

Hans Robert Jauss

Powaga i żart w średniowiecznej alegorii

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/4, 207-227

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HANS ROBERT JAUSS

POWAGA I ŻART W ŚREDNIOWIECZNEJ ALEGORII

W artykule *Châtiments infernaux et peur du diable d'après quelques textes français du XIII^e et du XIV^e siècle*, który ukazał się w r. 1953, Jean Frappier zaskoczył swoich czytelników tym, że poszerzył swój temat o nową kwestię. W jaki sposób można wyjaśnić to, że religijna literatura średniowiecza nie tylko przedstawia strach przed diabłem, brzydotę grzechu i okropność piekła, ale również — w przeciwieństwie do wymaganej od chrześcijańskiego wyznania wiary nabożnej powagi — stworzyła postać komicznego diabła i nie stroniła od tego, by niekiedy potraktować żartobliwie również stan potępionych? Interpretacje Frappiera wyprowadzają wyjaśnienie tego zjawiska z witalnej potrzeby pobożnych autorów, by ująć przed stałą obsesją wcielonego zła i nieuniknionego sądu dzięki najłatwiejszej do spełnienia literackiej kompensacji:

Orężem, jakiego użyto przeciw terrorowi Diabła, był komizm (...), oto jeden z kolejnych szczytów został osiągnięty przez kilku autorów w wyniku mniej lub bardziej świadomego dążenia do tego względnego wyzwolenia; pragnęli oni rozweselić piekło, wykorzystując ścieżkę humoru, tzn. wymyślając dla skazanych kary tak wyszukane, iż nie sposób ich traktować poważnie. Kary te są nie tylko straszne, są one przeraźliwe [*horribifiques*], z tym odcieniem zabawności, jakie to wyrażenie ma u Rabelais'go i w stylu marotyicznym¹.

Kwestię rozpatrywaną przez Frappiera można z niejakim pożytkiem odnieść również do alegorycznej poezji średniowiecza. W obrębie jej gatunków bowiem także całkowicie oczywista wydaje się powaga dydaktycznej lub budującej intencji, stosowna do pochodzenia tejsze poezji z form

[Hans Robert Jauss — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 271.]

Przekład według: H. R. Jauss, *Ernst und Scherz in mittelalterlicher Allegorie*. W zbiorze: *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la renaissance, offerts à Jean Frappier*. T. 1. Genève 1970, s. 433—451.]

¹ J. Frappier, w: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1953, s. 87—96.

biblijnej egzegezy. Dlatego raczej trudno spodziewać się, by w alegorycznym świecie personifikowanych cech, które dla średniowiecznego czytelnika z racji swych atrybutów zachowały coś z godności lokalnych bóstw, można było natknąć się na żart, ironię lub komizm. Nie zbadano dotychczas również, o ile wiem, kwestii żartobliwych form alegorii; nie rzadko pomijano je nawet, ponieważ — pod wpływem nawyku poważnego traktowania czcigodnych metod twórczości alegorycznej [*Allegorik*] i jej ambicji odsłaniania ukrytej prawdy — nikomu nie przychodziła myśl o żarcie, kiedy poeta tymi metodami prowadził swoją grę lub z ironią odnosił się do wyższej prawdy alegorii. Poszukiwanie tego rodzaju sytuacji pozwoliło wyłonić z kręgu literatur romańskich z pewnością niepełny, niemniej jednak reprezentatywny szereg tekstów, których przedstawienie oraz interpretacja w perspektywie stosunku powagi i żartu jest zadaniem niniejszego przyczynku. Można przy tym wskazać, że w obrębie twórczości alegorycznej, która szybko wyzwoliła się z egzystencjalnej obsesji zła i ukształtowała własny idealny obszar charakterystycznych istot o proveniencji chrześcijańskiej czy dworskiej, również uwolnienie od dydaktycznej powagi przybrało inny kierunek. Żart, ironia i komizm mierzą tutaj nie tyle w substancję wykładni, ile raczej spożytkowują zachowanie się alegorii w ramach jej form i reguł, uwarunkowanych przez przynależność gatunkową. Główne zainteresowanie tych badań skupia się zatem na ustaleniu, w jaki sposób odwrócenie stosunku powagi i żartu w naszych tekstach przechytrza kanony gatunku i zarazem rzuca światło na jego niepisane, nie skanonizowane uwarunkowania oraz zrozumiałe same przez się reguły gry. Tak oto właśnie w formach gry i żartu odbija się proces historyczny, w którym obiektywna oczywistość i podana do wierzenia realność alegorii muszą ustąpić miejsca poezji niewidzialnej przestrzeni; poezji posługującej się konwencjonalnymi fabułami i figurami dla nowego celu — fikcji literackiej.

Ponieważ warunkiem postrzegania żartobliwej intencji poezji alegorycznej, zgodnie z tym, co powiedziano wyżej, jest zawsze pewne obeznanie z tradycją gatunku, przeto wybór i układ tekstów opracowano tak, aby interpretacje otwierały perspektywę na trzy podstawowe gatunki średniowiecznej alegorii. Nie uwzględniono żartobliwego traktowania alegorezy, chodzi tutaj bowiem wyłącznie o samą technikę interpretacji, która nie jest związana ze strukturami uwarunkowanymi gatunkowo, może nawiązywać do dowolnych miejsc tekstu i z racji znacznej częstotliwości swego występowania zasługiwałaby na oddzielne przedstawienie².

² Jako typowy przykład żartobliwego traktowania alegorezy niechże posłuży tutaj *Dit du boudin* (ed. P. Meyer, „Romania” 40, 1911, s. 76—80), który nawiązuje do alegorezy literowej, jej metody stosuje do trzech części składowych kaszanki

I

Najczcigodniejszym z pewnością gatunkiem alegorycznej poezji średniowiecza jest „walka cnót i grzechów”. Stworzona przez Prudencjusza i odnowiona przez Bernarda z Clairvaux forma psychomachii wywołała w tradycji romańskiej nie tylko różnego rodzaju naśladownictwa i przeróbki³. W wieku XIII wydała ona również potomka, który dozwolił zlekceważyć powagę walki dusz i na alegorycznym polu bitwy postawić przeciw sobie innych jeszcze, mniej lub bardziej poważnych przeciwników: alegoryczną *bataille*⁴. Najbardziej znany utwór tego rodzaju, *Bataille de Caresme et de Charnage* [Wojna Postu z Mięsopestem], wiedzie w bój znanych z wierszy polemicznych przeciwników na czele groteskowych armii potraw postnych i mięsnych i trawestuje przy tym epicki tok *chanson de geste*. Należy przy tym mówić tutaj nie o komizmie takich alegorycznych scen bitewnych, który wynika bezpośrednio z przeciwstawiania personifikowanych par przeciwników — sera przeciw płaszczkom, kiełbasy przeciw węgorzom. Interesuje nas raczej inne żartobliwe traktowanie tego wzoru, które waży się naruszyć ironią samą powagę alegorii: *Bataille des vins* Henri d'Andeliego⁵.

Znakomity, pozostający w kręgu kanclerza Filipa autor, który jako pierwszy tworzył zwróconą ku współczesności poezję (*Dit*) w języku ludu francuskiego, rzucił wyzwanie własnej inteligencji i wysokiej kulturze literackiej, pisząc dwa zasadniczo różne w tonacji utwory w tym samym gatunku *bataille*. Podczas gdy w swej *Bataille des sept arts* zwraca ale-

[*Blutwurst*], opierając się przy tym na teorii *vielle gramaire*, zgodnie z którą 9 liter zawiera w sobie wszelką wiedzę. Dalsze przykłady wydał E. Ilvonen w *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age* (Helsingfors 1914). Niekiedy trudno przeprowadzić granicę między powagą a żartem. Np. w wypadku wierszowanego listu prowansalskiego, który Matfre Ermengau pisał do swojej siostry na Boże Narodzenie (ed. K. Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Literatur*. Stuttgart 1856, s. 81—85). Tu zwyczajowe podarunki świąteczne stanowią w sferze spirytualnej aluzję do Chrystusa: miód sycony — do jego krwi; piernik — do ciała; pieczony kapłon — do Ukrzyżowanego, tzn. z miłości dla nas na krzyżu „Pieczonogo” i Przebitego lancą (w. 27 n.). Współczesnemu czytelnikowi wydaje się granica do groteski przekroczone, jeśli nie tu jeszcze, to z pewnością tam, gdzie te same *interpretamenta* zostają jeszcze odniesione do inkarnacji („*Estas neulas pasec sans esperitz / Ins el ventre de la verge Maria* [Mgły owe tchnął Duch Święty / w żywot Najświętszej Panienci]”, w. 38).

³ Zob. moją charakterystykę tych spraw w: *Grundriss der romantischen Literaturen des Mittelalters*. Cz. 6, t. 1, rozdz. C 4. Heidelberg 1968.

⁴ Zestawienie utworów tego gatunku, który genetycznie da się również wyjaśnić jako rozszerzenie formy wiersza polemicznego (*desputoison, débat, conflit*), daje G. Lozinski w swym wprowadzeniu do *La bataille de Caresme et de Charnage*. Paris 1933 (BEHE, fasc. 262), s. 85—90.

⁵ Ed. F. Augustin. Marburg 1886 (AA. XLIV).

gorię w kierunku satyry, aby zająć stanowisko w sporze szkół Paryża i Orleanu, w *Bataille des vins* znalazł satysfakcję w tym, by przedmiotem zabawy uczynić samą metodę alegorycznej personifikacji.

*Segnor oies une grant fable
 Qui avint iadis sor la table
 del bon roi qui ot non Felipe
 Qui volontiers moilloit sa pipe
 Do bon vin estoit do blanc* (w. 1—5)

[Posłuchajcie, Panie, opowieści o tym, / co niegdyś zdarzyło się na stole / dobrego króla imieniem Filip, / który był tegim moczygębą / i dbał o dobre winko, o białe]

To, co tu hiperbolicznie zapowiadane jest jako *grant fable* i każe się spodziewać stylistycznych wyżyn eposu, ukazuje się zaraz w następnych wierszach w szacie codzienności. *Bon roi* Filip II August, przez swą skłonność do kieliszka zupełnie nie budzący szacunku, urządza degustację win. Zgodnie z zapowiedzianą *grant fable* w pierwszym momencie degustacja ta zostaje przedstawiona na wzór alegorycznej batalii; wina są wzywane przed oblicze królewskie niby wasale, odbywają uroczysty wjazd w „*con-roi* [orszaku]” (w. 41), noszą rycerskie imiona, które często już je kwalifikują (Dant Mauvais, w. 51; Dant Petart de Chalons, w. 53), sławią własne zalety, popadają w spór („*Qui la veist vins estriver* (...) [który tam ujrzał kłóćące się wina]”, w. 151 n.), zachowują się jak rycerze w czasie bitwy („*s'enfuirent tornant les resnes* [uciekły, szarpnąwszy za wodze]”, w. 74) oraz — w tym miejscu autor idzie wzorem wiersza polemicznego — są poddawane próbie i osądzane przez wyższą instancję, którą ucieleśnia angielski kapłan, znawca napitków.

Uważny czytelnik spostrzeże szybko, że ten epicki ogląd *Bataille* nie może jeszcze odsłonić pełnego sensu tekstu. Przedstawienie alegoryczne jest bowiem nasycone sygnałami, które obok alegorii o sporze win przypominają o dalszym utrzymywaniu się codziennej rzeczywistości i wciąż na nowo uświadamiają istnienie granicy między światem alegorycznym i rzeczywistym. W konwencjonalnej formie poezji alegorycznej granica ta pozostaje niewidoczna, skoro już raz na początku — najczęściej z pomocą pełnego wzruszeń snu — dokonano przejścia od znajomej rzeczywistości w odmienny świat alegorii; jeśli nawet czytelnik odnajdzie tam jeszcze przed końcem klucz do możliwego rozwiązania i właściwie zinterpretuje ukryty sens, zawartość sceny alegorycznej i naoczność zjawiska alegorycznych istot pozostaje nie tknięta przez transponującą wykładnię. Henri d'Andeli, który w swej *Bataille des vins* każe oto wystąpić obok siebie alegorii i rzeczywistości, znosi właśnie oczywistość alegorycznej prezentacji: transcendentna rzeczywistość *Bataille* staje się u niego *fable* (w. 1), ponadzmysłowe zjawisko upersonifikowanych charakterystycznych cech prze-

chodzi w kunsztowną fikcję. Sygnały pozwalające rozpoznać tok alegoryczny jako fikcję znajdują się w tekście zrazu w dwuznacznych sformułowaniach, które można odnosić tak do powszedniej rzeczywistości, jak i do alegorycznej fabuły. Kiedy król wysyła posła, aby zwołał najlepsze wina, wers „*Primes manda le vin de Cipre*” (w. 15) można rozumieć dwojako: „kazał przynieść wina cypryjskie” lub „wezwał (upersonifikowane) Wino z Cypru”. Jeśli przybycie win opisywane jest jako uroczysty pochód: „*trestot vinrent en un conroi* [natychmiast przybyły w orszaku]”, to następny wers, podając dokładną lokalizację: „*sor la table devant le roi* [na stół przed króla]” (w. 42) sprowadza natychmiast spojrzenie czytelnika z płaszczyzny epicko-alegorycznej znów na płaszczyznę codzienności. Kiedy zaś angielski kapłan bierze stulę, aby rzucić ekskomunikę na kiepskie wina, może przywieść na myśl żart dowcipnisa („*qui molt avoit la teste fole* [któremu mocno się w głowie kręciło]” (w. 50) w czasie pijatyki, ale również znaczący element alegorycznej fabuły. Nieco dalej wszakże czytelnik zostanie wyraźnie wytracony z alegorycznej fikcji:

*se vin eussent pies et mains
je sai bien qu'il s'entretuassent
ja por le bon roi no laissassent* (w. 156—158)

[wina te miały nogi i ręce, / wiem, że się wzajem pozabijały / i dla dobrego króla nic nie zostało]

Autor znosi tutaj na moment nie wypowiedzaną regułę personifikującej alegorii: że zjawisko uosobionych właściwości — co uzasadnia ich pochodzenie od lokalnych bóstw — jest samo przez się zrozumiałe, mierzy prawdę alegorycznej figuracji jej nieprawdopodobieństwem i w ten sposób uwidocznia artystyczny charakter swej *Bataille*.

Inną konwencję alegorycznej poezji Henri d'Andeli przełamał tam, gdzie sam wymienia siebie jako współbiesiadnika:

*le vins saint Jehan d'Angeli
si dist a Henri d'Andeli
qui li avoit creves les eus
par sa force tant estoit prex* (w. 123—126)

[tako rzekło do Henryka z Andeli / wino świętego Jana Anioła, / które mu wyłupiło oczy, / tak było mężne dzięki swej mocy]

Dowcip w tym fragmencie powstaje dzięki temu, że Henri początkowo zaniechał formy pierwszoosobowej, tradycyjnie używanej w alegorycznym opowiadaniu snu, by potem ku zaskoczeniu przenieść się jeszcze na alegoryczną scenę. Ponieważ to nagłe pojawienie się nie ma motywacji ani w alegorycznej płaszczyźnie *bataille*, ani w płaszczyźnie powszedniości królewskiej degustacji, można tylko wnioskować, że poeta pozwolił sobie na tę licencję, aby wprowadzić dowcipne wyjaśnienie swej choroby oczu⁶.

⁶ Zob. *La bataille des arts*, w. 125.

Ponieważ zaś zazwyczaj obecność osoby poety w alegorii jest o tyle tylko usprawiedliwiona, o ile reprezentuje on ogólny los ludzki, tu natomiast w grę wchodzi czysto prywatny defekt, którym nie ma się co chwalić, Henri „nadlatującym w poprzek detalem”⁷ swej biograficznej dygresji rzuca zarazem cień ironii na dydaktyczną powagę alegorii. Podobnie ma się rzecz z zakończeniem *grant fable*. Dopiero gdy zaiste epickie trudy duchowego arbitra zostały opisane aż do momentu, w którym zapada on z wyczerpania w trzydniowy sen, a następnie król ogłasza uroczyste orzeczenie, ustanawiając podwójną hierarchię win analogiczną do najwyższych godności duchownych i świeckich, poeta mrużąc oko przenosi się na koniec znów na płaszczyznę codzienności, a wszystkich, którzy nie mogli wziąć udziału w tym ustanawianiu porządku rang wina, pociesza, przypominając sarkastyczną mądrość przysłowia, niezgodną z wyższą prawdą alegorii.

*Qui miex ne puet si n'a pas tort
ades o sa vielle se dort
soit vin moiën per ou persone
buvons tel vin com dex nos done* (w. 201—204)

[Kogo na więcej nie stać, gdy czyste ma sumienie, / ten zaraz u boku swej starej usypia, / gdzie kompanów brak, tam cienkusz towarzyszem, / pijmy więc takie wino, jakie bóg nam daje.]

II

Drugim wielkim wzorem średniowiecznej alegorii jest wędrówka po tamtym świecie od jednego do drugiego przystanku. Ma ona podwójne korzenie w klasycznych tradycjach *Somnium Scipionis*, *Nuptiae* Martiana Capelli i zstąpieniu w podziemny świat w *Eneidzie*, z drugiej strony zaś w chrześcijańskich sprawozdaniach z wizji, wśród których na pierwszym miejscu należy wymienić *Visio Pauli* jako wzór opisów w języku narodowym⁸. Stanowiący tu przedmiot zainteresowania podgatunek, w którym alegoryzacji uległy przystanki w toku wędrówki, pojawia się w tradycji romańskiej po raz pierwszy około 1200 r. — a więc nieco później niż alegoryczne eposy Bernharda Silvestrusa i Alanusa — w *Voie d'Enfer* Raoula de Houdenc. Najdoskonalszy utwór w obrębie tej formy, *Tesoretto* Brunetta Latiniego, wchłonął w siebie również elementy „innego świata” z opowieści o królu Arturze i alegorii miłości (*Minneallegorie*), które jako gatunki konkurencyjne stworzyły wzory świeckiej wę-

⁷ W sprawie pojęcia „nadlatującego w poprzek detalu”, które urobił Lessing we fragmencie 70 *Hamburskiej dramaturgii*, zob. *Nachahmung und Illusion*. Ed. H. R. J a u s s. München 1964, s. 241 n.

⁸ Zob. GRLMA, Cz. 6, t. 1, rozdz. C 3 (por. przypis 3).

drówki po tamtym świecie⁹. Alegoryczny schemat drogi pełnej przystanków nadawał się do dydaktycznych dygresji, ale również do celów satyry, jak pokazuje dzieło Raoula, który katalog grzechów obrócił w satyrę, nakazując wędrowcowi opowiadać o grzechach swej własnej epoki. Ten sam poeta wykoncypował sobie na użytek sceny piekielnego bankietu męki tak groteskowe, że człowiek jest skłonny potraktować jego „jadłospis” pikantnie przyrządzonych przestępców jako wczesne świadectwo czarnego humoru¹⁰. Jedyny w swoim rodzaju okaz gatunku stanowi *Fablel de Niceroles Clerca de Voudoi*, tworzącego w stylu wagantów około połowy XIII wieku¹¹. Tu powaga alegorycznej wędrówki zostaje obrócona w żart dzięki temu, że autor wykorzystuje wątek alegorycznych przystanków, aby ironizować na temat mizერიi swego własnego losu. Przedstawia więc siebie w roli wędrującego ucznia, który cały majątek stracił w grach hazardowych, a teraz oto prosi o łaskawe dary w zamian za swoje opowieści („*Or faites bele chière* [więc przyjmijcie mnie łaskawie]”, w. 71). Ta sytuacja została wprowadzona w alegoryczne ramy przez sprawozdanie o „*bone escole* [zacnej szkole]” (w. 7), do której uczęszczał, zatrzymawszy się w mieście naiwnych (Niceroles). W mieście tym najbardziej naiwny „*mon seignor saint Nissart* [mój pan święty Nissart]” (w. 25) jest biskupem. Stąd wyszedł pewien wszędzie rozpowszechniony zakon, którego godnym okazał się poeta, przegrawszy „*bona rente* [okrągłą sumkę]”, aż wreszcie, kiedy nadeszła zima, wędrując od tawerny do tawerny, alegorycznych: Trambloi, Vile-pointe, Froidure, Poverte i Famine, popadał w coraz głębsze zepsucie.

Podobnie jak w tym *Fablel*, również w pewnym florenckim tekście z tej samej epoki wyróżnienie, jakim zgodnie z konwencją gatunku jest dla wędrowca droga alegoryczna i to, co na niej można ujrzeć, staje się udziałem nicponia. Jest to *Detto del gatto lupesco* [Słowo o kotowilku], którego interpretacja utknęła na pewnych sporach. C. Guerrieri-Crocetti upatrywał w nim ostatnio (1952) poważnie zamysloną alegorię wędrówki o głębszym religijnym znaczeniu:

że wędrowiec (...) może być człowiekiem, biednym ziemskim stworzeniem, które, wyposażone w dzikość (wilk) i chytróść (kot), realizuje swoją podróż po tym nędznym świecie (wielka pustynia), gdzie każdy widzi w nim wroga, przed którym trzeba się bronić.

Interpretator przyjął cel, jakim jest krzyż, za ostateczny symbol poszukiwania prawdy i sądził — w oparciu o scenę, w której osobiwe

⁹ Zob. H. R. Jauss, *Brunetto Latini als allegorischer Dichter*. W: *Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann*. Hamburg 1964, s. 47—92.

¹⁰ Frappier, *op. cit.*, s. 93.

¹¹ *Oeuvres complètes de Ruteboeuf*. Ed. A. Jubinal. T. 3. Paris 1875, s. 352—354.

zwierzęta odmieniają wędrowcowi drogę — że może mówić o pierwszym kształcie alegorii „*camino della mia vita* [drogi mego życia]”, szeroko znanej dzięki początkowi *Piekle* Dantego¹². Natomiast Leo Spitzer wyraził pogląd, że tekst cechuje trwały zamysł humorystyczny, który czyni zbędnymi wszelkie poszukiwania ukrytego alegorycznego sensu¹³. Otwarta jest ponadto kwestia gatunku, albowiem *Detto* przywodzi wprawdzie na myśl „*vanto giullaresco*”, ale tylko miejscami przypomina znane przykłady takich samochwalczych mów¹⁴. Nasza propozycja interpretacyjna nie przynosi trzeciego rozwiązania, tylko próbuje inaczej uzasadnić wykładnię Spitzera. Wykładnia ta spotyka się z krytyką głównie dlatego, że Spitzer podporządkował humorystyczne rysy opisu uwspółcześniającemu psychologizującemu wyjaśnianiu pośredniej istoty *gatto lupesco* i jego subtelnej „autoanalizie”¹⁵. To, co dzięki interpretacyjnemu kunsztowi Spitzera zostało w kontekście uwidocznione jako elementy ukrytego humoru, nie wymaga koniecznie płaszczyzny odniesienia w postaci Freudowskiej struktury świadomości. Dostrzegana przez niego humorystyczna tonacja i forma kompozycyjna *Detto del gatto lupesco* stanie się właśnie dopiero wtedy prawdopodobna, kiedy efekt jego obserwacji umieścimy ponownie w horyzoncie oczekiwań średniowiecznego czytelnika lub słuchacza. Dopiero wtedy okaże się, że humor narratora nie jest swobodny jak wiatr lub też zamknięty w kręgu „ja”, ale ma na uwadze określone oczekiwania — to, co słuchacz zgodnie ze swym literackim przygotowaniem mógł sobie obiecywać po zapowiadanej, a potem tak urozmaiconej podróży *gatto lupesco*. A ponieważ narrator nie spełnia tych obietnic, a raczej zabawnie odwraca konwencje gatunku, *Detto* stanowi jeśli już nie parodię nie znanych nam alegorycznych podróży, to przynajmniej żartobliwe opracowanie lub trawestację formy kompozycyjnej i najbardziej znanych motywów tego gatunku. Tak przeciwstawne interpretacje Guer-

¹² „Giornale italiano di filologia” 5 (1952), s. 19—32; rozprawa wcześniejsza znajduje się w „Rassegna bibliografica della letteratura italiana” 22 (1914), s. 202—210.

¹³ L. Spitzer, *Il „Detto del Gatto Lupesco”*. W: *Romanische Literaturstudien 1936—1956*. Tübingen 1959, s. 488—507.

¹⁴ G. Contini. *Poeti del Duecento*. T. 2. Milano—Napoli 1960, s. 285—293) wskazywał słusznie, że nie chodzi tu o *vanto giullaresco* w węższym sensie, takim np., jakie występuje u Rugierriego Apugliese, i myślał raczej o „*una sorta di fatrasie o di frottola (o anche si pensi alla filastrocca di Peire Cardinal Sel que fes tot cantes) fettolosamente risacita da un minimo filo di affabulazione [pewnego rodzaju fatrasie lub żarcie (czy też może o kołysance Peire Cardenala: Wyśpiewaj wszystko co czynisz) pospiesznie uszlachetnionych kruchym wątkiem zmyślenia]*” s. 284).

¹⁵ Zob. Contini, *op. cit.*, s. 286. — G. Folena, „Rassegna bibliografica della letteratura italiana” 16 (1957), s. 265—268.

rieri-Crocettiego i Spitzera wydają się w tej perspektywie możliwe do pogodzenia. Pierwsza opisuje horyzont ogólnych, określonych przez gatunek oczekiwań słuchacza i stwarza tym samym — jeśli abstrahować od pomieszczenia oczekiwania i spełnienia — ramy dla historycznego rozumienia Spitzerowskiej analizy stylu. Spitzer przeoczył w toku swej usprawiedliwionej krytyki manii alegoryzujących interpretacji jedynie to, że autor *Detto* sam w końcu bawił się „ukrytym sensem” alegorycznej podróży.

Stałą cechą opowieści *gatto lopesco* jest, że jego drodze towarzyszą zapowiedzi o transcendentnym znaczeniu, które spełniają się w b r e w oczekiwaniom lub nie spełniają się wcale. Scena wprowadzająca ma konwencjonalną funkcję opisanie początku podróży, ale zarazem także pierwszego kroku w odmienny świat alegorycznej drogi. W odróżnieniu od wybitnych podróżników i wizjonerów — *gatto lopesco* nie ma wszakże żadnego powodu, by „*andare per lo mondo* [przemierzać świat]”. Ani nie jest śmiałym rycerzem, szukającym „*aventure* [przygody]”, ani obarczonym winą pielgrzymem, ale porusza się po swoim świecie „*si com'altr'uomini vanno* [tak jak zwykli ludzie]” (w. 1). Jest zadowolony z siebie („*trastullando*”, w. 5), kiedy — wciąż jeszcze zwyczajnie — myśli o „*d'un mio amor* [o swojej ukochanej]”. I chociaż następny wiersz przynosi pierwszy sygnał zwrotu brzemiennej znaczeniem: „*e andava a capo chino* [i chodzi ze spuszczoną głową]” (w. 7), słuchacz może jeszcze wierzyć, że ten słynny gest, który uczynił również wędrowiec w *Tesoretto* w obliczu katastrofy ojczystego miasta (*ibidem*, w. 186 n.), wywołany tu został jeszcze wspomnieniem „jednej z jego miłości”. Sygnał wszakże nie ludzi: zrazu bezimienny „bohater” schodzi z utartej drogi, by za sprawą nieuniknionej „*sentiero* [ścieżki]” świeckiej, jak również duchowej przygody, porzucić nagle swą sytuację „*Jedermann*” i trafić w inny, heroiczny świat!

Z okazji następującej teraz ewokacji świata opowieści Artusa Spitzer przypomina słusznie ten epizod *Percevala*, w którym pojawienie się pięciu rycerzy budzi w chłopcu pragnienie, by samemu zostać rycerzem¹⁶. Jednakże ta znana scena jest tu tylko „cytowana”, aby tradycyjne role zamienić w sposób właściwy burlesce. Gdy bowiem zazwyczaj nowicjusz jest istotą poszukującą i zgodnie z konwencją powieści rycerskiej nawet swe imię może znaleźć dopiero dzięki sprawdzeniu się w toku przygody, nasz „bohater” właśnie odwrotnie, przedstawia się jak ktoś, kto swe imię wymienia sam, ma gotowe wyjaśnienie jego ciemnego sensu i przechwala się tym, że potrafi natychmiast przejrzeć (Spitzer: „*cogliere in flagranti* [złapać na gorącym uczynku]”) tych, którzy nie mówią mu prawdy:

¹⁶ Spitzer, op. cit., s. 494.

*Quello k'io son, ben mi si pare.
Io sono uno gatto lopesco,
ke a catuno vo dando un esco,
ki non mi dice veritate. <w. 14—17>*

[Dobrze wiem, kim jestem, / jestem kotowilkiem, / co [... ?] każdemu,
/ kto mi nie mówi prawdy.]

Gatto lopesco najwyraźniej nie czuje osobistej potrzeby poszukiwania prawdy na wzór obydwu rycerzy, którzy wracają po daremnym poszukiwaniu zaginionego króla Artusa („*invenire / la veritade di nostro sire* [poszukiwać prawdy o naszym panu]”, w. 29 n.). Trudno nie dostrzec tu ukrytej kpiny z nieprawdopodobieństwa odeszłego świata. Rycerze kwitują nadmiar samochwalstwa w ten sposób, że superchytrego *Ser gatto* polecają Bogu, drugą zaś część imienia (*lopesco*: „zaciekły i żądny przygód jak wilk”) ironicznie przemilczają (jeśli Spitzerowska interpretacja wersów 35—36 nie idzie za daleko). Cóż zatem może skłonić naszego „bohatera” do kontynuowania swojej drogi?

Po przygodzie świeckiej następuje religijna. Wraz z pojawieniem się pustelnika „*nel gran deserto* [na wielkiej pustyni]” (w. 45) dalsza droga przebiega pod znakiem odmiennego alegorycznego krajobrazu, w którym pod koniec najwyższe miejsce zajmuje krzyż jako cel pielgrzymki żywota. *Gatto lopesco* nie stosuje się bynajmniej do oczekiwanej roli pielgrzyma. Zachowuje się raczej jak ciekawy „turysta”, co już pokazał Spitzer. Jego trafną analizę „programu podróży” — miejscowości i osób — nad którym rozwodzi się pseudopielgrzym przed pustelnikiem, moglibyśmy tylko uzupełnić obserwacją, że efekt tej samochwalczej mowy nie wynika jedynie z ponadczasowego komizmu owych „interesujących miejsc” w światowej perspektywie turysty. Efekt humorystyczny — jeśli spojrzeć na tę scenę w kontekście akcji — bierze się w końcu stąd przecież, że *gatto lopesco* właśnie przyjmuje postawę turysty, gdy tymczasem zgodnie z konwencją użytego gatunku powinien by zachowywać się jak pielgrzym. Spotkanie z pielgrzymem rozgrywa się zazwyczaj według kolejności: zatrzymanie się, sprawozdanie z własnego życia wraz ze spowiedzią, rozgrzeszenie lub pokuta i wskazówki na przyszłość. W *Detto* natomiast nie ma niczego z tych rzeczy. Tu raczej pielgrzymujący *gatto lopesco* jest tym, który odwraca role, przy pożegnaniu poleca Bogu pustelnika, dopiero pytany informuje o celu swojej podróży i wreszcie, choć niezupełnie wolny od strachu przed własną „*courage* [śmiałością]”¹⁷, na własnej, tylko kotu dostępnej drodze: „*per un sportello k'avea la porta* [przez okienko w bramie]” (w. 85), chce w toku dalszej wędrówki znaleźć swoje zbawienie. Jednakże „*via scorta*”, własna, za najniebezpieczniejszą uważana dro-

¹⁷ Świadczy o tym również nagle przejście z pełnego czci i współczucia odtwarzania legendy o „Żydzie wiecznym tułaczem” w okrzyk bojaźni: „*cosi-cci guardi Dio di guerra*” (według Spitzera, *op. cit.*, s. 498, w. 80).

ga, prowadzi w ciemność i budzi w nim strach, toteż jako „*uomo pauroso* [człowiek lękliwy]” skruszony teraz wraca do pustelnika i pokornie pyta go o właściwą, tzn. powszechną drogę. Tu narracja przechodzi w chrześcijańską alegorię o dwu drogach, która leży także u podstaw pieśni I *Piekła* Dantego. Teraz *gatto lopesco*, jak się zdaje, całkowicie wczuwa się w rolę pielgrzyma: idzie drogą „*oude va catuno pelegrino* [którą chodzą wszyscy pielgrzymi]” (w. 104) i musi przebyć „*diserto aspro e duro* [pustynię surową i dziką]” (w. 110), aby dotrzeć do krzyża, jako do celu wskazanego mu przez pustelnika. Doświadczony słuchacz, który pyta, jak długo nieheroiczny bohater potrafi sprostać narzuconej mu roli, nie musi być zbyt cierpliwy. Zaraz następny alegoryczny przystanek, spotkanie z symbolicznymi zwierzętami, które w hagiograficznej tradycji wskazują często na bliskość świętych miejsc, wywołuje nieoczekiwaną reakcję pobożnego pielgrzyma. Aczkolwiek widok ich mógłby porazić nawet heroiczną duszę („*ke tutte stavaro aparechiate / per pugliare ke divorassero, / se alcune pastura trovassero* [były wszystkie gotowe / porwać coś do pożarcia, / gdyby znalazły jakieś jado]”, w. 114—116), *gatto lopesco* daje się ogarnąć całkiem tu niestosownej i nienabożnej ciekawości, sprawiającej, że jego opis przekształca się w nową samochwalczą mowę, przypominającą „program podróży”. Komiczne efekty tego „przeglądu” opisał już Spitzer w swej nieprześcignionej analizie¹⁸. Jeśli zaś jego interpretację umieścić w horyzoncie oczekiwań zakładanym przez podróż alegoryczną, to znów uzyskuje się jeszcze ostrzejszą pointę: tam gdzie wędrowiec w obliczu symbolicznych zwierząt powinien rozpoznać ucieleśnienie grzechów i skojarzyć z własnym grzesznym stanem¹⁹, on dostrzega tylko ich sensacyjny wygląd i znajduje satysfakcję w tym, że w swojej narracji miesza zwierzęta apokaliptyczne z pstrą gromadą zwierząt własnego pomysłu lub nie uświęconych żadną tradycją²⁰.

*Ed io ristetti per vedere,
per conoscere e per sapere
ke bestie fosser tutte queste
ke mi pareano molte alpestre. <w. 117—120>*

¹⁸ Spitzer, *op. cit.*, s. 492 n., 500 n.

¹⁹ C. Guerrieri-Crocetti („*Filologia romanza*” 3, 1956, s. 117) jako świadectwo, że tradycja tej alegorii sięga jeszcze egzegezy biblijnej, cytuje Fazio degli Uberti, *Ditt. III*, w. 19 n.: „*il mondo e come un bosco (pien di serpenti e di fieri animali) e ciascum porta isvariato toscio* [świat jest jak las pełen węży i dzikich zwierząt, a każdy ma w sobie rozmaite trucizny]”.

²⁰ Zob. Spitzer, *op. cit.*, s. 483: „*Si puo dunque affermare che il poeta si diletta nella creazione verbale do nomi di animali fantastici che matteva giocosamente sul piano delle bestie apocalittiche tradizionali* [Można więc powiedzieć, że poeta się rozkoszował słowną kreacją nazw fantastycznych zwierząt, które radośnie umieszczał w jednym szeregu z tradycyjnymi bestiami apokaliptycznymi]”.

[I pozostałem, aby zobaczyć, / zbadać i wywiedzieć się, / co to były za bestie, / które mi się wydały srodze alpejskie.]

Tym, co naszego *gatto lupesco* skłoniło do wejścia na niezwykłą drogę przygody, choć jako bohater nieheroiczny i pielgrzym niepobożny w ogóle nie był ku temu dysponowany, nie było ani religijne poszukiwanie prawdy, ani laickie pragnienie „*andare per andare* [iść, aby iść]”, ale — jak się dopiero na końcu okazuje — czysta ciekawość. A ponieważ ta ciekawość ma swoje granice w istocie „zwykłego człowieka”, wcielonego przez *gatto lupesco*, potrafi ona wystrychnąć los na dudka, zanim dojdzie do momentu krytycznego: „*la poesia che aveva cominciato con uomini vanno <...> per il mondo finisce con un borghese tornai a lo mi ostello (questa era la sua maestria)* [wiersz, który zaczął się poetycko: ludzie idą <...> przez świat, kończy się prozaicznie: powróciłem do swojej siedziby (na tym polegała jego przemyślność)]”²¹.

Ale również ten zwrot z nagłym zamknięciem, przy którym narrator ironicznie zataja zapowiedziane sensacje podróży, zyskuje jeszcze ostatnią pointę, jeśli ów zwrot odnieść do spodziewanego zakończenia alegorii podróży. Alegoria dwu dróg implikuje rozpoznanie fałszywej drogi i zdecydowanie się na właściwą, która po odbyciu przez wędrowca próby lub po wewnętrznym zatrzymaniu się przed symbolicznymi zwierzętami musiała by zaprowadzić go do krzyża jako celu pielgrzymki. Ale zwrot w *gatto lupesco* nie tylko wprowadza słuchaczy w błąd co do sensu alegorii możliwego do odkrycia dopiero na końcu (czy krzyż zgodnie z legendą o drzewie pokuszenia i krzyżu Chrystusa oznacza ziemski raj?). Ironizuje również alegoryczny sens obydwu dróg. Chrześcijanin musi w czasie swej pielgrzymki przez życie dokonać wyboru między drogą potępienia a drogą zbawienia. *Tertium non datur*. Inaczej narrator *Detto del gatto lupesco*, który mrużąc oko zapewnia nas, że dzięki własnej zręczności udało mu się ująć z tego cało („*Ma-ssi vi dico, per san Simone, / ke mi partii per maestria* [Ależ tak, klnę się przed wami na świętego Szymona, / że uszedłem dzięki własnej przemyślności]”, w. 138—139), i który pozwala sobie zakończyć podróż na sposób całkowicie niealegoryczny, w punkcie „*ke’ffa bello* [jaka piękna pogoda]”.

III

Alegoria miłości (*Minneallegorie*) jest niewątpliwie najbardziej oryginalnym tworem romańskich literatur średniowiecza w zakresie tradycji poezji alegorycznej. Alegoria miłości pojawia się około r. 1200, równo-

²¹ Spitzer, *op. cit.*, s. 502.

cześnie z pierwszymi skodyfikowanymi wykładniami tejże miłości, *De amore* Andreasa Capellanusa, w wersjach *Altercatio Phillidis et Florae* i w alegorycznej kanconie Guirauta de Calanson. Rozwija on w XIII w. temat nowego panowania boga miłości w wielorakim kształcie *paradisus amoris*. Temat ten wchłonął elementy antycznych epitalamiów. Zarazem jednak trzeba widzieć w nim kontrafakturę biblijnego rajy i chrześcijańskiej mistyki miłości. W najwybitniejszym dziele tego gatunku, *Roman de la Rose* Guillaume'a de Lorrisa dydaktyka tej *fin'amor* została całkowicie wcielona w poetycki świat: wewnętrzny świat miłości, która w upersonifikowanych namiętnościach i normach prowansalskiej liryki pozostała niedostępna oglądowi, sen poety czyni widzialnym jako alegoryczne zdarzenia w *Vergier d'amor*. Ezoteryczna doktryna dworskiej miłości wszakże znalazła w *duplex sententia* twórczości alegorycznej nie tylko medium swej poezji niewidzialnego, ale również — dotyczy to w jeszcze większej mierze późniejszej, stojącej pod znakiem Amora, teologii *dolce stil nuovo* — ezoteryczną formę autointerpretacji, która potrafiła chronić się przed niepowołaną krytyką i uzmysławiać domagającą się uznania godność swej autonomicznej etyki.

Ten punkt wyjścia historii gatunku²² tłumaczy, dlaczego w tym obszarze można wprawdzie znaleźć niekiedy filigranowy element ironizacji, ale nigdy pełnego przekształcenia powagi w żart, trawestacji czy parodii. W tych niewielu przykładach, które należałoby tu rozpatrzyć, ironia nigdy nie dotyka samej substancji alegorii miłości — należącej do reguł gry właściwych powadze, której zachowania domagało się wykwinne towarzystwo w odniesieniu do swej stylizacji miłości kobiet. Tam gdzie powaga tej wysublimowanej gry jawnie przechodzi w komizm, zostaje również zawsze przekroczony zaczarowany krąg gatunku i pojawia się bez osłonek prymitywna forma erotyki, w cynicznej ostentacji tonu, znanej z *fabliau*²³. Również najwybitniejszy krytyk alegorii miłości u Guillaume'a de Lorrisa, jego kontynuator Jean de Meung, nigdy nie posłu-

²² Zob. GRLMA, cz. 6, t. 1, rozdz. C 5 (zob. przypis 3).

²³ Jeśli w *fabliau* ze względu na jego funkcję upatrywać, jak chce P. Nykrog (*Le jongleur Gautier le Leu*. Ed. Ch. H. Livingston. Harvard University Press 1951, s. 233—249), burleskowe odwrócenie *genre courtois*, to narzuca się wniosek, że tam chwytne odwrócenie sytuacji miłości idealizowanej na sposób dworski zatrzymało się wyraźnie przed możliwością trawestacji alegorii miłości. W *fabliau* tylko niekiedy wprowadza się alegorię jako jeden ze środków stylistycznych osłaniających obsceniczność (*metaphora continua*), nigdy zaś jako formę przedstawienia. Pewien wyjątek tworzy *Fabliau du C.*, minstrela Gautiera le Leu, utwór zapowiadający już późniejszy *sermon joyeux*. Autor spodziewa się po doświadczonego czytelniku żartobliwej alegorezy i na długo jeszcze przed ujawnieniem imienia Conebers pozwala mu odgadnąć, jaki sens kryje alegoria wielce czcigodnego pana feudalnego, jego cudowne „uzdrowienia”, jego kult, jego „pałac” Coninde itd.

żył się środkiem trawestującego komizmu. Raczej przełamał tylko granice *fin'amor*, aby nad platoniczną fikcją alegorii miłości, jak również erotyczną komuną *Vielle* nadbudować niewątpliwie poważnie traktowane mity i misteria nowej metafizyki *natury*. A kiedy jego włoski naśladowca Ser Durante chce w *Fiore* doprowadzić do końca demystyfikację dworskiej religii miłości, sposób, w jaki przy końcu alegorię róży przekształca w niemal otwarty opis aktu defloracji, wskazuje, że cynizmowi odmówiono broni komizmu.

Do ironicznie traktowanych motywów alegorii miłości należy przede wszystkim jej początek. Od czasów Guillaume'a de Lorrise ma on najczęściej postać snu rozgrywającego się w wiosennym otoczeniu; wizja usprawiedliwia zarazem powód tworzenia, chyba że sam Amor zostanie uznany za inspirującą potęgę. Wspomniany już Clerc de Voudoi pozwolił sobie na dowcipne odmienienie konwencjonalnego motywu inspiracji. Zachowany jedynie początkowy fragment jego *Fabel du dieu d'amour, d'été et de mai*²⁴ sławi przede wszystkim nowość tego dzieła: dostarcza ono więcej rozrywki niż do przesytu słuchane powieści, krotoczwile i *chansons de geste* („*Assez avez ov et contes fabliaus / Et de cités abatre et de pentre chatiaus* [Dość nasłuchaliśmy się swawolnych opowiastek, / dość o burzeniu miast i zdobywaniu zamków]”, w. 1—2) i jest lepsze niż jego własne *Fabel de Niceroles*. Zainspirowany zaś został w całkiem szczególny sposób (w. 9—12):

*Enz ou fons d'un hanap, a Provins, a la foire,
Vit li Clers mai escrit, si com il voloit boire;
I but tretot le vin, ce est parole voire,
Puis a leues les letres qui li monstrent l'estoire.*

[W Provins na targu, gdy pragnął sobie łyknąć, / ujrzał wtem Kleryk napis na samym dnie kielicha. / Wypił wino natychmiast; to się nazywa ujrzeć słowo! / Potem litery odczytał, które mu historię opowiadają.]

Topos źródła znalezione w czcigodnym miejscu lub kryjówce został tutaj zastąpiony zwrotem: „*in vino veritas*”, prawda odnaleziona w winie jakby poddawana alegorycznej egzegezie słów, postępowaniu badawczemu, do którego uprawniony jest kleryk. Po tym wiele obiecującym początku i analogicznie do *Fabel de Niceroles* można śmiało przypuszczać, że autor i nadal z alegorycznej powagi przechodził do właściwego sobie tonu żartobliwego; jego hiperboliczna obietnica: „*de dire un tel fabel ou nus ne s'aparelle*” [opowiedzenia historii do żadnej innej niepodobnej]” (w. 14) również wydaje się wskazywać ten kierunek.

Messire Thibaut, poza tym nie znany, literacko wyszkolony i niezwykle oryginalny autor, w swym utworze *Roman de la poire* połączył nowy

²⁴ Ed. G. R a y n a u d, „Romania” 14 (1885), s. 278—279.

wzór pierwszej *Roman de la Rose* z wyraźnie modną od połowy XII w. formą „*salut d'amour* [pozdrowienia miłosnego]”²⁵. To niesłusznie zapomniane dzieło odznacza się całym szeregiem szczególnych cech: potrójnym wprowadzeniem, w które autor włączył szereg portretów sławnych par miłosnych (Cliges i Fenice, Tristan i Izolda, Pyram i Tysbe, Parys i Helena), przeciwstawieniem Amora i Fortuny, motywami kochanków zamieniających się sercami, słowika w roli posłańca miłości; nadto zawiera ono pomysł, by złożyć hołd Paryżowi jako miastu, w którym urodził się Amor, ludzie są bardziej pogodni, obywatele bardziej wolni i grzeczni, a damy piękniejsze niż gdziekolwiek indziej (w. 1324—1385). Autor potrafił też dokonać udanej modyfikacji konwencjonalnego wprowadzenia alegorii miłości: pierwszym impulsem jego miłości, który wywołał całą *estoire* [historię], miał być moment, kiedy jego późniejsza dama podczas towarzyskiego spotkania w ogrodzie siadła pod gruszą, wzięła owoc, nadgryzła i podała mu ukradkiem. Ta reinterpretacja pierwotnego grzechu wprowadza niedostępną dworską damę w równie niestosowną co powabną rolę uwodzicielskiej Ewy — pogodnie ironiczne odejście od normy, które oczywiście trzeba później odpokutować, napotykając różne alegoryczne przeszkody wewnątrz rozwijającej się następnie fabuły.

Jeśli dotychczasowe przykłady wskazywały na to, w jaki sposób można powagę przekształcić w żart lub wyminąć za pomocą ironii, to teraz należy zanalizować przypadek, kiedy powaga i żart występują obok siebie i wchodzą we wzajemną relację tylko poprzez wątki alegorezy. Mamy na myśli kastylijską *Razón de amor* z pierwszej połowy w. XIII, której szczególna pozycja w dziejach alegorii miłości daje się wyjaśnić tym, że utwór nawiązuje do tradycji łacińskiej poezji wagantów²⁶. Autor, *escolar*, który potrafi również uderzać w minstrelskie tony, wątek spotkania w ogrodzie miłości (*amorosa visione*) kunsztownie połączył z wątkiem *Dialogus inter vinum et aquam*. Podczas godziny sjesty spędzanej pod drzewem oliwnym nad strumieniem scholar spotyka doncelę, która darzyła go miłością, choć bezpośrednio nie знаła; następnie podsłuchuje spór między wodą a winem, które już wcześniej znalazły się w ogrodzie i podczas spotkania scholar z doncelą w nadnaturalny sposób unosiły się nad sceną miłosną; zgodnie z interpretacją Spitzera miały one ujawnić swój

²⁵ Ed. F. Stehlich. Halle 1881.

²⁶ *Razón de amor*. Ed. R. Menéndez Pidal, RH 13 (1905), s. 602—618. — Ed. M. di Pinto. Pisa 1959 („Studi e testi” 17). Ponadto J. H. Hanford, *The Mediaeval Debate Between Wine and Water*. „Modern Language Association” 28 (1913), s. 315—367. — A. Jacob, „Hispanic Review” 20 (1952), s. 282—301. Także Spitzer, *op. cit.*, s. 664—682.

wyższy sens, kiedy gołąb pijąc mieszał wodę z winem i wywołał spór obydwu żywiołów.

Jaki ma to wyższy sens? Z tym pytaniem wiąże się — nie od dziś sprawiająca badaczom trudność — kwestia, czy ten tekst jest mniej lub bardziej zręczną kompilacją dwóch utworów, które powstały niezależnie od siebie i pod względem gatunku były zasadniczo różne (*amorosa visione* i *débat*), czy też trzeba w nich widzieć „*un tout artistique complet*” (Spitzer, s. 667). Po Don Ramónie Menéndezie Pidalu, który wskazywał na jedność miejsca (ogród) i czasu (godzina sjeisty), przede wszystkim Spitzer próbował dowodzić jedności kompozycji na przykładzie ukrytego symbolizmu. Przejście od *amorosa visione* do *débat* jest według niego krok za krokiem symbolicznie umotywowane: w temacie pragnienia, które trzeba rozumieć dosłownie i przenieśnię (pragnienie spełnienia miłosnego), w pojawieniu się obydwu naczyń, prefigurujących spór wina i wody, a zarazem tworzących ramę sceny miłosnej, w której gołąb przez pomieszanie wody i wina zwiastuje wolę „*duena del uerto* [pani ogrodu]” (tzn. Wenery), „*que les deux principes, l'eau (= chasteté) et vin (= jouissance), se mêlent*” (s. 675), i wreszcie w jednako brzmiącym sensie *débat*, prowadzącym ku rozpoznaniu możliwości pogodzenia obydwu zasad: „*En tout cas, l'harmonie des contraires est rétablie ici comme à la fin du premier épisode* [W każdym razie harmonia przeciwieństw jest tu odtworzona jak na końcu pierwszego epizodu]” (s. 678). Przeciw temu stanowisku zgłosił uzasadnione zastrzeżenie Mario di Pinto, wskazując, że wprawdzie interpretacja Spitzera ujawnia ukryty sens pierwszej części, nie może jednak uzasadnić ciągłości i jedności alegorycznej intencji. Nie może zaś przede wszystkim dlatego, że punkt dojścia *débat* nie zaleca mieszania wody i wina, ale pozostaje przy sentencji łacińskiej wersji „*Denudata veritate: non sociari debent, immo separari, quae sunt adversaria* [Oto naga prawda: przeciwieństwa nie powinny być złączone, jeno rozłączone]” (s. 72). Niezależnie od tego, czy z Menéndezem Pidałem traktować *débat* jako dygresję *amorosa visione*, czy z J. H. Hanfordem ją właśnie uznać za wstawkę w część przygotowującą *débat* (do czego sam Pinto się skłania), pozostaje niespójność obydwu części, dla której znajduje on wyłącznie pragmatyczne wyjaśnienie:

Na podstawie logicznej dedukcji kontrast, który tu następuje, można by potraktować jako rodzaj glosy, jako reminiscencję związaną z sytuacją poprzednią: w kwestii wody i wina pieśniarz zna również ów drugi utwór i informuje o tym słuchaczy. (s. 74)

Zarzut M. di Pinto zawiera nie uświadomiony punkt wyjścia dla nowego uzasadnienia jedności *Razón de amor*, nie w nowoczesnym sensie ciągłości symbolicznej motywacji, ale w średniowiecznym rozumieniu stosunku tekstu i glosy, który śmiało może rekompensować niespójność

motywacji. Jeśli *amorosa visione* i *débat* pozostają do siebie w stosunku tekstu i glosy, to nie jest ona związana z jego dosłownym sensem. Zadaniem glosy jest bowiem raczej poszerzać rozumienie tekstu dzięki „odróżnianiu” różnych sensów słowa (*distinctiones*) bądź — dzięki alegorycznej interpretacji — *proprietas* poszczególnych rzeczy. W wypadku *Razón de amor* tekst wymaga właśnie glosy, ponieważ jego sens dosłowny zawiera elementy o niejasnym znaczeniu: kim jest niewidzialna *dueña* ogrodu? kim jest jej przyjaciel, dla którego przygotowała naczynie z winem? dlaczego scholar nie może w ogrodzie sam dokonać wyboru jednego z dwóch naczyń? co znaczy gołąb, wyróżniony tajemniczym, małym złotym dzwoneczkiem przymocowanym do nóżki?

Wszystkie te pytania odnoszą się również do alegorycznej scenarii, otaczającej miłosne spotkanie scholara i donceli znakami nadnaturalnego świata. Obydwie sfery są niewątpliwie ze sobą tak skorelowane, że nadnaturalne zjawisko zawiera również klucz do bezpośrednio zrozumiałych zajęć *amorosa visione*. Odchodząc od konwencji rozszyfrowania alegorii dopiero na końcu, autor zestawiał od razu obok siebie fabułę i interpretację, ale ironicznie ich wzajemną relację zostawił jako sprawę otwartą, tak że początkowo jego publiczność mogła tylko snuć przypuszczenia. Negowane domniemanie Spitzera potwierdza wszakże, iż do *débat* obydwie sfery są od siebie ostro oddzielone. Spitzer chciał również donceli przypisać alegoryczne znaczenie, widząc w niej nosicielkę misji, jeśli już nie emanację Wenerę²⁷. Ta interpretacja kłóci się wszakże z faktem, że scholar rozpoznaje w donceli kochaną z oddalenia *amiga*, której na długo przed spotkaniem w ogrodzie posyłał podarunki. Występuje ona nie jako postać alegoryczna („jakże by można takiej darować rękawiczki i nowy kapelusik (...)”), ale jako całkiem ziemską, rozpoznawalną po darach posyłanych na znak miłości *amiga* (w. 116—125), którą scholar może wziąć w ramiona bez żadnych dworskich przeszkód. To zajście pozostaje w ironicznym kontraście wobec dworskiej tradycji alegorii miłości. Bowiem ani zamiar scholara odświeżonego sjęstą: „*e quis cantar de fin amor* [i który śpiewa o miłości subtelnej]” (w. 55), ani też *cantiga* dziewczyny, w której skarży się ona na swą miłość w oddaleniu, nie pozwalają spodziewać się, że pierwsze spotkanie zmieni od razu idealizm „*fin'amor*” i „*amor de lonh*” [„miłości subtelnej” i „miłości dalekiej”] w zmysłową realność miłosnego zjednoczenia.

Ale ten ironiczny zwrot koresponduje właśnie ze sposobem, w jaki autor przechodzi od epizodu z gołębiem do *débat* między winem a wodą i odnosi go jako głosę do *amorosa visione*. Zmiana tonu zaskakuje początkowo publiczność, którą interesuje rozwiązywanie otwartych kwestii

²⁷ *Ibidem*, s. 673, wraz z przypisem 2.

i która od rozpoczynającego się nadnaturalnego toku zdarzeń oczekuje ujawnienia alegorycznego sensu. Ironiczny poeta, przy tym prawdziwy potomek zuchwałego ducha *familia Goliae*, dla interpretacji *amorosa visione*, opowiedzianej w najbardziej wyrafinowanym stylu dworskim, wybrał głosę, która wprowadza najbardziej rubaszny ton „*buffoneria callejera* [ulicznej bufonady]” i sprawia, że oczekiwany wzniosły sens alegorii zostaje odziany teraz w niestosowną szatę niskiego stylu burleski. Ironicznej zmianie tonu towarzyszy teraz nie mniej ironiczne rozwiązanie przeciwieństwa wina i wody, rozkoszy zmysłowej i niewinności. Podczas gdy w naturalnej płaszczyźnie *amorosa visione* spotkanie miłosne scholara i donceli w praktyce znosi przeciwieństwo obydwu zasad, w nadnaturalnej płaszczyźnie *débat* zachodzi proces odwrotny. Rozwiązanie, jakie dają kochankowie, reprodukowane przez gołębia na wyższej płaszczyźnie znaczeniowej, na nowo rozbudza spór na temat wyższości wina bądź wody; spór, który w *débat* rozgrywa się najpierw w sferze codziennej, później w sakralnej i nie prowadzi do żadnego końca. Nawet jeśli nie wiemy, co znajdowało się w luce manuskryptu po wersie 259²⁸, trudno jednakże wątpić, że *débat* nie może przynieść rozstrzygnięcia na wyłączną korzyść wody lub wina, ale musi bronić ich wzajemnej autonomii przeciw mieszaniu, czyli przeciw prostemu rozwiązaniu, danemu przez kochanków. Jeśli zaś sprawa tak się przedstawia, to glosa w tym wypadku wnosi ironiczną korekturę tekstu, którą poeta pod koniec sam ponownie zawiesza, dając *implicite* do zrozumienia, że w obliczu niemożliwego do rozstrzygnięcia konfliktu między winem a wodą, rozkoszą zmysłową a niewinnością — on daje pierwszeństwo winu:

*Mi rason aqui la fino,
e mandat nos dar vino.
Qui me scripsit scribat,
semper cum Domino bibat,
Lupus, me fecit, de Moros. <w. 260—264>*

[Moja rozprawa, którą tu urywam, / każe podać nam wina. / Kto mnie napisał, pisał, / zawsze w Panu pił, / Lupus de Moros mnie uczynił.]

Jako ostatni przykład także niełatwo rozpoznawalnej ironii w alegorycznej poezji średniowiecza niechże posłuży jeszcze ostatni odprysk *Bestiaire d'amour*²⁹. Tradycję religijną bestiariów jako repertuar przykła-

²⁸ Moja interpretacja nie poniosłaby wcale uszczerbku, gdyby w tej luce znajdował się tylko ciąg dalszy *débat*, nie zaś rozwiązanie otwartych kwestii *amorosa visione*. Podobnie bowiem jak M. di Pinto uważam za niewątpliwe, iż autor połączył dwa heterogeniczne utwory lub wzory gatunkowe, moim zdaniem dość pomyślowo, co nie wyklucza, że nie zaprzętał sobie dalej głowy nie rozwiązana częścią alegorii.

²⁹ Zob. GRLMA, cz. 6, t. 1, rozdz. C 2 (por. przypis 3).

dów liryka wyczerpała już dość wcześnie. Wzór nowej manieri literackiej stworzył przede wszystkim trubadur Rigaut de Berbezieux, zwłaszcza dzięki swej najślawniejszej kanconie *Altresi con l'orifans*, która wywarła wielki wpływ na poetów prowansalskich, a później także na włoskich. W drugiej połowie XIII w. Richart de Fornival zespolił w swym *Bestiaire d'amour* tradycję religijną i świecką, w dziele, które krytyka filologiczna aż po ostatnie czasy, kiedy to C. Segre docenił je i dał klucz do jego rozumienia, uznawała za zagmatwane, choć cieszyło się ono zdumiewającym wpływem. Richart po raz pierwszy i w pełnym zakresie oddał na usługi świeckiej kazuistyki miłości alegoryczną treść, a także poetycki powab tak osobliwie różnorodnych *matire* religijnego *bestiarium*: 57 przykładów przy stałym splataniu religijnego symbolu i lirycznej egzegezy przedstawia stosunek poety i damy jako możliwą miłosną przygodę.

Jeśli już poza tą alegoryczną maskaradą daje się odczuć ukryta ironia *cancellariusa* z Amiens o wysokiej kulturze literackiej, który bawi się ceremoniałem przestarzałych konwencji dworskich³⁰, to w jeszcze wyższym stopniu odnosi się to do niezwykłego ze względu na treść i formę wiersza *Il mare amoroso* nieznanego poety, żyjącego współcześnie z Chiarrem Davanzatim i Brunettem Latinim³¹. V. Cian traktuje ten wiersz jako satyrę lub parodię manieri posługującej się symboliką zwierząt, G. Bertoni natomiast jako „*formulario amoroso*” i przykład *ars dictandi*. Dzieło nie ma przy tym ani wyraźnie satyrycznego, ani czysto dydaktycznego charakteru, na co znów wskazuje Spitzer. Jego interpretacja objaśnia poetycki efekt beładnego wiązania symboli zwierzęcych, przykładów i cytatów powieściowych na zasadzie kalejdoskopu: przy niestannej zmianie heterogenicznych obrazów wizja ukochanej damy wchodzi wciąż w nowe relacje z rzeczami wszechświata, a ich *summa* staje się zwierciadłem jej doskonałości, ogólna dynamika niestroficznego wiersza ekspresją idei nieskończoności miłości, „*che tanta cresce che non truova fine* [która staje się tak wielka, że nie znajduje zaspokojenia]” (w. 315)³².

Ta poetycka podstawowa idea przesłoniła Spitzerowi fakt, że wzniosłą powagę alegorii miłości („*e chiaro che il tono del »Mare amoroso« è serinissimo* [jest jasne, że ton *Mare amoroso* jest jak najpoważniejszy]”, w. 511) ustawicznie przełamuje stylistyczny środek ironii. Należy tu hiperboliczność porównań często przechodząca w groteskę, jak np. tam, gdzie poeta powiada o ukochanej, że swymi ramionami potrafi go zamknąć w tak pewny krąg, iż czuje się „*che l'negrommante al cerchio de la spada* [jak wróżbita w kole obrysowanym mieczem]” (w. 129).

³⁰ Zob. Richart de Fornival: *Le bestiaire d'amour*. Ed. S. Segre. Milano—Napoli 1957, s. XIV n.

³¹ *Poeti di Duecento*, t. 1, s. 483—500; tam dalsza literatura.

³² Spitzer, *op. cit.*, s. 508—534.

Należy tu, dalej, burleskowe licytowanie uprzejmości, gdy np. w obliczu piękności swej damy poeta najpierw chce spłonąć jak motyl w płomieniu, a następnie dniem i nocą żyć w ogniu jak salamandra, by zaraz wspomnieć o Narcyzie, którego jej widok z pewnością odwiódłby od pogrążania się we własnym odbiciu (w. 76—89). Należą tu wreszcie przykłady igrania z profanacją mistycznej miłości: to, że jako grzesznik dniem i nocą odmawia swoje *Ojczy nasz*: „*Piu v'amo, d'ea, che non faccio Deo, / e son piu vostro assai che non son meo* [Więcej cię kocham, o bogini, niż samego Boga / bardziej do ciebie należę niż do samego siebie]” (w. 44—47), lub że przysięga, iż jeśli dama nie spojrzy nań łaskawie, on popełni „*fellonia si crudele* [tak okrutną niegodziwość]”, by zwały się niebo, gwiazdy, słońce i wystąpiły wszystkie oznaki Sądu Ostatecznego (w. 302—310). Z pewnością trudno oponować Spitzerowi, że samo nagromadzenie porównań o sławnej tradycji nie musiało sprawiać na średniowiecznym czytelniku komicznego wrażenia³³. Jeśli jednak te porównania przelicytowują stale swoje wzory, sięgając nieprawdopodobieństwa, i jeśli ich ciąg daje ten efekt, iż *summa* rzeczy doskonałych, jeśli je brać oddzielnie, tworzy dziwaczne połączenia, to również liryczna powaga musi robić wrażenie powagi granej z wirtuozerią, takiej, którą nowoczesny czytelnik skłonny jest komentować wierszem Mefistofelesa z *Fausta* Goethego:

Aby dogodzić kaprysowi
umiłowanej damy swojej,
sprzeda kochliwiec, dudek wieczny,
noc wygwieżdżoną, dzień słoneczny³⁴.

Dla średniowiecznego czytelnika, który widział tekst na tle jeszcze aktualnej tradycji literackiej, *Il mare amoroso* mogło być raczej jeszcze bogatsze w ironiczne odniesienia. Poeta bowiem posunął się jeszcze o krok dalej niż Richart de Fornival i zakwestionował wyraźne uwarunkowanie gatunku *Bestiaire d'amour*: przynależność kochanka do wyższych znaczeń symbolicznych nadawanych figurom zwierzęcym. Jak gdyby zdumienie czytelnika z powodu dziwacznej plątaniny porównań przewyższających wszystko poprzednie miało się w końcu przenieść na ich twórcę, po ewokacji barki Merlina — w którym to fragmencie można upatrywać apogeum dzieła, poeta pozwala lirycznemu „ja” po raz pierwszy postawić pytanie, które wyraźnie oddzieli jego sytuację liryczną od wyższego świata symboli, wskazując, że chodzi o nieosiągalną realność, istniejącą tylko w marzeniach. „*Ma poi ch'i'non mi sento tal natura, che faraggio* [Cóż więc pocznę, skoro nie taki się urodziłem?]” (w. 234). Wraz z tym pyta-

³³ *Ibidem*, s. 511.

³⁴ [Goethe, *Faust*. Przekład W. Zegadłowicza. Warszawa 1953, cz. I, w. 2690—2693.]

niem, powracającym jeszcze dwukrotnie (w. 263, 274), czytelnik otrzymuje inne oznaki istotne dla rozumienia. Zobaczmy teraz w *Mare amoroso* nie tylko podkreśloną przez Spitzera poetycką ideę „*amore che non truova fine* [nie spełnionej miłości]”. Pojmie również sygnalizowaną mu ironicznie jej nierzeczywistość i będzie mógł w ostatnich porównaniach podziwiać jednocześnie ton najwyższej powagi lirycznej i jej groteskowe odrealnienie w śmierci poety w „morzu miłości”, która jego winnej ukochanej „*a simiglianza di Giuda giudeo* [na podobieństwo Judasza z Judei]” ma na zawsze przydać imię Giudea i którą niedowierzającemu czytelnikowi „*a quisa do Thomas* [wzorem Tomasza]” może poświęcić epitafium (w. 316—334). Tak więc *Il mare amoroso* stanowi nie tylko ostatnie ironiczne echo kazuistyki *Bestiaire d’amour*, ale nowymi, z punktu widzenia dotychczasowych zasad gatunku nie uprawnionymi pytaniami, a także przeprowadzonym w praktyce przekształceniem alegorycznego sposobu narracji w fikcję poetycką, zapowiada też już inne rozumienie poezji, które położy kres alegorii jako specyficznemu średniowiecznej formie myślenia i stylu.

Przełożyła Krystyna Krzemień