ogół wspomina się rodzimych czy współczesnych pisarzy — ich dorobek jest wszak wspólnym dobrem, z którego każdy może czerpać do woli, a oni sami nie są autorytetami, których splendor częściowo mógłby spłynąć i na naśladowców:

Czytałem niegdyś tę nowelę zacną
U Bokacjusza, bo pociesza łacno,
A pokazała mi się godna, by ją sławić,
Takem postanowił, by ją w rymach sprawić...²³

Zauważmy jednak przy tym, że autor wyraźnie zaznacza tu pewne przesunięcie akcentów w stosunku do *Dekameronu*:

A choć to proza stara i dla świata dziwna,
Ja rymy sprawię odmiennej natury...²⁴

Sadyzm tytułowego bohatera, nienaturalność całej sytuacji i odmienność tej noweli od innych opowiadań *Dekameronu* zawsze wzbudzały wątpliwości krytyków, uznano jednak, że Gryzelda to przede wszystkim wzniosły przykład najwyższej chrześcijańskiej cnoty — pokory (mimoходом tylko Boccaccio, który nigdzie nie stosuje żadnej konwencji konsekwentnie i do końca, pozwala tu sobie na pewien dystans, wyrażając ustami narratora uznanie dla kobiet skłonnych raczej przyprawiać rogi okrutnym mężom, niż znosić ich niecne kaprysy). Wydaje się natomiast, że w wersji popularnej bardziej niż o wzniosłe przykłady chodzi o podziwianie niecodziennej sytuacji i rozczulanie się nad losem biednej, niewinnej i niesprawiedliwie pokrzywdzonej kobiety. Gryzelda to, co prawda,

²² Wybór z bogatej bibliografii na ten temat znajdzie czytelnik m.in. w: M. Olsen, *Les silences de Griselda*, [w:] K. B. Flemestad et al. (eds.), *Mélanges d'études médiévales offerts à Helge Nordahl*, Solum, Oslo 1988, s. 129—141, por. także tom *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso di Griselda*, Japadre editore, L'Aquila 1989.

²³ havendo già per mia consolatione
in el Boccaccio tal novella letto
et parendomi degna a celebrarla
in versi disposi et volsi farla... (Lommatzsch 57, V 5—8).

²⁴ benché sia in prosa antica al secol nova
farassi versi d'un altro sapore... (Lommatzsch 57, III 4—5).

...wytrwałości wielkiej,
 Mądrości, pokory zwierciadło przejaskne,
 Jak to z mych rymów zrozumie człek wszelki,
 Co ich posłucha na swe uszy własne²⁵,

większe znaczenie wydaje się jednak autor przywiązywać do faktu, iż

Mąż czy białogłowa, tak stary, jak młody,
 Nie wierzę, by się znalazł, co na czułe słowa
 W sercu miłości dlań by nie znajdował²⁶.

Trudno jednak byłoby zadowolić się stwierdzeniem, że w świetle tego, co powiedzieliśmy dotychczas, nowela to po prostu krótka narracja (prozą lub oktawą) przynosząca łatwe i przyjemne emocje (niefrasobliwy śmiech lub łzawe wzruszenie), ponieważ sytuację komplikuje fakt, że pojęcie noweli bardzo często ząbębia się z pojęciem historii, obok którego wielokrotnie się pojawia. Nowela o Gryzeldzie zamyka się słowami: „Na tym się kończy historyja cała”²⁷, a i nowela komiczna nie jest od historii wcale daleka: „Tę oto historię w me rymy zamknąłem”²⁸ — powiadał, jak pamiętamy, autor noweli o Violi.

O tym, że nowela i historia połączone są bliskimi więzami świadczy fakt, że dwie inne bardzo znane nowele Boccaccia, których przeróbkę w *ottava rima* znajdziemy w omawianym tu zbiorze, są w nim określone właśnie jako historie: *Istoria di Masetto da Lampolechio Ortolano* (Dek., III, 1) i *Historia de Guiscardo e Gismonda* (Dek., IV, 1). I w jednym, i w drugim przypadku trudno w tej kwalifikacji dopatrywać się dążenia do wprowadzenia jakiegoś dodatkowego porządku do niejednorodnej materii *Dekameronu* — pierwsza z tych opowieści utrzymana jest jak najwyraźniej w tonie realistyczno-komicznym, druga zaś — wzniosło-dworskim²⁹. Dworska wzniosłość ma wrzusać:

O miłe panie, młodzi lubownicy,
 Których tu wiedzie chęćka posłuchania,

²⁵ ...tanto paziente
 di senno d'humiltà lucido specchio
 come per i versi miei distintamente
 comprenderà chi vi porrà l'orecchio (Lommatzsch 57, IV 1—4).

²⁶ o huomo, o donna si qiovane o vecchio
 non credo che sia gustando il bel tenore
 che non intenerisca per suo amore (Lommatzsch 57, IV 6—8).

²⁷ „hor questa sia per fine dell'istoria”.

²⁸ „la presente historia ho messo in rima”.

²⁹ Na temat współwystępowania obu tych rejestrów w *Dekameronie*, por. G. P a d o a n, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, „Studi sul Boccaccio”, II/1964.

Gotujcie oczy na słodkie szlochania,
 Co wami wstrząsną, nim stąd odejdziecie.
 Sam ledwo, ledwo historię opowiem,
 Taka mnie zbiera litość na jej słowa³⁰.

Mieszczański realizm natomiast to „historia wdzięczna a i bardzo dawna”³¹ kończąca się antymorałem utrzymanym w rubasznej tonacji i stawiającym za przykład do naśladowania lubieżnego i chytrego chłopka:

A każdy, kto ową historię przeczyta,
 Niech w jej zwierciadle wszystko zważy snadnie,
 Gdy o sławę w świecie nade wszystko pyta,
 Jako nasz bohater czynić mu wypadnie.
 A gdyś w młodości tych zwycięstw zaniechał,
 Na co liczyć nie masz, gdyś w starości szponach,
 Kto czasu ma dosyć, używa go niechaj!
 Na cześć wam i honor, pieśń ma już skończona³².

A że moral ten obowiązuje tylko w groteskowo-komicznym świecie na opak, przypomina poważne przysłowie na wszelki wypadek umieszczone na zakończenie:

Gdy chcesz rozumnie dochować czystości,
 Unikaj okazji, także sposobności³³.

W *Historia nova di tre donne che ogni una fece una beffa a suo marito* jako historia określony zostaje inny motyw, związany z nowelistyczną tradycją komicznego ilustrowania pochodzenia i znaczenia idiomatycznych i obrazowych zwrotów języka potocznego. Bliskie związki noweli i historii dostrzec można i tam, gdzie oba te terminy stosowane są wymiennie. Tak właśnie dzieje się w kilku innych utworach komicznych, jak np. w *La Historia del geloso*,

³⁰ *donné leggiadre e voi gioveni amanti
 che quà conduce volontà d'udire
 apparecchiate gli occhi a dolci pianti
 che per far siete avanti di partire.
 Io ho tanta pietà di tal sembianti
 ch'a pena posso la historia seguire.* (Lommatzsch 25, I 1—6).

³¹ „una leggiadra historia e molto antica” (Lommatzsch 19, I 3).

³² *Si che ciascun che legge questa historia
 consideri e giudichi ben in questo specchio
 e chi considera al mondo gloria
 faccia come colui da Lampolecchio:
 se in gioventù si perde tal vittoria
 non speri haverla quando è vecchio
 & chi ha tempo il sappia adoperare.
 Al vostro honor, è finito il cantare.* (Lommatzsch 19, LXIX 1—8).

³³ *Se castità servir si dee a ragione
 fuggir l'aggio bisogna e l'occasione.*

gdzie autor deklaruje na wstępie: „Nowelę chcę wam w pieśni opowiedzieć”; w *Historia perché si dice l'è fatto il becho a l'ocha*, gdzie czytamy: „Pewną nowelę chcę już zacząć prawić”; a także w baśniowej *Historia di tre giovani disperati e di tre Fate*:

Skoroście przyszli, żeby mnie posłuchać,
Chcę wam powiedzieć nowelę przezacną...³⁴.

W omawianych tu tekstach określenie historia pojawia się nie tylko w związku z nowelami. Pojęcie to możemy znaleźć np. w rymowanych adaptacjach fragmentów kronik, przede wszystkim jednak historiami bywają niezmiennie żywoty świętych ujęte w formie narracji (w odróżnieniu od *sacre rappresentazioni*). Historie takie mogą przybierać charakter relacji na temat stosunkowo niedawnych wydarzeń, jak np. pisana prozą *La Istoria di Santo Antonino Arcivescovo di Firenze* (w której mało miejsca zajmuje literacka *fabula*, lecz za to często cytuje się zeznania naocznych świadków, potwierdzające prawdziwość relacjonowanych wydarzeń), zwykle jednak historia świętego lub świętej to rymowana legenda — w taki właśnie sposób bywają one zazwyczaj bliżej określane w tekstach, a czasami nawet i w samych tytułach, jak to widać na przykładach *Leggenda divota del Romito de' Pulcini* czy *La leggenda di San Basilio Abate*.

Legendy owe to opowieści, których prawdziwość opiera się na bliżej niesprecyzowanym autorytecie ginącego w pomroce dziejów przekazu i ogólnej zgodności ich schematu z innymi podobnymi narracjami. Za podaniem w wątpliwość podobnego stereotypu nie przemawiają zresztą żadne ważniejsze względy współczesne i praktyczne, a nawet wręcz przeciwnie, skoro np. św. Albert

Febre, zarazy, ale jeszcze bardziej
Z każdego goni duchy i uroki czarcie³⁵,

publiczność *La Istoria di San Cosimo e Damiano* dowiaduje się, że

Komu łaski trzeba, a pewności wszelkiej,
Niech się ku nim zwróci — nie ostanie bez niej³⁶,

a z kolei słuchaczom *La Istoria e Oratione di Santo Stefano Protomartire* tłumaczy autor co następuje:

³⁴ „una novella vi voglio cantare”; „cominciar voglio a dirvi una novella”; „dipoi che siete venuti ascoltare, io vi vo' dire una novella... (Lommatzsch 21, I 3; 17, III 4; 28, II 1—2).

³⁵ *Sopra la Febre et altre malatie libera ognun da spiriti e da malie* (Lommatzsch 6, XLIII 7—8).

³⁶ *Chi vuol gratia con certezza espressa ricorri allor ne tornerà senz'essa* (Lommatzsch 2, XIX 7—8).

O dobrzy ludzie, coście posłuchali,
 Jak piękna tej świętej ofiary legenda,
 Każdy z was się może przekonać niebawem,
 Jaką korzyść przynosi, niech więc zapamięta:
 Kto ją czytać będzie z cierpliwością wielką
 Przez poranków trzydzieści, a bez uchybienia,
 Od świętego może prosić łaskę wszelką,
 Oby uczciwa była...³⁷.

Celem tych legend bywa więc zachęta do pobożności, jak to wyraźnie widać w zakończeniu *La Historia et Oratione di San Biagio Martire [...] buona per el male della gola*. Dowiemy się tu, jak wiele może nam pomóc ów święty, który w ostatniej chwili swego żywota modli się następująco:

A gdyby łaski kto w me imię prosił,
 Byś mu pomoc okazał za moje zasługi;
 A w sobie gardła niemoc jaką nosił
 Lubo z inną chorobą jako długi leżał,
 Skieruj ku niemu swe kroki, o Panie,
 Takoż do ślepych, głuchych, jakiego niemego,
 Niech przed Twoim obliczem zostanie
 Zdrowym i ma się za uleczonego,

jest zatem oczywiste, że

Dlatego do Błażeja niech się modlą owi,
 Co imię jego za święte uznają,
 Świecy nie pożałują zaś męczennikowi³⁸.

O ile zazwyczaj chodzi o zachęcenie wiernych w ogóle do pobożności, to nie brak też elementów lansowania własnych, lokalnych świętych, niedawno

³⁷ O bona gente che havete ascoltato
 del Santo Martire la bella leggenda
 ognun di voi in ciò sera avisato
 del frutto che di questa si comprenda;
 chi leggerla farassi contentato
 trenta mattine senza fallo o menda
 possi impertrar dal Martir ogni gratia
 che honesta sia... (Lommatzsch 1, XX 1—8).

³⁸ Et chi per alcun tempo ti chiamassi
 che per meriti miei gli dessi aiuto
 se ne la gola innfirmità portassi
 o d'altra malattia fusse abbattuto,
 Signore, distendi inverso lor tuoi passi,
 simile a ciechi, sordi e alcun muto
 sia nel tuo cospetto meritato
 fa che ciascun di questi sia sanato
 ...
 perciò Santo Biagio martir sia pregato
 per chi harà suo nome in devotione
 e chi una candela harà donato (Lommatzsch 6, XLVI 1—8; XLIX, 1—3).

kanonizowanych, jak to np. otwarcie deklaruje autor historii św. Antonina, napisanej z polecenia florenckich dominikanów, do których i sam święty należał: „by lud nakłonić do nabożeństwa dla św. Antonina, biskupa florenckiego niedawno kanonizowanego, pisać będę w języku pospolitym, by każdy łatwiej pojąć mógł świętość jego, a to w celu naśladowania jego dobrych i świętych uczynków, ku czci i chwale Pańskiej, a pożytkowi wszystkich wiernych, którzy żywot jego czytając zachętę znajdą, by naukę zbawienną zeń wyciągnąć”³⁹.

Nie brak także i akcentów bardziej otwarcie politycznych; autor historii świętych Kosmy i Damiana tak przekonuje swych słuchaczy co do skuteczności tego kultu:

Medyceuszów przykład florencki osądzisz:
Słusznie dla cnót i zasług szczęścia zażywają,
Nad wszelkie moce wynoszeni są dziś,
Ponieważ świętych przyjaciół tych mają,
A rządem dobrym, łaskawością także,
Ziemie swą salwowali...⁴⁰

Często jednak historie-legendy stawiają sobie również cele o charakterze literackim. Autorowi *Historia di San Giovanni Boccadoro* zależy na tym

Aby historię dało się powiedzieć,
Co słuchaczowi przyjemność przyniesie⁴¹.

twórca *La historia di Santa Maria Magdalena et Lazaro et Marta* tak prosi Stwórcę:

Dlatego proszę, o Najwyższy Stwórco,
Byś był mi łaskaw taką pamięć dając,
Bym Twojej chwale służył — rymotwórca —

³⁹ „per excitare il popolo a devotione di Sant’Antonino, arcivescoto di Firenze nuovamente canonizzato, scriverò in lingua volgare acciò che con più facilità si possa da ciascheduno comprendere la sua santità a fine di imitare sua buoni e santi essempli in honore et gloria del signore e utilità di tutti i fedeli che leggendo la sua vita sieno excitati a trarne frutto salutifero” (Lommatzsch 10, *Wstęp*, por. też np. *La Rapresentazione di Santo Paulino Vescovo di Lucca*, Lommatzsch 86).

⁴⁰ Dei Medici hai l’exemplo in Fiorenza
meritadamente per virtù felici
sono exaltati sopra ogni potenza
perché hanno avuto questi santi amici
et per governo buono et lor clemenza
salvato hanno la terra... (Lommatzsch 2, XX 1—6).

⁴¹ che una storia si possa raccontare
che piacer dia a ciascun uditore (Lommatzsch 4, I 4—5).

Legendę Marii Magdaleny powiadając,
Tak że, kto słucha, przyjemność w tym znajdzie...⁴²

a w *La Regina d'Oriente* czytamy:

Bym tę legendę tak ujął rymami,
By każdy znalazł w niej upodobanie,
...
Chociaż, jak wierzę, za swojego życia,
Nikt z was piękniejszej historii nie słyszał⁴³.

W tych opowieściach, określanych poza tym także jako np. „wzniosła historia” (*alta historia*) lub „najświętsza historia” (*santissima historia*) w *Historia di San Giovanni Boccadoro*, jako „historia nabożna” (*divota historia*) w *Historia di San Giuliano* i „godna historia” (*degnata historia*) w *Historia di Santa Orsola* pojawia się w ten sposób dość wyraźnie postać autora, który rymuje, komponuje, zmienia, poprawia, a historia staje się czymś tworzonym świadomie i w jakimś celu. Bywa też, że autor przedstawia się wyraźnie:

Jeśli na koniec autora chcesz poznać,
Rzeknę ci to po włosku, nie łaciną,
...
Zenobiusz della Barba zowią ową postać,
A że jest biedak, to ci nie nowina,
I liczy, że za tej pieśni wdzięki
Każdy cztery grosze wciśnie mu do ręki⁴⁴.

Nie dziwi zatem, że określenie „historia”, poza historią-nowelą i historią-legendą, pojawia się i w innych kontekstach, gdzie dużo wyraźniej zaznacza się powiązanie z tradycją fikcji artystycznej niż odniesienia do bliższej lub dalszej, mniej lub bardziej niecodziennej rzeczywistości pozaliterackiej. Już

⁴² però ti priego, Sommo Creatore,
che tu mi voglia dar memoria tanta
ch'io dica alcune cose al tuo honore,
di Maria Magdalena una leggenda
che chi m'ascolta diletto ne prenda (Lommatzsch 5, III 4—8).

⁴³ ch'io rimi la presente leggenda
che tutta gente ne diletto prenda

...
però ch'io creda che alla vostra vita
più bella storia non habbiate udita (Lommatzsch 14, I 7—8 i II 7—8).

⁴⁴ se di saper l'auttore alfin ti garba
io tel vo' dir volgar e non latino

...
e' fu maestro Zanobi della Barba
el qual t'è noto che gli è poverino
et spera per virtù di questi canti
quattro danari da tutti quanti (Lommatzsch 2, XXIII 1—8).

La Storia, Oratione e morte di di San Giorgio Cavalier di Christo staje się „wdzięczną historią” (*leggiadra historia*), jak gdyby była właściwie opowieścią rycerską, a w niektórych „argumentach” wyraźne jest zatroskanie przede wszystkim o efekt literacki, wyrażające się w wybijaniu na plan pierwszy tych elementów, które łatwo mogą oddziaływać na wyobraźnię czytelnika: *Historia świętej Urszuli i jedenastu tysięcy dziewic, które zostały przez nią wszystkie nawrócone, wraz z kilkoma świętymi mężami, a później w chwale zamęczone czy Historia króla Wespazjana, o tym jak okrutnie śmierć Jezusa Chrystusa na Żydach perfidnych pomścił, i o wielkim oblężeniu, jakie Jerozolimie zgotował, tak że matki swe dzieci zjadały, i o okrutnej śmierci, jaką Pilatowi zadal za to, że Chrystusa na śmierć skazał*⁴⁵.

Podobne, lecz jak gdyby wychodzące z przeciwstawnego punktu powiązanie historii i literackości, daje się zauważyć także w *La Caccia di Meleagro* gdzie z kolei powołujący się na Owidiusza i bawiący się mitologicznymi porównaniami autor nie waha się przed określeniem swej fikcyjnej opowieści jako „historia znakomita a starożytna” (*magna historia antica*). Historiami także zwane są zwykle znane z literackiej tradycji opowieści o słynnych kochankach, np. Piramie i Tyzbe, Jazonie i Medei, Otтинello i Julii, Florindo i Chiarastelli. Historia pojawia się ponadto w zestawieniu z baśnią lub bajką (*favola*) — *La Historia e Favola d'Orpheo*⁴⁶, przede wszystkim zaś z *cantare*⁴⁷. „Al vostro honor è finito il cantare” („Na cześć wam i honor, pieśń ma już skończona”) — mówi twórca wspomnianej historii Masetta da Lampolechio będącej przeróbką noweli *Dekameronu*, a autor *La Regina d'Oriente*, określanej czasem jako „nabożna legenda” (*leggenda divota*), a kiedy indziej jako historia, powiada

Skoro Pan w moim sercu wzbudził zamiar taki,
Aby na *cantari* nie tracić już czasu...⁴⁸

Przykładów takich można by tu zacytować więcej, lecz być może najlepszą ilustracją współwystępowania tych wszystkich pojęć i określeń będzie *Historia*

⁴⁵ *La Historia di Santa Orsola, con le undici millia vergini quali tutte da lei furono convertite insieme con alcuni santi huomini et poi gloriosamente martirizzati* (Lommatzsch 8). *Historia del Re Vespasiano come fece crudel vendetta della morte di Giesù Christo contra i perfidi Giudei e del grande assedio che lui fece contra Gierusalem, in tal modo che la madre mangiava il proprio figliuolo e della crudel morte che'l fece fare a Pilato, perché havea sententiato Christo a morte* (Lommatzsch 44).

⁴⁶ Lommatzsch 63.

⁴⁷ Pojęcia tego nie odnotowują polskie słowniki terminów literackich. Chodzi tu o typowy dla literatury włoskiej XIV—XVI w. narracyjny utwór wierszowany, napisany najczęściej oktawą, utrzymany w tonacji ludowej, podejmujący tematykę epicką i rycerską, przeznaczony również do publicznej recytacji.

⁴⁸ *Havendomi il Signor posto nel core*

di non perder più tempo nel far cantari... (Lommatzsch 14, II 1—2).

di Campriano contadino, gdzie pojawia się znów baśniowy motyw opowiadający o biednym, lecz przebiegłym wieśniaku i gdzie na wstępie autor powiada tak:

By słuchacz każdy zabawę tu znalazł,
Chcę wam nowelę śpiewać rymowaną,
...
Jeśli pomoże mi choć trochę Parnas,
Będę się chepił, że się z pieśni śmiano.
Jeśli w niej prawda będzie, dziwny to przypadek,
W rymy ją zamknąłem, bo temat jest wdzięczny⁴⁹.

Podobnym przykładem może być również *Innamoramento di Cassandra et Consubrino*, gdzie autor swoją opowieść zaczyna tak:

Pewną nowelę niedawno czytałem,
Spisał ją poeta dworny i sławetny,
A że w niej krasę i powab widziałem,
Postanowiłem, choć mój zmysł tandetny,
W rymy ją zamknąć...⁵⁰

a na zakończenie ostrzega

Tym nie zdobędziesz honoru i głorii
...
Lecz gadać będą w baśni i historii⁵¹.

Z zarysowanego tu obrazu wynika, że trudno jest mówić nie tylko o precyzyjnych kategoriach gatunkowych pozwalających na jednoznaczną klasyfikację tekstów, ale nawet o potrzebie czy dążeniu do takiej klasyfikacji. Czy jest to sytuacja typowa jedynie dla obiegu popularnego? Otóż wydaje się, że nie, przynajmniej do pewnego momentu, który trzeba by usytuować

⁴⁹ Per dar sollazzo a ciascun uditore
voglio in rima cantarvi una novella,

...

e se m'aiuta quel Parnaso tanto,
di farvi ridere cantando mi vanto.
S'ella fu vera, fu un caso strano,
l'ho messa in rima, perché il tema è bello (Lommatzsch 33, I 1—8).

⁵⁰ Io lessi a questi giorni una novella
d'un poeta gentil, famoso e degno
E poi che la mi pare ornata e bella
Deliberai col mio debile ingegno
Ridurla in versi (Lommatzsch 81, III 1—5).

⁵¹ Tu non acquisterai honore et gloria

...

Ma si dirà per fabula et historia (Lommatzsch 81, XXXIV 1—3).

w dobrze już zaawansowanym wieku XVI. Jak widzieliśmy, sam Boccaccio określał swe drobne utwory jako „nowele, bajki albo przypowieści, jak je pospolicie nazywają”, a dodajmy do tego jeszcze, że w powstałym na przełomie XIV i XV w. zbiorze nowel Giovanniego Sercambiego z Lukki opowiadania określane są jako *esempi*, że współczesny mu Sermini ze Sieny za podstawową cechę swego zbioru uznaje różnorodność, że swobodną grę skojarzeń stosuje Sacchetti, że bliżej nie znany Ser Giovanni Fiorentino kopiuje w swym niezdamnym z pozoru i z zamierzenia *Pecorone* całe fragmenty *Kronik Villaniego*, podczas gdy Giovanni Gherardi da Prato sytuuje swe opowiadania w ramach bardziej uczonej i wytwornej dysputy, gdzie pełnią one pomocniczą rolę argumentacyjną. Idąc dalej zauważymy, że Masuccio Salernitano — by pozostać przy najbardziej znanych zbiorach narracyjnych owych czasów — uzupełnia swe nowele całym dość sformalizowanym aparatem retorycznym, a Morlini w 1520 r. łączy bez różnicy łacińskie *Novellae et fabulae*. W połowie stulecia Vincenzo Brugiantino przygotowuje przeróbkę całego *Dekameronu* na oktawę z myślą o wcale nie ludowym odbiorcy, gdy dedykuje ją władcy Parmy i Piacenzy, Ottavio Farnese, a w 1563 r. Francesco Sansovino w swej antologii nowelistyki zatytułowanej *Cento novelle* umieści autorów bardzo różnorodnych, których zresztą będzie zmieniał przy każdym kolejnym wznowieniu⁵². O podobnie swobodnym podejściu świadczyć będzie też pośrednio wyznanie, które Ludovico Guicciardini umieszcza w roku 1565 we wstępie do swych *Fatti e detti piacevoli e gravi di diversi Principi, Filosofi et Cortegiani*: „[...] wyznam szczerze i otwarcie, że [...] nie przestrzegałem całkowicie należytego porządku; wręcz przeciwnie, do tego, co powiedział autor, wplatałem me własne pomysły, zależnie od tego, co mi się lepsze i wdzięczniejsze wydało, aby tylko myśl główną zachować...”⁵³.

Powracając zaś do sugerowanych przez omawiane tu teksty z Wolfenbüttel relacji historii, legendy i noweli, zwróćmy uwagę na kilka drobnych, lecz znaczących sformułowań. Po pierwsze, nieraz spotykamy się z określeniem tekstu narracyjnego jako *historia nova* lub *opera nova*. Zastosowanie tego właśnie przymiotnika do biblijnej opowieści o Zuzannie

Kto się słuchaniem nowych rzeczy bawi,
Niech bacznie teraz uważa, co rzeknę⁵⁴,

⁵² Por. *Le cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare di M. Francesco Sansovino*, Venezia 1561 i dalsze wydania.

⁵³ „... confesso bene apertamente che ... non ho osservato interamente l'ordine richiesto; anzi ... ho mischiato il mio con quello dell'autore, secondo che mi è paruto meglio et di più vaghezza, pur ch'io habbia servato la sentenza...” (*Detti et fatti piacevoli et gravi di diversi Principi, Filosofi et Cortegiani, raccolti dal Guicciardini et ridotti a moralità*, Nicolini, Venezia 1565).

⁵⁴ chi si diletta nuove cose udire

stia con la mente al mio parlar attento (Lommatzsch 43).

lub do znanego od stuleci opowiadania o Grillo — *Dzielo nowe, wdzięczne i do śmiechu o prostym chłopku zwanym Grillo, co chciał zostać medykiem*⁵⁵ — wskazują, że chodzi tu nie tyle o jakieś umiejscowienie w czasie lub odmienność w stosunku do tego, co było wcześniej, lecz raczej o niecodziennność lub wyjątkowość i „dziwność”. W taki właśnie sposób trzeba też chyba rozumieć spotkane już określenie *Dekameronu*: „proza stara i dla świata dziwna” (*prosa antica al secol nova*)⁵⁶. Potwierdzeniem byłoby *argumentum* tekstu *Le Buffonerie di Gonnella* zapewniające: „a jako nowość dodano tu pewną nowelę, którą sprawił on księżnej z Ferrary”, gdzie „nowela” oznacza niespodziewany i niesłychany żart⁵⁷. Znaczące też wydaje się stwierdzenie autora *La devota istoria di San Giuliano*, kiedy mówi on

A teraz, ludzie, w pokoju słuchajcie
O Julianie Świętym historii — nie noweli⁵⁸,

wyduje się on bowiem wyraźnie wskazywać na przeciwstawność historia/nowela jako analogiczne do opozycji prawda/fikcja literacka, często wyolbrzymiająca elementy niecodzienności, by wyrzucić odpowiednio silny efekt na odbiorcach. Znajdziemy też i opozycję przebiegającą na linii opowieść poważna/literatura rozrywkowa, gdzie literaturę poważną reprezentować będzie pobożna legenda o celach dydaktycznych i religijnych, a literaturę rozrywkową *cantare*. W *La Regina d'Oriente* tak bowiem pisze autor:

Skoro Pan w moim sercu wzbudził zamiar taki,
By na *cantari* nie tracić już czasu,
Do księgi, co nad inne zda się kwiatem jakim,
Miłość wzbudził, gdym czytał ją jeszcze zawczasu;
Z miłości do was w rymy ją ująłem...⁵⁹

Wszystko to zdaje się wskazywać, że rozróżnienia między historią, legendą i nowelą opierają się nie tyle na cechach samych tekstów, co na sposobie rozumienia ich; szczególną uwagę zwraca się przy tym na odnoszenie relacjonowanych wydarzeń do rzeczywistości pozaliterackiej i na to, co dzisiaj dałoby się określić jako pragmatykę tekstu. Jest to zjawisko zrozumiałe w tradycji,

⁵⁵ *Opera nouva, piacevole e da ridere di un villano lavoratore nomato Grillo quale volse diventare medico*, Sultzbach Alemanno, Napoli 1532.

⁵⁶ Lommatzsch 57, III 4—5.

⁵⁷ „et di nouovo aggiunto una novella che lui fece alla Duchessa di Ferrara” (Lommatzsch, 83).

⁵⁸ hora ascoltate buona gente in pace
di San Giuliano l'istoria e non novella (Lommatzsch 7, I 5—6).

⁵⁹ Havendomi Signore posto nel core
di non perder più tempo a far cantari
d'un libro che mi par degli altri un fiore
legendolo mi fece innamorare;
ond'io l'ho rimato per vostro amore (Lommatzsch 14, II 1—5).

gdzie czytanie, pisanie, literatura, cała twórczość artystyczna nie mogą być celem same dla siebie, ale muszą służyć czemuś pożytecznemu — pragmatyka decyduje o wadze i znaczeniu tekstu i o ocenie całej związanej z tym działalności człowieka. I tak w konsekwencji wydaje się, że to wszystko, co powiedzieliśmy dotychczas, upoważnia nas do rozumienia pojęcia noweli jako pewnego zespołu cech, które czytelnik może w jakiś uzasadniony sposób przypisać czy nawet narzucić narracji. Wykazano już przecież dostatecznie jasno, jak wiele elementów w interpretacji i rozumieniu tekstów związane jest z presupozycjami i hipotezami, wcale przez owe teksty jednoznacznie nie wyrażanymi⁶⁰.

Niewątpliwie tekst musi być oparciem dla przypisywanych mu cech, potwierdzeniem hipotezy i jej weryfikacją, nie musi jednak, dzięki swej wieloznaczności i otwartości, wiążąco narzucać jednej właściwej interpretacji. Być może te cechy, które bylibyśmy skłonni uznać za typowe dla noweli, dadzą się skorelować nie tyle z pewnym określonym poziomem tekstu, co z poziomem interpretacji, z tym mianowicie, który np. U. Eco określa jako powiązania między strukturami ideologicznymi i strukturami światów⁶¹. Struktury świata przedstawionego w tekście jak gdyby „wywołują” struktury światopoglądowe czytelnika, będące już wcześniej elementem jego świadomości, a rozumienie tekstu jest wynikiem tej swoistej interakcji. Wydaje się, że istotnym kryterium, do którego trzeba by nawiązać mówiąc o noweli, jest podział na prawdę i kłamstwo: prawda to jedyny, rzeczywisty, niezależny od człowieka świat, który jest i który można obiektywnie i wiernie przedstawić, kłamstwo to podanie za prawdę obrazu innego od tego jedynie rzeczywistego. Wybór między prawdą a kłamstwem tkwi potencjalnie w każdym akcie mowy, a więc w każdej wypowiedzi i w każdym tekście. Nie trzeba już chyba dodawać, że historia kojarzyć powinna nam się jednoznacznie z prawdą.

Jak wiemy, w tradycji średniowiecza fikcja literacka zajmuje pozycję ambiwalentną⁶²: głoszenie tekstu, który nie prezentuje prawdy w planie dosłownym — „pięknego kłamstwa” — *bella menzogna*, by użyć słów Dantego — musi zostać usprawiedliwione przez jakąś jego funkcjonalność wobec rzeczywistości, a sam tekst powinien w tym celu jasno określać swój status. W tym świetle nowela daje się zdefiniować raczej w sposób negatywny — w odróżnieniu od historii byłaby ona przede wszystkim krótką narracją, dla której pytanie o to, czy przedstawiane wydarzenia są prawdziwe czy nie, jest

⁶⁰ Z bogatej bibliografii na ten temat por. np. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

⁶¹ Por. U. Eco, *op.cit.*

⁶² Na ten temat por. także ciekawe rozważania zawarte w A. Kablitz, *Dichtung und Wahrheit. Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento*, [w:] K. Hempfer (Hg.), *Retterepik der Renaissance*, Steiner, Stuttgart 1989, s. 77—122.

pytaniem drugorzędnym. Wyraził to lapidarnie autor cytowanej *Historia di Campriano Cantadino*:

Jeśli w niej prawda będzie — dziwny to przypadek,
w rymy ja zamknąłem, bo temat jest wdzięczny⁶³.

Nowela porusza się na pograniczu prawdy i fikcji i aby tę pozycję niepewnej równowagi zachować, musi ona zadbać o takie cechy, które zapobiegłyby jej jednoznacznej ocenie i kwalifikacji.

Przed wszystkim nie wolno jej odznaczać się takimi cechami formalnymi, które sytuowałyby ją wyraźnie w świecie literatury fikcjonalnej; jednocześnie nie może ona ograniczać się do narracji eliminującej wszelkie elementy nie posiadające bezpośredniego ładunku informacyjnego, jak to ma miejsce w relacji historyka lub prawnika. Jedną z ważniejszych jej cech jest prawdopodobieństwo (przypomnijmy tu dość charakterystyczną definicję zamieszczoną w *Vocabolario degli Accademici della Crusca* z 1612 r.: „bajka — to, czego za prawdę się nie uważa, a co czasem okazuje się prawdopodobne, a czasem nie, jak apologi i metamorfozy Owidiusza, a co do prawdopodobnych, to jak nowe Boccaccia”⁶⁴), ale musi to być prawdopodobieństwo nieudokumentowane, możliwe, ale niepewne. W noweli znaczenie ma nie jednostkowa prawda, ale ilustrowana przez nią zasada. Dlatego znajdziemy tu przypadki niecodzienne, ale takie, które potwierdzają reguły codzienności, wyjątki podkreślające znaczenie normy, cechy kompozycji świadomej i dopracowanej, ale nie poddanej sztywnym konwencjom. Każda prawda podana w wątpliwość może stać się nowelą, każda nowela ociera się o prawdę (przypomnijmy na marginesie, jak długo poszukiwano rzeczywistych pierwowzorów bohaterów Boccaccia czy postaci zaludniającego idealny świat przedstawiony w *Il Paradiso degli Alberti* Giovanniego Gherardi da Prato). Dlatego też nowela stara się do historii nawiązać, choć nie wprost i nie całkowicie, historia od nowelistyki zaś musi wyraźnie się odżegnywać.

Z tym statusem noweli związane są też jej interpretacje i funkcje. Nie będąc dokumentem, ale też nie będąc od życia oderwana, ma ona do rzeczywistości stosunek dość specyficzny: w pewnym sensie jest ona modelem wybranego wycinka świata, w którym na jednostkowym, nietypowym przykładzie widoczne są w sposób wyjątkowo przejrzysty ogólne zasady. Nowela to szkoła, w której poszerza się doświadczenie słuchaczy i czytelników o rzeczy i sprawy, które co prawda w ich najbliższym otoczeniu się na ogół nie zdarzają, ale zawsze zdarzyć się mogą. Zaciekawiając, zadziwiając, strasząc, rozśmieszając, zachwycając, wzruszając, wywołując wszelkie możliwe emocje, przeważnie

⁶³ s'ella fu vera, fu un caso strano

l'ho messa in rima, perché il tema è bello (Lommatzsch 33, I 7—8).

⁶⁴ „favola — trovato non vero, ma talvolta verisimile, talora no, come gli apologhi e le transformazioni di Ovidio, e de' verosimili, come le novelle del Boccaccio”.

przyjemniejsze w obcowaniu z literaturą niż z rzeczywistością, uczy nowela życia, które przedstawia wedle uproszczonych schematów, tak by mogło stać się bardziej zrozumiałe. *Raison-d'être* noweli to fakt, że jest ona światem w probówce. Taka tożsamość pozwala, by w nowelistyce mieszały się prawdy, półprawdy i fikcje, nie o konkretną, dokumentacyjnie pojętą prawdę bowiem tu chodzi, ale o specyficzniej pojmowany realizm. Z tej też przyczyny nowela wymaga jasnych i wyraźnych decyzji interpretacyjnych — dlatego właśnie bardzo często spotykamy w nowelistyce wszelkie formy metatekstu, który interpretacją tą ma kierować. Jest to tytuł, sentencja, morał, dedykacja, deklaracja zamiarów autorskich, a w końcu najbardziej literacki z wszystkich środków — opowieść ramowa. Rolę taką zaczyna też pełnić tradycja.

Jeżeli cechy noweli są cechami procesów interpretacji, nie zaś tekstów, to trzeba się zastanowić, czy termin ten może mieć zastosowanie przy klasyfikacji utworów literackich. Z punktu widzenia formalnych cech narracji — raczej nie; dla okresu, który nas tu interesuje, nie można chyba ustalić obiektywnego repertuaru nowel na podstawie samych cech tekstów. Istniał natomiast historycznie dany repertuar tekstów, które miały lub mogły funkcjonować i funkcjonowały jako nowele. Mówi nam o tym historia recepcji, mówi forma druku i rozpowszechniania, możemy też się o tym dowiedzieć z kontekstu, w którym teksty te znajdujemy. Dla tych powodów właśnie historia nowelistyki powinna być historią pisaną z punktu widzenia czytelnika — jeśli nie rzeczywistego, gdyż ślad po nim najczęściej zaginął, to przynajmniej wirtualnego. Powinna to być historia kładąca nacisk na pragmatyczne funkcjonowanie tych drobnych utworów, nie wymagających często od czytelnika wielkiego zaangażowania, a przynoszących nam dzisiaj okruchy tamtej dawnej codzienności często przez pryzmat dystansu, z jakim owi anonimowi autorzy patrzą na opowiadane przez siebie wydarzenia.

Jeśli nawet dawna nowelistyka nie porywa nas dzisiaj swymi artystycznymi wzlotami, jeśli niezbyt często udaje jej się zaciekać nas zaskakującą akcją lub rozbawić lotnym dowcipem, to jednak możemy dostrzec w niej, jak na dawnym, pokrytym kurzem obrazie, intrygujące odbicie świata, który minął często bez śladu. Z tego punktu widzenia mogą okazać się ważniejsze drobne, anonimowe druki florenckie, czytowane w dalekich północnych Niemczech, niż wielkie zbiory nowel, które, jak *Il Paradiso degli Alberti* czy *Il Novelliere* Sercambiego, prawdopodobnie nigdy nie zaistniały inaczej jak w jednym egzemplarzu. Czy taką historię można jednak w ogóle napisać? Wyniki pewnych prac przygotowawczych wydają się bardzo obiecujące. Ale to już zupełnie inna historia ... nie nowela.

L'ancienne nouvelle italienne — à la recherche d'une définition

Un phénomène significatif dans l'histoire de la littérature italienne (mais aussi européenne) a été sans conteste le vif développement de la nouvelle, surtout en Toscane, aux XIV^e—XVI^e s. On ne saurait voir dans ce phénomène uniquement une influence de Boccace et de son *Décameron*. Etant donné le tableau caractéristique du monde brossé par les nouvelles, elles ont été reconnues comme l'expression d'une mentalité spécifique et étaient considérées comme une source de connaissances sur cette époque. Evidentes semblent les déterminations littéraires de cette forme narrative, mais nonobstant cela les nombreuses tentatives de définir la nouvelle en tant que genre littéraire n'ont pas apporté à ce jour résultats satisfaisants — même les poétiques du Cinquecento évitaient de soulever ce problème. L'article est une tentative de réponse à la question: que pouvait signifier, pour un simple lecteur de la charnière des XV^e et XVI^e s., le terme „nouvelle”. L'analyse se fonde sur les plus anciens imprimés italiens de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel. Ce sont souvent des récits versifiés où les concepts de nouvelle, histoire, conte, cantare forment un enchevêtrement complexe et inconséquent. Ces concepts, à n'en pas douter, ne se présentaient pas en ce temps à l'esprit sous des contours nettement tracés, et leur emploi n'était pas strictement délimité. Il semble cependant qu'il faut les attacher plutôt au mode de lecture et à la convention de la réception qu'aux caractéristiques des textes eux-mêmes — ceux-ci en effet se prêtent aux plus diverses interprétations.