

TRAGOM NOVELE DO BOCCACCIA

GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ

Novela ide među male epske forme¹ iako postoje mišljenja da se može uvrstiti u srednje.² Ona se razvila ubrzanim tempom na raskrsnici srednjega i novoga vijeka. Ako potražimo strukturalne komponente ili kompozicione elemente romana, lako ćemo otkriti da su potekli od načina kazivanja, karakterističnoga za epopeju i ostale epske vrste iz antičke i srednjovjekovne epohe. Novela, međutim, dobiva svoje ime i stječe svoje pripovjedačke osobine u vrijeme nastajanja romanskih jezika. Ma da i u antičkoj književnosti nailazimo na pripovjedačke odlomke, umetnute u složenije sastave kao digresije, ili pak na izdvojene cjeline građene novelističkim rekvizitima, njezine osnovne erte prikazivanja i načela predstavljanja ne mogu se vezati za predhodne epske vrste. Pa ipak i ona, kao sve književne pojave, ima svoju predhistoriju koja pokazuje njezinu uvjetovanost od umjetničkih tradicija, kulturnih pomjeranja i književnih strujanja.

U ovoj raspravi pokušat ćemo slijediti tragove prvobitne, primitivne novelistike kako bi sagledali osnovne razvojne faze novele do trenutka njezina oblikovanja, kada se predstavlja kao oformljena književna vrsta sa umjetničkim pretenzijama i estetskim svojstvima.

Mnoge rasprave ukazuju da prve zametke novele treba tražiti u usmenoj tradiciji prenošenja umnih i pjesničkih tvorevina, što znači da bi sva istraživanja o strukturalnom oblikovanju novele trebalo usmjeriti na vrijeme kada se čovjek, u nemogućnosti da zabilježi svoje misli i osjećaje, oslanja na pamćenje i prepričavanjem vrši svoju kulturnu misiju, a ujedno spašava od zaborava svoje književno i umjetničko blago.

Nesumnjivo, početni oblici »priče« pojavljuju se još u doba kada se rađaju velike svjetske religije, budistička na prvom mjestu. No, činjenica da su sljedbenici Bude, a zatim osnivači ostalih vjera uključivši kršćansku, pribjegli usmenoj i pisanoj književnosti da bi propagirali svoja učenja i vjerske dogme, nema osobita značenja za nastajanje i oblikovanje nove književne vrste — novele. Pripovjedačka

¹ Isp. L. I. Timofejev, *Teorija književnosti*, Beograd 1950, str. 371–372, D. Živković, *Teorija književnosti*, Beograd 1955, str. 107–108.

² Isp. V. Dimitrijević, *Teorija književnosti*, Beograd 1959, str. 190.

metoda bila je za njih svrsishodno sredstvo za uspostavljanje kontakta s narodom zato što je mogla najefikasnije predočiti naivnom i neukom puku egzaltirane koncepcije zagrobnog života i staviti čovjeka pred ponizno prihvaćanje mističnog i tajanstvenog svijeta. Religije su svoja načela, dogme i doktrinu utemeljile u pisanim tekstovima, u čemu se osobito ističe kršćanstvo, koje preuzima na sebe i ulogu organizatora i čuvara religijske svijesti u narodu.³ Sastavljajući *Stari i Novi zavjet*, u kojima je sabrano duhovno blago staroga doba i pretočeno u religioznu viziju svijeta, kršćanska crkva ispoljava tendenciju za suzbijanje infiltracije stare istočne kulture i književnosti u Evropu. Unatoč tome, kulturno-umjetničko blago Istoka u raznim etapama stiže na evropski kontinent i stapa se, odnosno prilagođuje duhovnim tradicijama raznih naroda. Tako, već na pragu XI stoljeća francuska književnost proširuje tematske granice narativne poezije unoseći u nju motive i druge elemente koji su potjecali iz kulturne baštine Bliskog i Dalekog istoka.⁴

Kolektivna predaja najzanimljivijih umotvorina, nastalih na Istoku, nije zamutila njihov prvobitni smisao; ostala je prisutna njihova religiozno-moralistička obojenost, ali u procesu prilagođivanja duhu i kulturi pojedinih naroda, pripovjedačka materija se dotiče života zajednica gdje se skrasila i počinje gubiti svoje sastavne komponente. Događa se, naime, da u procesu preradivanja i fuzioniranja nestaju njezine formalne crte tako da pripovijesti i priče dobivaju nov oblik. Taj se oblik zatim postepeno mijenja. Ubacivanjem stvarnih detalja iz života ili prožimanjem starih događaja novom atmosferom, javljaju se dotad nepoznate forme prikazivanja, u kojima se prvi put naziru konture novele.

Preoblikovane priče i pripovijesti pojačavaju svoju sugestivnu moć i osvajaju narod. Najpokretnije su priče u kojima se iznose slučajevi vjerskih ekstaza, samoodricanja, pokornosti ili strahopoštovanja prema nadzemaljskim silama. Vjernici se opijaju iznijetim stvarima i pre-pričavaju dalje ono što su zapamtili dodajući prema prilici pokoji detalj i naglašavajući prema potrebi ovu ili onu stranu sadržajnog smisla. Istim putovima kruže sastavi sa svjetovnim motivima. U toj pripovjedačkoj djelatnosti angažiraju se dvije vrste pripovjedača: redovnici i drugi crkveni ljudi s jedne strane, i žongleri, *menestrelli*, *cantastorie*, pjevači, dvorski pjesnici s druge. Bilo da se javljaju u ulozu prenosioca, preradaivača ili sastavljača, svima nedostaje osjećanje individualnog kreativnog čina i svijest o ličnom doprinosu književnom stvaralaštvu svoje epohe.

³ Isp. V. Latković, *Narodna književnost*, Beograd 1957, str. 11–12; L. di Francia, *Novellistica dalle origini al Bandello*, Vol. I, Milano 1924, str. 3 i d.

⁴ Svjedočanstvo o prodiranju kulturnih tekovina s Istoka na Zapad, odnosno u Evropu, predstavljaju sačuvane zbirke, među kojima: *Zivot Vartaama i Josafata*, Kailie i Dimna, knjiga o *Sedam Mudraca*, *Hiljadu i jedna noć* i mnoge druge.

Kolektivni karakter usmenog i pisanog stvaralaštva u srednjem vijeku, nesumnjivo je utjecao na neinventivnu obradbu novelističke materije, a prvenstveno na nerazvijenost i nerazradenost forme. Ipak se u mnoštvu kompozicija kao što su *exempla*, *sermones*, pripovijesti i pripovijetke izdvajaju *lais*-i⁵ i *fabliaux*-i⁶ koji su se rasevali u Francuskoj u XII i XIII stoljeću. Ti sastavi neobična oblika, u kojima se na osobit način iznose privlačne 'povijesti slučajeva', nastaju kontaminacijom starih motiva sa novima, tj. ubacivanjem realističko-humoriističkih elemenata u građu religiozno ili moralistički obojenu. Konvencionalni motivi su istisnuti ili zaodjeveni u komiku da bi stvarali prizore sa smiješnim ili pak neuobičajenim situacijama. Na tome se zalažu prvenstveno *fabliaux*-i, književna vrsta koja se našla u službi vitalnog građanstva. Stvoreni su u svrhu izazivanja smijeha, ali se njime koristi mlada buržoazija da bi ukazala na nakaradne pojave u svome društvu. Žongleri, pjevači i razni pripovjedači dopuštaju sebi slobodu izražavanja, služe se dvosmislenostima, igrama riječi, aluzivnim terminima i sličnim sredstvima.

Na velikom historijskom razmeđu, kada pod pritiskom društvenih protivurječnosti građanstvo polijeće na zauzimanje ključnih položaja u državnoj ekonomiji, rađa se jedna nova književnost, pretežno novelističkog karaktera. Ona se rodila u Francuskoj jer se u njoj već sredinom XII stoljeća osjeća sve oštrije previranje u gradovima i sve naglašenija polarizacija društva. Ali, čim su gradovi izgradili i konsolidirali svoj komunalni sistem i osudili feudalno društveno uređenje na pasivno čuvanje stečene prevlasti, a njegovu nadgradnju na stagniranje, osjeća se i u Italiji snažno vrenje na kulturnom planu.

Osnovu te nove književnosti, pored trubadurske poezije, sačinjavaju *fabliaux*-i koji nagovještavaju skorašnji nastanak novih književnih žanrova. Njihova sadržina, prividno nepretenciozna, skriva dublji tendenciozni smisao, jer pored izvirgavanja ruglu ili zabavljanja, pronicljiv građanin koristi se njime za stjecanje afirmacije. Pripovjedački ton obznanjuje želju za smjelim prodiranjem u realna zbivanja, ali se autor tokom izlaganja obično predomišlja i umjesto da događaj koji namjerava ispričati čvrsto priveže za život, razvodnjava ga dajući mu opća obilježja. Unatoč tome, siže se pomiče izvan ustajalih okvira i natapaju na vrelima seljačkog, gradskog i viteškog života, čime otvaraju sebi pristup u široku publiku. »U bogatoj književnosti *fabliaux*-a, mogu se općenito razabrati izvjesne tendencije i više ili manje indivi-

⁵ *Lai*, keltski *laid*, označava dva poetska žanra, jedan narativni a drugi lirski, koj se mogu spojiti u istoj kompoziciji. Smatra se da su nastali u engleskoj Bretanji.

⁶ Radi se o pikardskom nazivu francuske riječi *fableau*. Rasprostranjeno je mišljenje da su *fabliaux*-i nastali i rascvali se u Pikardiji i susjednim pokrajinama.

dualizirane teme među kojima neke sadržavaju u sebi pravu specijaliziranu topiku. Mnogi se tekstovi međusobno podražavaju i njihovi se odnosi kao i kronološko definiranje mogu teško utvrditi.«⁷

Fabliaux-i imaju svoga dvojnika u *lai*-u. Taj se javlja drugom polovinom XII stoljeća, a nastaje proširivanjem keltskih pjevanih *lais*-a, ali se ubrzo stapa sa *fabliaux*-ima ili pretače u svojevrсни srednjovjekovni roman.⁸ Zahvaljujući Marie de France, pjesnikinji s instancanim osjećajem ljudskog ljubavnog bola, danas nam je pristupačan uvid u tu ekskluzivnu epsku formu.⁹ U njezinim *lais*-ima ljubav je idealizirana, što podsjeća na trubadursku poeziju i rasplinjava se u kompozicionoj neujednačenosti, ali iz priče nije isključen dodir sa stvarnošću. Te komponente pokazuje, pored ostalih, *lai* koji nosi naslov *Laustic*,¹⁰ koga ćemo uzeti u razmatranje iz dva razloga: prvo, zbog toga što, promatran sa strukturalnog aspekta, ide među savršenije, a drugo, zbog toga što se isti motiv ponavlja u *Dekameronu*, u noveli 5. IV. Motiv potječe iz bretonskih izvora, ali Marie de France unosi u njegovu razradu svoju pjesničku osjećajnost. Tema o »plemenitom i hrabrom« plemiću koji se zaljubljuje u tuđu ženu — ovdje u ženu svoga prvog susjeda — ali ne može da ostvari svoj ljubavni san, konvencionalna je i jednostavna. No pjesnikinja u početnom dijelu izlaganja prožima ljubavnu dramu životnom toplinom, osobito kad prikazuje čežnje zaljubljenih, njihovo uzdisanje na prozorima i nijemo predavanje njihove tajne noći i mjesečini. U pojedinim prizorima protagonisti istupaju kao nosioci radnje i očekuje se da će iz općih crta izrasti individualne fizionomije. Međutim, ubrzo se situacija zapleće i u priču uskače novi lik — Laustic, tj. slavuj koji postaje glavni junak, razdvaja likove i u ljubavnu potku utkiva tragične elemente.

U početnim sekvencama pripovijedanja autorica se snažnim zamahom dotiče prirode:

Les nu'z quant la lune luseit
E ses sires cuché esteit,
De juste li sovent levot
E de sun mantel se afublot.

⁷ P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale, VIe—XIVe siècle*, Paris 1954, str. 356.

⁸ Cfr. P. Zumthor, o. c. str. 150.

⁹ Marie de France je po svojoj prilici između god. 1155. i 1175. sastavila i zapisala 12 *lais*-a, pretežno ljubavna sadržaja. Izvjestan broj takvih priča zabilježili su kasnije nepoznati sakupljači ne označavajući njihove izvore.

¹⁰ Tumačenje riječi *Laustic* daje sama autorica:

Laustic ad un, ceo m'est vis,
Si l'apelent en lur païs;
Ceo est russignol en franceis
E nihtegale en dreit engle's

(Cit. prema: Albert Henry, *Chrestomathie de la littérature en ancien français I*, Bern 1953).

A la fenestre ester veneit
 Pur sun ami qu'el i saveit,
 Que autreleu vie demenot
 E le plus de la nuit veillot.¹¹

U tom doticaju s prirodom radnja se odigrava sporo, jer je pažnja posvećena stvaranju odgovarajuće atmosfere. spremne da prikrije tajnu jedne ljudske povijesti. Ali tek što je ona stvorena kao *deus ex machina* upada »Slavuj«, zapleće »slučaj« dajući mu boju općenitosti i odvlači glavne protagoniste daleko od životne konkretnosti. Poremećen je odnos prema prirodi koji je uspostavio harmoničnu vezu između nje i ljubavne zgrade.

Preskakanjem okvira stvarnosti pripovjedačica se našla u svijetu simbola, mašte i sentimentalnosti, a to je zatvorilo mogućnost da stegne fabulu i da se zadrži na opisu jednog događaja, što će uskoro učiniti Boccaccio. Čim je ušla u sferu irealnosti, bila su neminovna uopćivanja. Sve se to dogodilo u trenutku kad se između junakinje, njezina ljubavnika i gospodara postavio »Slavuj«. To strano stvorenje živeći svojim životom, nehotеći, remeti ravnotežu jedne ljudske intime, ali ujedno i ravnotežu pričanja jer ono nije više usklađeno sa stvarnom atmosferom i ambijentom.

»Sire«, la dama li respunt,
 »Il nen ad joie en cest mund
 Ki n'ot le laustic shanter;
 Pur ceo me vois ici ester.
 Tant me delit e tant me voil
 Que mut me semble grant deduit;
 Tant me delipt e tant me voil
 Que jeo ne puis dormir de Poil.«¹²

Laustic svojom simboličnom naslagom priskače da bi razriješio ljubavnu dramu. Muž ga ubija, »zavrne mu vrat vlastitim rukama«, kako se više ne bi upletao u njegov intimni život i odvlačio na prozor njegovu ženu, zatim baca u njeno krilo njegovo mrtvo tijelo. Usred dramatičnog izlaganja pjesnikinja uzvikuje: »To bijaše nisko!« i poslije ove kratke lične intervencije, nastavlja svoje pričanje dok se niti što su ga vezivale za stvarnost sistematski kidaju i junaci iskaču iz zemaljske sfere da bi obavijeni simbolikom potonuli u patetici: dama priprema omot s mrtvom životinjom i šalje ga dragome kao upozorenje

¹¹ Citiram ovdje i dalje prema A. Henry, *Chrestomathie* ...

»U noćima kada je mjesec sjao / / njezin gospodar spavao / dizala se često / i pokrivala ogrtačem. / Dolazila je na prozor / jer je znala da se njezin prijatelj, / nalazi na svome / i tu su bdili dobar dio noći.«

¹² »Sire, odgovor! mu žena, / ne poznaje sreću na svijetu / tko ne čuje pjevanje slavuja; / zbog toga se zadržavam ovdje. / Slušam ga tako slatko po noći / da mi to pričinja veliko zadovoljstvo; / toliko me osvaja i toliko želim / (da ga slušam) da ne mogu zatvoriti oko.«

da se više neće moći javljati na prozoru. Primivši poruku, plemić daje skovati zlatan kovčezić da bi u njega položio slavu i nosio ga posvuda. Kao što se vidi, kompozicija je jasna, ali razvlači radnju tako da se na kraju kristalizira minijaturni oblik jedne romansirane ljudske povijesti. Likovi nisu izdiferencirani, jer su žrtve unaprijed iskonstruiranog 'slučaja' i poput finala u bajkama sve završava u mističnosti.

Marie de France je sačuvala primitivnu nevjerovatnost kojom su obdarili priču keltski ili galski maštari, pa ipak se ona diskretno primiče stvarnosti da bi zgrabila makar sitne isječke. No tu je iznevjerava tehnika prikazivanja, zbog čega njezina »kratka narativna poema« nije uspjela dobiti oblik novele.

Nedostatak tehnike prikazivanja remeti staloženost kazivanja i ne dopušta usavršavanje načina oblikovanja odabranog motiva i u ostalim *lais-ima*. Ljubav je gotovo svuda primarna komponenta sadržine i ma da nije izgubila svoj zemaljski čar, jer je spontana, topla i nježna, bježi iz okvira života i prelazi u sferu idealizacije. Tek je Boccaccio s uspjehom privezuje za zemlju i natapa senzualizmom. Sve dok se patetika i simbolika miješaju u potke priča, nedostaju tehnička rješenja za umjetničku rekonstrukciju događaja. Planski raspored pripovjedačkih elemenata i pravilna raspodjela težišta nedostaje Marie de France i cjelokupnom stvaralaštvu *fabliau-a*. Pripovjedače sprečavaju u njihovom poslu kliše forme, koji su prvi razrađeni i koji, dopuštajući mogućnost prerade postojećih motiva i fabula, ne dopuštaju veće zahvate u strukturu. Fabula se može stezati do anegdotskih razmjera ili začiniti fantastičnim elementima bez unošenja promjene u arhitektonski sistem građenja. Zato se pisci koncentriraju na događaj, odnosno na zaplet jer ih to oslobađa jezične obrazrivosti i dopušta da stare i generalizirane teme osvježe rekvizitima kojima je raspolagao narod, tj. prostom komikom, folklorističkom terminologijom, naglašenim humorističkim akcentima. Događaj ispričan na taj način, privlači pažnju najraznorodnije publike, čak i dvorskoga plemstva. To znači da *fabliaux-i* presreću slušaoca ili čitaoca udarnom snagom zapleta i, u odnosu na prethodne priče, zgasnutim pripovjedačkim ritmom, ali se još nisu uzdigli do sfere estetike niti predstavljaju pravi umjetnički doživljaj. Njihovo djelovanje je trenutačno, ili ako se radi o vjersko-moralističkom motivu, onda se ono svodi na angažiranje duha i djeluje psihološki kao što se događa u *Tombeur Notre Dame*.¹³

Pripovijetka o »tombeur-u«, tj. o žongleru, ma da je građena poznatom tehnikom i posjeduje odlike *lai-a*, nas posebno zanima jer ima razrađeniju strukturu od ostalih. Epizoda u kojoj glavnu ulogu igraju žongler i Bogorodica ne obuhvaća samo jedan događaj iz života protagonista, već se događaji nameću radnji koja se proteže u nedogled.

¹³ Ovaj *fabliau* je po svojoj prilici sastavljen god. 1200; njegov prvobitni naslov glasi: *Del Tombeur Notre Dame*.

Građa se na taj način rasplinjuje u prilično dezorganiziranoj fabuli. Prepletanje pojedinih dijelova priče vrši se nekontrolirano, dok stiliziranost motiva ne dopušta da se pojave bilo kakve oznake prostora i vremena i da se lik individualizira opisivanjem njegovih općih crta, pa čak ni navođenjem ličnoga imena. Fabula počinje jednostavno: Jedan žongler se povlači u manastir. Pošto nije bio odgojen u religioznom duhu, ne poznaje molitve niti pjesme i ne može učestvovati u crkvenim obredima niti izraziti poštovanje carici neba. Šta da radi? Odjednom mu sine ideja da se pokloni Bogorodici na originalan način: da joj pokaže svoju akrobatsku vještinu, jedinu koju je posjedovao i počeo plesati pred njom:

»Jo feral se que j'ai apris,
Si servirai de mon mestier
La mere Deu en son mostier.
Li autre servent de canter,
Et jo servirai de tumer.«

»Jo ne vos sai canter ni lire,
Mais certes jo vos voil eslire
Tos mes biaux gieus a esli çon
Or soie al fuer de cavreçon
Qui trepe et saut devant sa mere.«¹⁴

Najavljene radnje on savjesno izvršava: okreće se, skače, prevrće, pravi piruete, »on poštuje nebesku majku svim svojim snagama, slavi je«, trudi se što više može, »baca noge u vis i hoda na rukama ne dirajući pod nogama. Njegove noge plešu, a oči plaču«.

Da bi predočio to čudno prelijevanje osjećaja i činova, pripovjedač naizmjениčno upotrebljava dijalog i opis. Junak čas pleše, čas razgovara, i u tim monolozima i opisima prizori su živi i vezani za naivne, ali istinite predodžbe o iskonskim postupcima čovjekovim. Žonglerovi pokreti su predočeni plastično i stalno se ponavljaju. Djela i riječi upućene nepomičnom kipu Bogorodice predstavljaju kontrast kojim je autor htio ubrzati ritam priča. No i on je poput Marie de France izgubio kontrolu jer je naišao na teškoće tehničke prirode. I sam uzbuđen pred scenama plesnih ekshibicija, tjera junaka na uporno, nepotrebno solilokviranje. Teatralni elementi, sadržani u prizoru, impresioniraju na početku svojom unutrašnjom snagom, ali zatim iščezavaju u amorfnim kretnjama i blijedim monolozima. Istovremeno dolazi u pitanje jedinstvo radnje i interesa. Kad se radnja počinje raspadati, autor ubacuje nove protagoniste. Jedno za drugim dovlači

¹⁴ Citiram prema spomenutoj hrestomatiji A. Henryja:

»Radit ću ono što sam naučio, / služiti ću prema mom zanatu / Bogorodicu i njen manastir. / Drugi joj služe pjevajući, / ja ću je služiti plešući.

... Ja ne znam ni pjevati ni čitati, / ali ću zaista za vas izabrati / moje najbolje majstorije.« / Radit ću kao june / koje skače i prevrće se pred svojom majkom.«

nova lica, najprije jednoga redovnika, a zatim opata. U prisutnosti tih novih lica prizori se ponavljaju, jer žongler pleše neumorno pred kipom: »oblivén je znojém; njegov znoj curi kap po kap na tlo kripte« i tada pada na pod i događa se čudo: Bogorodica pred njim razvija veliko bijelo platno, »plemenita Dama, najbolja, hladi mu vrat, tijelo, lice da bi ga osvježila: ona se brine da ga okrijepi . . .« To zauzimanje »plemenite i nježne kraljice« iznenaduje prisutne, koji od pasivnih promatrača postaju aktivni činioci radnje, te izazivaju psihološku napregnutost situacije: opat poziva na odgovornost žonglera, drži u neizvjesnosti svoju odluku, potiskuje glavnoga protagonista, da bi ga zatim vratio u normalno stanje. Od duševnog rasterećenja i ganutosti žongler se razboli i umre. Bogorodica s anđelima preuzima njegovu dušu i odvodi u raj.

Kao što se vidi, kompozicija i struktura toga *fabliau*-a pokazuju izrazite crte romana. Pripovjedač skreće pažnju na plastično slikanje duševnih stanja junaka, a zatim ga prebacuje izvan okvira jednoga događaja da bi zahvatio cjelovitiju životnu epizodu. Ali s obzirom da je interes usmjeren na preživljavanje junaka i na izazivanje duševnih raspoloženja i s obzirom da autor ne insistira na radnji kao sižeu, može se kazati da je priča bila zamišljena u obliku novele. Do njezina oblikovanja nije došlo jer su se ispriječile tradicionalne norme prikazivanja i formalni rekviziti.

Analizom *lai*-a i *fabliau*-a pokušali smo dokazati kompozicijske neujednačenosti i formalnu heterogenost priče, što se zapaža i u ostalim sastavima sačuvanih zbirki. »Pod tim imenima skupljene su svakorsne pripovijetke ponekad vrlo tražena literarnog karaktera, privlačna i poučna, koji ide od burleskne anegdote do uzbudljive priče i do *exemplum*-a s didaktičnim smislom.«¹⁵ Ta konstatacija Paul Zumthora jasno podvlači da se literarni žanrovi nastali u XII i XIII stoljeću isprepliću, što pričinja teškoće kod razvrstavanja i kod razlikovanja njihova oblika.

Pored raznovrsnih naziva što su ih dobile priče, krajem XII stoljeća na jugu Francuske se čuje riječ »nova«, »nouvelle«. Ona predstavlja neku vrstu zbijene ljubavne pripovijetke u kojoj je naglasak bačen samo na jedan događaj i koja se samo po stilskim i izražajnim osobinama razlikuje od *fabliau*-a. *Nova* ili *nouvelle* ima samo terminološku vrijednost jer se ne ističe niti po strukturalnim, niti po sadržajnim komponentama.¹⁶ Zbog toga je njen značaj u razvojnom procesu umjetničke novele relativan.

¹⁵ P. Zumthor, o. c., str. 239.

¹⁶ Na početku XIII stoljeća spominju se posebno tri »nouvelles« psihološko-satiričkog karaktera od katalonskog trubadura Raimona Vidala, zatim *Papagaj Arnauta de Carcassés* i *La Comtesse de Ponthieux*, pisana u prozi oko god. 1230. od neidentificiranog autora. U drugoj polovini toga stoljeća nastaje poznata prozna priča *Flore et Jeanne*.

U postepenom oblikovanju nove književne vrste, izuzetno mjesto zauzima zbirka 'pripovijedaka' *Novellino*.¹⁷ Njen sastavljač zatajio je svoje ime, ali ga izraz, stil i jezik svrstavaju u Firencu i pokazuju njegovu autentičnu pripovjedačku nadarenost i vanrednu vještinu kod formuliranja sabrane materije. Pojedine »novelle« pokazuju da se autor zapleće o tokove života XIII stoljeća i da tada, umjesto prepričavanja već poznatih stvari, prelazi na kroničarsko svjedočenje, te izlaže događaje obojivi ih suvremenosti. »Zabilježimo ovde neke vrlo zanimljive priče o lijepoj ugladenosti, lijepim odgovorima, lijepim podvizima, lijepom darivanju i lijepim ljubavima, kao što su u prošlosti učinili mnogi drugi. I tko bude imao plemenito srce i profinjenu inteligenciju, moći će ubuduće da ih oponaša, da iz njih izvuče pouku, da ih prikaže i ispriča gdje i kada bude zgodno na radost i korist onih koji ih ne znaju, a žele ih upoznati«, — veli anonimni autor u svom predgovoru zbirci.¹⁸ Sastavljač je svoju zamisao proveo u djelo. Najprije se opredijelio za kratke i jasne formulacije osnovnih činjenica epizode, za unošenje reda, elegancije i živahnosti u materijal koji je poticao iz raznorodnih izvora.¹⁹

Odmah se zapaža da u *Novellinu* nedostaje izražajna sloboda primijećena kod *fabliaux*-a, ali pripovjedač ulaže stvaralačke napore tokom procesa reproduciranja i pokušava razraditi formu prikazivanja. Iako racionalizira izraz i jezik, povremeno zamahne u svijet invencije i pojedine priče dobivaju izuzetan stilski čar. Fabule su skraćene do maksimuma, radnje neuobičajeno zbijene, tako da se događaj odvija samo u svojim glavnim linijama. Protagonisti su potisnuti u pozadinu i javljaju se uglavnom samo kao neophodni pokretači zbivanja. Načelo sintetičkog izlaganja prekida se samo u slučajevima kada tema ili motiv zahtijevaju veće obrte.

Kao što je već rečeno, autor, pristupajući građi, pokušava da je dotjera s formalne strane, da ostane na bitnim pojedinostima iz bojazni da ne razvodni pričanje, kao što se dogodilo piscima *lais*-a, *fabliaux*-a, *exemple*-a, kojima je bogata srednjovjekovna književnost. Zadržimo se na jednoj od njegovih novela, na priči o jednom pripovjedaču Messer Azzolina (nov. XXXI).²⁰ Azzolino je suvremena figura i očito je da se pisac vrlo diskretno dotakao svoga vremena. Iako

¹⁷ Sve indicije govore da je zbirka nastala god. 1280. Njezin prvi naslov je glasio »Knjiga novela i lijepog ugladenog pričanja« (*Libro di novelle e di bel parlare gentile*). Poslije izvjesna vremena javlja se drugi naslov: »Sto starih novela« (*Ciento Novelle Antiche*). Naslovi su se mijenjali prema nahodjenju izdavača sve do 1836, kada je zbirka štampana pod imenom *Novellino*. Ovaj se naslov zadržao do danas i označuje najstariju knjigu talijanskih »novela«.

¹⁸ *Il Novellino*, Livorno 1919, str. 2—3.

¹⁹ Isp. Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino 1956, str. 222.

²⁰ Azzolino III da Romano je zanimljiva historijska figura. Bio je zet cara Fridriha II, istakao se samovoljnim i firanskim režimom. Umro je 1280. Siže ove novele nije originalan, ali se Azzolino javlja ovdje u posebnom vidu.

priča ima minijaturne dimenzije, ona je strukturalno složena jer se ovdje likovi jukstaponiraju, što ćemo kasnije primjetiti i kod nekih Boccacciovih novela. Naime, pripovjedač je centralna figura (kod Boccaccia obrnuto) i sav se događaj odvija oko njega. Sadržinski sustav je slojevit s obzirom da se prepleću dvije priče:

»Messere Azzolino avea un suo Novellatore, il quale faciea favolare quand'erano le notti di verno. Una notte advenne keil favolatore avea grande talento di dormire et Azzolino il pregava che favolasse.«²¹

Prema tome »pripovjedač« je glavni junak, plaćen je da priča i ako ga gospodar samo moli da nastavi s pričanjem, dužan je da mu udovolji. No, njega savlađuje san i on dolazi na spasonosnu ideju: počinje pripovijedati o seljaku koji je posjedovao stotinu bizanata, pa pošao na pazar da kupi ovce i kupio »dvije za svaki bizant«. Na povratku kući ugleda nabujalu rijeku i stane. Srećom zapazi siromašna ribara i zamoli ga da ga prebaci svojom lađicom, ali ona je mogla primiti samo jednu ovcu. Na tom mjestu treba primijetiti da je narativni ritam ubrzan i da je svaka riječ odmjerenjena dok iza pripovijesti o seljaku stoji uklesan lik umornog žonglera. Taj, koji je pred svojim gospodarom na dušak iznio prvi dio zgrade, sada posustaje, usporava ritam do postepena jenjavanja, zatim se sve stišava i dolazi autorov komentar:

»Lo fiume era largo. Voca et passa... Et lo favolatore restò di favolare. Et Azzolino disse: Va' oltre! Et lo favolatore rispuose: Lasciate passare le pecore; poi conterò il fatto. Ke le pecore non sarebbero passate in un anno: sì che, in tanto, potè bene ad agio dormire.«²²

Te dvije radnje, dvije zgrade i dva ritma, unatoč formi, koja podsjećaju na dosjetku, ne ugrožavaju jedinstvo »novele«. U uspoređenju s *lai-om* i *fabliau-om* zapaža se da je gotovo isčezao dekorativni, deskriptivni element, da je izraz kontroliran, ma da je struktura zahtijevala veću rječitost i naglije jezične obrte. Motiv je star, ali je uklopljen u staloženu kompoziciju, a priča klizi po rubovima stvarnosti s vrlo elegantnom vanjštinom. Osim vedre fabule, elementarne radnje i atmosfere ne posjeduje ništa. Nema traga psihološkim introspekcijama, prisutnosti prirode, pejzaža ili bilo kakva vanjskoga ukrasa koji bi poetski obložio suhi kostur novele. Pa ipak je taj kostur sam po sebi privlačan jer je solidno građen.

²¹ Citiram ovdje i dalje prema izdanju Giusti, Livorno 1919.

»Messer Azzolino je imao svoga Pripovjedača, koga je tjerao da priča kada su zimске noći bile duge. Dogodi se jedne noći da je kazivač silno želio da zaspe dok ga je Azzolino molio da priča.«

²² »Rijeka bijaše široka. Veslaj i veslaj... I pripovjedač stade. A Azzolino reče: Nastavi! A pripovjedač odgovori: Pustite da prođu ovce; zatim ću ispričati ostalo. Ovce neće proći za godinu dana: tako je, konačno, mogao spavati dobro i koliko ga je volja.«

Prije je primijećeno da Marie de France i sastavljači *fabliaux-a* rastežu pripovijedanje, ponavljaju situacije, usporavaju kretanje radnje, skreću sa središnjeg događaja u šire epizode gomilajući prizore. U *Novellinu* autor je postojano škrt i ne zaboravlja se nikada, stalno je napregnut i usredotočen na ilustriranje osnovnog događaja. Ljepota tih malih sastava nije više u motivu, temi, zgodi, već u ritmičkoj pratnji izlaganja koja daje veliku ekspresivnost jeziku i sadržini, u strukturalnoj kompaktnosti, u jasno obilježenom okviru pripovijesti. O tome će nas osvjedočiti prekrasna priča o lijepom Narcisu (nov. XLVI)²³ u kojoj ritam naglašava čak i dramatski smisao.

»Narcis fu molto buono et bellissimo cavaliere. Un giorno avvenne ch'elli si riposava sopra una bellissima fontana; et dentro l'acqua vide l'ombra sua, molto bellissima, et cominciò a riguardarla.«²⁴

Radnja se počinje odvijati neobičnom tonskom mirnoćom i težište je bačeno na idiličnost ambijenta, ali ritam nagovještuje dramu junaka pošto je stvorena prelijepa atmosfera da bi mogla duže potrajati. Upravo ta izvanredna scenska privlačnost prijeti, a iščekivanju izvanrednih događaja pridonosi stilska »raskoš« (u četiri rečenice upotrijebljena su četiri pridjeva u svojim superlativnim značenjima). Distonancije s budućim prizorom odmah su vidljive: ta divna »fontana« i predivna sjena zarobljuju ljepotana i odvođe ga u smrt. Narcis oduševljen ljepotom svoje sjene, želi da je zagrl i u toj čežnji za njom pada u vodu i nestaje:

»Il tempo era di primavera. Donne, si veniano a diportare a la fontana, videro il bello Narcis afogato. Con grandissimo pianto lo trassero de la fonte, et così ritto l'apoggiaro a le sponde.«²⁵

U prvom dijelu pisac zanijet svojim likom ne racionalizira izraz i postupa slobodnije s riječima očitujući pri tome skromne umjetničke pretenzije. No u drugom dijelu fabula skreće od svojih tokova, zapinje o vlastitu simboliku, pogotovu u završnim riječima, kad se autor navraća na mitološko podrijetlo priče i tumači kako Amor pretvara žrtvu ljubavi u »vrlo plemenito stablo badema, jako zeleno i lijepo građeno«. Očito, pisac je iskrivio oblik novele jer se latio pričanja sporednih činjenica. Unatoč svemu, obje analizirane priče, organi-

²³ Mitološku temu o Narcisu obradio je Ovidije u *Metamorfozama* III, 515 i dalje. U *Novellinu* Narcis se pretvara u lijepoga viteza, što znači da ga je autor pokušao prilagoditi svome vremenu i društvu.

²⁴ »Narcis bijaše vrlo dobar i prekrasan vitez. Dogodi se jednoga dana da se ispružio pored divnoga izvora i u vodi ugledao svoju sjenu, neobično lijepu, i počeo da je promatra.«

²⁵ »Bijaše proljetno doba. Žene su dolazile u šetnju do izvora, ugledale su lijepog Narcisa utopljenog. S mnogo suza, izvukoše ga iz vode i tako ukočena postavili ga na rub izvora.«

zirane svaka na svoj način, od kojih ova posljednja doživljuje strukturalnu deformaciju, sačinjavaju umjetnički skromnu, jedinstvenu cjelinu i privlače jednostavnošću i svježinom, odmjerenošću izraza i ritmičkom intonacijom, koja podsjeća na pjesničke tvorevine toga doba. Mnoge priče oživljavaju kad sastavljač dodiruje stvarnost i kad u svoje kratke pripovijesti ubacuje poznate ličnosti kao što su kraljevi: Konrad Sveški (*1254), Karlo Anžuinski (*1285), car Fridrich II (nov. XXI, XXII, XXIII, XXIV itd.), ili učitelj Taddeo, znameniti firentinski liječnik (nov. XXXV), Aldobrandino, orvijetski biskup (nov. XXXIX), Migliori degli Abati, firentinski stihotvorac (nov. LXXX) i druge, i ma da se u tim momentima osjeća, doduše fragmentarno, prisutnost sakupljača, novela ostaje na nacrtu: »Priče iz *Novellina* ne predstavljaju ništa drugo osim vrlo stidljivih skica; jedne su uzajmljene, takve kakve su, iz prijevoda ili iz prepričavanja latinskih, provansalskih ili francuskih knjiga, druge se javljaju kao običan crtež, lišen svakoga razvoja, pravi kosturi novela«.²⁰ Prema Henri Hauvette to su, dakle, kosturi »novele«, koji ipak imaju izuzetno mjesto u procesu nastajanja i oformljenja novele.

Unatoč svim pokušajima umjetnička novela se teško probija. Rasprave o retorici, traktati historijskog, moralističkog ili didaktičkog karaktera, pored epske i lirske poezije, koja sve smjelije krči sebi put i ruši kult o apstraktnosti čovjeka tjerajući u stranu poetiku ekstaze i kontemplacije, bile su prepreka izbijanju i oblikovanju novih književnih vrsta. Prepreku su predstavljali sami jezici, koji se na prijelazu iz XII u XIII stoljeće nalaze u fazi nastajanja gotovo u svim zemljama zapadne Evrope. Tek u to doba narodni jezik postaje isključivo saobraćajno sredstvo nižega i djelomično srednjega sloja, a prvenstveno poslovnih ljudi, ali utjecaj zvaničnog latinskog jezika još je uvijek snažan, zbog čega se ovaj teško probija u područje književnosti. Pojavom mladih nacionalnih jezika, koji su uspješno spojili interese građanske klase infiltrirajući se u robno-novčane odnose, književnost stječe novi poticaj i novu snagu. Poticaj dolazi od mladoga i poletnoga građanstva osobito u talijanskim komunama gdje potkopava feudalni poredak, njegovu nadgradnju i ujedno ustaljene kanone srednjovjekovne poetike.

Nosioци novoga umjetničkog stvaralačkog duha prihvaćaju načelno osnovne rodove srednjovjekovne književnosti, ali u njih unose promjene sadržajne i formalne prirode. Najprije se poezija pomiče prema ljudskoj intimi da bi iz čovjeka izvlačila emocije, o kojima stoljećima umjetnost nije progovorila. Osjećaj se miješa s poetskom materijom, omogućuje stvaraocu da izrazi svoja ljudska, lična preživljavanja, na jeziku koji mu je blizak i familijaran. Pomicanjem prema čovjeku i životu, pjesnička riječ bilježi dubinu ljudskih emocija i zahvaća ih

²⁰ Henri Hauvette, *Boccace*, Paris 1914, str. 303—304.

lirski. Ta je dubina izražena u *Božanstvenoj komediji* Dantea Alighieria i u *Canzonieru* Francesca Petrarke, prvim djelima koja izgrađuju most za bježanje iz srednjega vijeka.

Preko mosta prvi prelazi građanin Firenze — Giovanni Boccaccio i odlučno okreće leđa prošlosti. On se oglašava »kao književni glas jednoga svijeta, zamijećenog konfuzno u svijestima. Postojala je jedna tajna: on ju je odgonetnuo i svi su zapljeskali«, veli De Sanctis.²⁷ Ta se tajna objelodanila u *Dekameronu*; ona se sastoji u novom pogledu na čovjeka i život, oslobođenom teoloških, skolastičkih, mističnih primjesa, u usvajanju novih načela življenja, u prihvaćanju onoga izmijenjenog svijeta koji odbija asketizam kao životnu praksu, u uviđanju da su ljudske stvari i činjenice važnije od apstraktnog neba, ali tajna koja zanima nas zasniva se na novim koncepcijama poetike i novelističke forme.

Boccaccio je već u mladenačkim književnim pokušajima nagovijestio želju za prodiranjem u svijet prirode i on u njega ulazi potaknut zreloom spoznajnom radoznavošću usmjerenom na otkrivanju etičke zagonetke u društvu. Na to ga traganje ne navodi filozofski ni politički impuls,²⁸ već umjetnički, koji ga vodi k prihvaćanju stihijskog vitalizma gradskih zajednica, njihove embrionalne dijalektike rasuđivanja, kozmičkog empirizma, u kome metafizičkoj spekulaciji nema mjesta. Sigurno je da je prvi poticaj dobio u Firenci, gradu koji prednjači u intenziviranju značaja sadašnjosti i u označavanju smjerova napredovanja, koji se predstavlja kao živ, neuništiv organizam koji svoju snagu crpe u razvijenoj trgovini.²⁹ U vrevi Firenze, male ljudske jedinice traže svoje mjesto u svim životnim manifestacijama, podređuju se vlastitoj prirodi i razbijaju unutrašnju ravnotežu koju je duh sagrađio da bi vladao tijelom. Uronjavanjem u labirinte prirode, Boccaccio otkriva svo šarenilo strasti i primjećuje da je ljubav nezamjenjiva komponenta ljudskog bitisanja, da je njezina moć toliko snažna da osmišljava čovjekove postupke.³⁰ Nad tim otkrićem se duboko zamislio; znao je da stara poetika uporno insistira na suzdržljivosti umjetničke riječi kad pjesnički lajtmotiv postaje ljubav, na okultizmu prirodnih

²⁷ *Storia della letteratura italiana*, Vol. I, Milano 1938, str. 234.

²⁸ B. Croce, između ostaloga, veli za njega: »Nije bio istaknut čovjek od vjere, ideala, borbe, ni religiozne, ni etičke, ni političke; nije osjetio nemir u svojoj duši tražeći njezino savršenstvo, niti volje u obavljanju i shvaćanju dužnosti.« Isp. »La poesia del Boccaccio« u *Filosofia, poesia, storia*, Milano 1951, str. 750.

²⁹ U svom djelu *Cronica delle cose occorrenti ne'tempi suoi* I, 1, kroničar Dino Compagni (1260(?)–1324) daje slijedeću sliku Firenze: »Pomenuti grad Firenca je vrlo dobro naseljen i pogodan za rasplodnju zbog dobrog zraka; njegovi su građani dobro odjeveni, žene vrlo lijepe i dotjerane; kuće su prekrasne, pune raznih, neophodnih zanatskih radnji, više nego ijedan drugi grad u Italiji. Zbog toga dolaze ljudi iz stranih zemalja da ga obidu, ne zbog potrebe, već zbog kvaliteta zanatsko-umjetničkog obrta kao i zbog ljepote i ukrasa grada.«

³⁰ O skrivenoj moći ljubavi i njenoj poticajnoj snazi, govori Giovanni Villani u svojoj *Cronici* VII, 89, I, 2 i na drugim mjestima.

fenomena i strasti. Nov pripovjedački postupak i nov pristup materiji oblikovanja, koji Boccaccio razrađuje postepeno u svojim radovima, učvršćuje njegovu vezu s ljudskim stvarima i u *Dekameronu*, ta veza uvjetuje razradu novoga oblika prikazivanja. On mu je bio potreban jer je morao razbiti konstante umjetnik-poezija-stvarnost, kako bi životne činjenice sazeo u novu viziju umjetničkog stvaranja, koja, pod djelovanjem raznih faktora, ne može više sagledavati cjeline, već opće predodžbe komada na slike. Te slike sadržavaju jedan ljudski »slučaj«, što ga je na površinu života izbacio kazualistički hir.³¹ Tu igru slučaja, u kojoj priroda ima glavnu ulogu, trebalo je odraziti pomoću novih poetskih normativa, ignoriranjem tradicije. Nametnulo se pitanje forme i tehnike pisanja kao i metode izlaganja, koje je epska poezija dotjerala do savršenstva, zbog čega se mogla penjati na uzvišeno pričanje, na dizanje događaja i likova do mitskih razmjera. Prozna novelistika nema svojih uzora, nema ustaljene tradicije, pa se zbog toga spotiče o probleme strukturalne, tehničke i jezične prirode. Dotadašnja djela pokazuju da su mnogi autori zapinjali prilikom razrađivanja arhitektonskog plana priče.

Iza Boccaccia stajala je obilna novelistička građa, ali lišena umjetničkih svojstava, nedotjerana i uglavnom neinventivno predočena. Improvizatori su je raznosili i rasipali po svijetu. Novela je živjela u usmenoj predaji, u mnogim bezimenim i malobrojnim potpisanim zbirkama, krijući se pod raznim imenima, bez vlastite fizionomije.³² Unatoč kolektivnom sudjelovanju u njezinu razrađivanju, ostala je dezorganizirana, stilski nedorađena i estetski zapuštena. Bilo joj je potrebno unutrašnje jedinstvo, solidno organizirana struktura i pokretljiv jezik. Bilo je osim toga nužno izmijeniti odnos prema likovima i prići njihovu oblikovanju ne insistirajući na zapletu jer je upravo on prouzrokovao pasivizaciju intimnih impulsa junaka.

Budući da Boccaccio živi u doba humanizma, on i njegova generacija polijeću u svijet antike.³³ Susret s klasicima i s njihovim temama, a kasnije dodir s novelističkim pisanim tekstovima i usmenom tradicijom, nisu pridonijeli jačem determiniranju Boccacciova poetskoga svijeta ni kristalizaciji njegove forme izlaganja. Kao svi veliki umjetnici on ne samo što inventivno prerađuje i prožima materijal, bez obzira odakle potjecao, konkretnošću, već podešava arhitekturu priče prema smislu iznesene istine. Novela se u stvari oblikuje privezujući

³¹ Isp. F. De Sanctis, o. c., str. 270.

³² Nerazgraničenost pojmova i termina izaziva zablude kod razvrstavanja djela u književne vrste i njihova klasificiranja, te sam Boccaccio u »Proemiu« *Dekameronu* upada u terminološku zbrku kada veli: »Namjeravam ispričati stotinu novela, basni, pučkih priča ili pripovijesti, kako želimo da ih nazovemo.«

³³ Apulejev zanos za životom, njegovo uronjavanje u raskalašenost i zastranjivanje društva, što je uvjetovalo miješanje materije, forme i stila, pobuđuju Boccacciovo zanimanje. Odjeci Apulejeva pripovijedanja osjećaju se u nov. X, 5 i II, 7.

se za istinu — društvenu, erotsku, općeljudsku itd. Izbjegavajući doticaj sa stilnovističkim spiritualizmom,³⁴ ona odbacuje lažna tumačenja ljudskih i prirodnih fenomena. Osovine, za koje je pričvršćena novela, pomiču se samo povremeno, kad umjetnik slijeće u sfere apsurdna, vještačkih konstrukcija ili ekstatične kontemplacije, ali i tada dolaze do izražaja originalni zahvati u arhitekturu novele.

Pisac se odriče dosadnoga prepričavanja konvencionalnih i stereotipnih motiva³⁵ pa obnavlja sustav i smisao zatečenih tema i zaodijeva novelu u novu stilsku opremu.

U prvoj fazi kreativnog postupka on individualizira karaktere, zatim razmješta likove u zbivanja, gdje dobivaju zadatak da pokrenu i ponesu radnju. Još je vrlo značajan događaj i zato ima razgranat zaplet, ali ovaj nije sam sebi svrha kao što je bio dotada. Razrađujući događaj, pisac se teško priklanja jednoj epizodi iz čovjekova života. Zanos ga bogata igra slučaja koja razbija jedinstvo ljudskih egzistencija. Ponekad taj zanos remeti organsku ravnotežu izlaganja i dovodi u pitanje konstruktivnu monolitnost novele, ali ne i umjetničku snagu doživljaja.

Za prenošenje konkretnih životnih činjenica, odnosno slučajeva u odgovarajuće umjetničke oblike i za njihovo fiksiranje u konkretni životni proces, novelist se povremeno služi trodimenzionalnom tehnikom predočivanja (nov. I, 2; V, 2; II, 3 itd.). Tada lik očituje svoje karakterne osobine pomoću radnje uz potporu protagonista. On se dopunjava vremenskim, prostornim i klasnim obilježjem, a zatim atmosferom, koja je najčešće natopljena senzualizmom onoga svijeta kome lik pripada.

U pojedinim novelama način izlaganja se komplicira do te mjere da se protagonisti i slike jukstaponiraju, prijete razbijanju strukturalne ujednačenosti, što je očito u noveli IX, 5. Tu pripovjedač odigrane zgrade, Fiammetta, anteponira glavnom junaku — Federigu, žonglera Coppa di Borghese Dominichi. Portret Coppa se nakalemljuje na Federigovu sliku i kida njezinu skladnost prilikom najavljivanja teme, ma da se pisac trudi da na početku ne ozlijedi dramatiku velike viteške ljubavi. Ta slojevita fabula sažimlje se postepeno, ljubavna se materija odvaja od okvirnog pripovjedanja i protagonisti, funkcionalno nevezani za sadržajni smisao, bivaju isključeni. Tek tako pročišćena pripovijest dobiva autentičan oblik.

³⁴ Stilnovisti, o kojima Dante daje definiciju u XXIV pj. *Čistilišta*, posmatraju ljubav ako izvor moralne obnove, ali se do nje dolazi posredstvom žene, jer ona spaja nebo-boga s čovjekom.

³⁵ U uvodnim stranicama *Dekameron*, Boccaccio obrazlaže svrhu svoga stvaranja: »U tim ćete novelama upoznati zabavne i tužne ljubavne zgrade, a i druge dogodovštine koje su se odigrale kako u naše vrijeme, tako i u davno doba. U njima će već pomenute gospe moći uživati u zabavnim zgodama o kojima novele kazuju, a naći koristan savjet ukoliko shvate čega se valja klonuti ili kakav primjer valja slijediti, dok se sve to dosadnim pripovijedanjem ne može postići.«

Priče obuhvaćaju općenito jednu epizodu iz čovjekove egzistencije, u ne tranches de vie. Ta epizoda leži na činjenicama, na spletu slučajnosti. »Skupiti okolnosti, podrediti ih, okupiti oko jednog središta, baciti u sjenu, odnosno osvijetliti, to je ona vrhovna Boccacciova umjetnost.«³⁶ U tome su izražene bitne komponente preporodene novele. Podrediti predmete i okolnosti jednom središtu i organski ih povezati, zatim stupnjevati vrijednosti unutrašnjih elemenata na osnovu razvrstavanja sporednog i glavnog, značilo je izumiti novu metodu slikanja i način kazivanja. Tek je sada novela dobila fizionomije likova, karaktere psihološki obasjane, dotada nepoznate ljudske profile. Za zaokružavanje karaktera Boccaccio pribjegava društvenim, socijalnim i profesionalnim faktorima. U noveli X, 2, na primjer, glavni protagonist je sudac, u noveli I, 3 radnik, u IV, 3 redovnik, u V, 4 trgovac, u IV, 5 vitez, u VI, 7 plemkinja, u X, 9 svećenik itd. Socijalne i psihološke crte najavljene na početku priče pomažu autoru kod individualiziranja likova, što se osobito zapaža u noveli I, 1 i u noveli II, 4. Ser Ciappelletto je dosljedan sebi od prvoga momenta predstavljanja pa do smrti. Ta se dosljednost zapaža i kod redovnika Alberta iz Imole. Oba su protagonista slikana s velike udaljenosti, ali su njihovi postupci promatrani iz neposredne blizine. Samo je tako njihov »slučaj« mogao biti uhvaćen realistički iz psihološkog ugla. Ako se prihvati misao René Welleka i Austina Warrena da »za pripovijedanje priče treba voditi računa o onome što se događa, a ne samo o krajnjem rezultatu«,³⁷ može se kazati da je Boccacciov način izlaganja podešen sjedinjavanju događaja i ljudi s »materijalnom stvarnošću«.

Prema tome, organizam novele oživljuje pomoću raznih faktora, dotada nepoznatih novelistici, kao što su: individualizacija likova, sjedinjenje »slučaja«-događaja s čovjekom-pokretačem radnje, s ambijentom, vremenom, prostorom i umjetnikovom realističkom vizijom svijeta. »Boccacciovoj realističkoj noveli, koja je osjetila potrebu da kaže sve, trebala je puna sloboda proze, sposobnost da se prilagodi svim situacijama, da poprimi sve tonove počev od uzbudljive rječitosti do trgovačkog i vašarskog govora.«³⁸ Nova struktura novele, kao i njezina estetska vrijednost nastaju, dakle, onda kad je proza stekla visoku sugestivnu moć,³⁹ kad su opis i dijalog postali ravnopravni rekviziti narativne metode i počeli s uspješnim integriranjem fiktivnoga s realnim, tradicionalnog s suvremenim, poetskog s empiričkim. Boccacciov smisao za formu, za vrsno oblikovanje najprostije materije, našlo

³⁶ F. De Sanctis, o. c., str. 283.

³⁷ *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna 1956, str. 285.

³⁸ H. Hauvette, o. c., str. 306.

³⁹ O strukturi Boccacciove proze i o njegovu izrazu meritorno raspravlja V. Branca u djelu *Boccaccio medievale*, Firenze 1956, o njegovu jeziku H. Hauvette u već spomenutom djelu, dok o upotrebi narodnog jezika govori B. Migliorini u *Storia della lingua italiana*, Firenze 1961.

je svoje ostvarenje pomoću mlade talijanske proze. Imajući u vidu da u XIV stoljeću narodni jezik i proza nisu još postigli osobitu gipkoću, niti željenu elastičnost, teško je pisca optužiti, kao što čine neki kritičari, za stilske nezgrapnosti, odnosno za gramatički konzervativizam. Henri Hauvette podcrtava da »su pojedinosti, koje se odvijaju uporedo, upotpunjuju, povezuju međusobno, a ponekad i suprotstavljaju, upletene u široku pokretljivost perioda; svaka rečenica, i one umetnute, dodaju svoj kamen građevini, tako da se čini da se evokacija ostvaruje sama, postepeno i sigurno.«⁴⁰

Od stare forme novele ostao je zaplet kao moćno oružje za privlačenje pažnje. On i dalje održava dinamičnost radnje i obasipa priču komičnim situacijama, kao što se događa u noveli V, 2, gdje su izložene dogodovštine naivnoga trgovca Andreuccia iz Perugie. Tu se zgrade i nezgode smjenjuju munjevito, ne daju predaha čitaocu već ga odvlače u najraznolikije napuljske ambijente.

S *Dekameronom* novela se odijeva u novo ruho, postaje elastična, elegantna, zrela da primi nove i sadržajno složene probleme i spremna da zaviri u labirint života s istim pravima epike i lirike. Natopivši je realizmom, Boccaccio joj je dao sadržajnu privlačnost i estetsku ljepotu, zbog čega se probila u hram umjetnosti. Tradicija stihovane priče se, doduše, još ne prekida jer samo nekoliko decenija kasnije na nju se nadovezuju *Cantebury Tales* Geoffreyja Chaucera (1386-1389), ali, svijet strasti i uma, što ga je najavio Boccaccio, s Chaucerovom novelom stječe punu afirmaciju.

Životni i psihološki elementi koji upadaju u sustav tek začete novele ukidaju razlike između stvarnoga i imaginarnog, tradicionalnog i literarnog; iz nje nestaju tragovi nepokretnosti. Oblik tek rođene novele toliko je usavršen da će se umjetnici duže vremena njime koristiti ne osjećajući potrebu za mijenjanjem, proširivanjem, obogaćenjem." Iako građena nedovoljno isprobanim mehanizmom, ona se uvrstila u domene književnih rodova i našla je odmah dostojno mjesto među epskim vrstama.

⁴⁰ H. Hauvette, o. c., str. 309.

⁴¹ *Ibid.*, str. 304.

G. Rabac-Čondrić: SULLE ORME DELLA NOVELLA FINO AL BOCCACCIO

Riassunto

Benché oggetto di numerosi studi e di indagini, il problema della forma della novella fino al Boccaccio rimase in parte inesplorato. Per dare una risposta al modo e al tempo in cui essa riuscì a conformarsi poeticamente e a raggiungere l'equilibrio artistico indispensabile ad affiancarla alla poesia, bisogna esaminare le varie fasi evolutive della novellistica in generale.

Gli studiosi riuscirono a stabilire i legami tra la novellistica europea e quella orientale e classica senza fissare però i tratti precisi e distintivi della forma in cui vennero narrati fatti e cose. Infatti, pochi sono i dati riguardanti la modellatura della novella nel periodo in cui domina la trasmissione orale della letteratura a quello in cui si sviluppa *l'ars dictandi*. È certo che i racconti antichi non possedevano caratteri tecnici capaci di consolidarne l'architettura. Soltanto alla fine del Medioevo, coll'apparire della nuova civiltà, con la quale irrompe il volgare e si impossessa dei domini riservati alla lingua latina, l'arte del novellare rigetta i vecchi rudimentali stampi e scoperta una nuova tematica, tenta di rinnovare, oltre alla forza espressiva, anche la forma. Si fa il primo tentativo di innalzare alla dignità dell'arte temi umani, tolti dalla realtà, di scoprire una forma adatta a riflettere una nuova materia narrativa. Accanto alle antiche favole, alle leggende, alla letteratura mitologica, si vedono apparire gli *exempla*, i *lais*, i *fabliaux*, le *nouvelles*, la *nova*, la *novella*, che pur essendo privi di quella compattezza ed organicità che fa del racconto un'opera coerente e unitaria, anticipano e preannunciano il *Decamerone*. Perché, nonostante la maldestrezza con cui furono composti, certi *lais*, *fabliaux* e racconti del *Novellino* presentano elementi stilistici non estranei alla poesia. Ma la questione della forma rimane tuttora insolubile. I narratori, nella loro modestia, si servono di forme usate o improvvisano strutture senza pretese.

In mezzo a tanto fiorire della novellistica medioevale, s'impone gradualmente il racconto popolareggiante che bandì temi astratti per trattare di cose più moderne e attuali. La disposizione della materia è indisciplinata, ma in mezzo a questo disordine non viene a mancare l'immediatezza e la spontaneità.

Sebbene disorganizzata e impacciata dall'intreccio, divenuto organo centrale del componimento, la novella si avvia verso l'unità organica. Fu Boccaccio a cambiarne l'aspetto espressivo e concettuale, a rifarne l'architettura rivestendola di elementi poetici e animandola di figure pronte a congiungere i fatti narrati alla «realtà materiale». Ciò gli riuscì perché disdegnò i vecchi strumenti tecnici e si preoccupò di abbellire esteticamente la forma. Appena ora la novella poté inserirsi tra i generi letterari e assumere tra di essi un posto dignitoso.