

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROMANICA

17(2)



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

A c t a Universitatis Lodziensis

FOLIA LITTERARIA ROMANICA

17(2)

Lęk, strach, groza w dawnych literaturach romańskich

pod redakcją
Magdaleny Koźluk
i Witolda Konstantego Pietrzaka

 **WYDAWNICTWO**
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2022

 **C O P E**
Member since 2019
JM14486

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
« FOLIA LITTERARIA ROMANICA »

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Agnieszka Woch
Witold Konstanty Pietrzak

REDAKTORZY TEMATYCZNI TOMU

Magdalena Koźluk
Witold Konstanty Pietrzak

RADA NAUKOWA (LITERATUROZNAWSTWO)

Jean-Claude Arnould (Uniwersytet w Rouen), *Maciej Abramowicz* (Uniwersytet
Artes Liberales, Warszawa), *Gérard Gengembre* (Uniwersytet w Caen)
Jean-Paul Pittion (Uniwersytet François-Rabelais oraz Trinity College, Dublin)
Denis Reynaud (Uniwersytet w Lyonie), *Françoise Simonet-Tenant*
(Uniwersytet w Rouen)

RECENZENCI

Agnieszka Dziuba (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II), *Anna Gęsicka*
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika), *Krzysztof Jarosz* (Uniwersytet Śląski)
Anna Loba (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza), *Barbara Marczuk* (Uniwersytet
Jagielloński), *Tomasz Mojsik* (Uniwersytet w Białymstoku), *Andrzej Rabsztyń*
(Uniwersytet Śląski), *Agata Sobczyk* (Uniwersytet Warszawski), *Andrzej Wypustek*
(Uniwersytet Wrocławski), *Magdalena Zdrada-Cok* (Uniwersytet Śląski)

SEKRETARKA REDAKCJI

Magdalena Koźluk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Agnieszka Kałowska-Majchrowicz

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska
Agencja Komunikacji Marketingowej efactoro.pl

Publikacja finansowana ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

ISSN 1505-9065

e-ISSN 2449-8831

Adres redakcji

90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

www.romanica.uni.lodz.pl

Wstęp

Strach i spokrewnione z nim emocje – lęk, trwoga, niepokój, przerażenie, groza itp. – stanowią problem bardzo szeroko opisany w dyscyplinach humanistycznych, na gruncie filozofii, psychologii, socjologii, polityki, historii, historii sztuki, filmoznawstwa i oczywiście literaturoznawstwa. W dziedzinie badań nad literaturą dawną jednak ten temat nabral znacznej dynamiki ledwie kilkadziesiąt lat temu. Wcześniej strach postrzegano przez pryzmat cnót rycerskich jako przeciwieństwo odwagi, dzielności, męstwa, a literatura narracyjna wielkiego formatu opiewała dziarskich i niepokonanych wojaków – Rolandów, Tristanów, Amadisów... – podążających na drodze chwały od triumfu do triumfu. Strach natomiast, kojarzony ze stanem plebejskim, z tchórzostwem i bojaźliwością, nie trafił do elitarnego mainstreamu literackiego. Powstające opracowania siłą rzeczy skupiały się więc na tym wyidealizowanym i odrealnionym obrazie człowieka. Aby zainteresować się strachem, badacze potrzebowali nowego bodźca, otwarcia na zwykłych ludzi i ich życie codzienne. To otwarcie nastąpiło w latach 70. i 80. ubiegłego stulecia, a ich prekursorem był już być może Lucien Febvre, wrażliwy nie tyle na wielkie daty i wielkich ludzi, ile raczej na klimat epoki tworzonej przez całe społeczeństwo. Dwie monografie Jeana Delumeau – *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII wieku* (1978) oraz *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII wieku* (1983) – jednoznacznie wskazały kierunek badań: skoro dla historyka istotnym przedmiotem dociekań naukowych stał się prosty człowiek z jego typową mentalnością i banalnym losem, to i historyk literatury mógł odtąd pochylić się nad przedstawieniami bohaterów cierpiących na różnego rodzaju fobie, co prawda dalekimi od rycerskiego heroizmu i obrazów szlachetnego prymatu rozumu, ale jakże prawdziwymi.

Od tego czasu liczba publikacji poświęconych strachowi nieustannie rośnie i nie miejsce tutaj, żeby sporządzać bardziej lub mniej wyczerpujący przegląd stanu badań. Warto zaś zaznaczyć, że niniejszy zeszyt wpisuje się we wspomniany nurt, pokazując, że strach nadal jest tematem na wielu terenach niezagospodarowanym i może zaskoczyć niejednego czytelnika.

Zgodnie z tradycją tomów *Folia Litteraria Romanica* zebrane artykuły publikujemy w porządku chronologicznym omawianych przez autorów dzieł. Tę

krótką prezentację wypada jednak zacząć od studium dotyczącego medycznej definicji różnego rodzaju fobii. Magdalena Koźluk pochyła się nad tym zagadnieniem, analizując szesnasto- i siedemnastowieczne traktaty medyczne. Nie ma w tych pismach jednoznacznie zarysowanych granic między lękiem, obawą czy strachem, ale są próby opisanego tego stanu, jego przejawów i przyczyn. Strach jak narzędzie władzy jest dziś dla nas toposem wywodzącym się z *Księcia Machiavellego*. Marta Czapińska zaś proponuje nam powrót do starożytnego Rzymu, aby w pismach Tacyta odszukać motyw polityki opartej na strachu tych, co władzę sprawują, tych, którzy jej pożądamy, i tych, którzy są jej poddani. Jak dowodzi Michał Sawczuk-Szadkowski, jednym z ważnych pojęć w systemie miłości dwornej jest *joi*. Mimo pokrewieństwa z francuską *joie* (radość) termin ten ma znacznie szerszy zakres semantyczny, gdyż współtworząc wspólnotę emocjonalną w przestrzeni liryki miłosnej, oznacza nie tylko radość kochanki, ale i niepokój czy strach. Dwa następne artykuły dotyczą pieśni epickich. Joanna Godlewicz-Adamiec pochyła się nad *Rolandslied* księdza Konrada, staroniemiecką adaptacją *Pieśni o Rolandzie*, i wykazuje, że Konrad zinterpretował strach w scenie wyboru posłańca jako emocję typową dla zdrajcy Ganeluna, usuwając na bok jego nienawiść do Rolanda. Z kolei Alicja Bańczyk przekonuje, że w wybranych eposach z cyklu zbuntowanych baronów jedynie obawa przed karą boską wpływa na postawę bohaterów, podczas gdy strach przed karą doczesną, na przykład konfiskatą lenna albo mutylacją, nie rzutuje na ich decyzje, choć oddziałuje na postaci drugoplanowe. Trzynastowieczny zbiór *Vies des peres* zawiera kilka opowiadań z diablem w roli protagonisty, ale strach, który w opisanych grzesznikach budzą jego przeraźliwe portrety, zostaje w końcu, jak twierdzi Joanna Gorecka-Kalita, zneutralizowany optymistycznym przesłaniem nadziei. Ostatni artykuł o literaturze Średniowiecza analizuje *Dekameron* Boccaccia. Anna Gallewicz tłumaczy w nim, że lęki kochanków w kilku nowelach stanowią przeciwwagę do autentycznego strachu przed dżumą, a zarazem tworzą pretekst do refleksji na temat szlachetnych postaw moralnych i wartości w świecie zniszczonym przez epidemię.

Dorota Szelięga przenosi czytelnika do serca wojen religijnych we Francji XVI wieku. Wykazuje, że polemiczna *Kronika* Pierre'a Belona du Mans, oprócz tego, że stanowi cenne źródło historyczne spisane ręką katolika, wyraża też uczucia autora pobudzone bratobójczą walką: przerażenie wobec scen brutalnej przemocy i lęk na myśl, że wyniszczające konflikty mogą jeszcze potrwać latami. W obozie przeciwnym znajdzie czytelnik *Antymakiawela*, traktat polityczny Innocentego Gentillet. Jak pisze Paulina Materka, ten zagorzały protestant poddaje *Księcia* systematycznej krytyce i zdecydowanie potępia pochodny okrucieństwa strach jako narzędzie sprawowania władzy. *Tragédie française à huit personnages* Jeana Bretoga to hybrydowy dramat stojący w opozycji do tragedii regularnej. Karolina Kasperska dowodzi, że motyw szafotu jest w nim wykorzystany w przewrotny sposób: zamiast prowadzić do typowej moralizatorskiej przestrogi,

budzi lęk i przerażenie w obliczu upadku obyczajów i chaosu sprowadzonego na królestwo przez wojny cywilne. Czy lektura *Amadisa z Walii* może być korzystna dla czytelnika? Zdaniem pełnego niepokoju o przyszłość młodzieży francuskiej François de La Noue, autora cenionych *Rozpraw politycznych i militarnych*, nie jest to możliwe, bo, jak pokazuje Witold Konstanty Pietrzak, ta powieść rycerska sączy w umysł odbiorcy różne trucizny nieprawdopodobieństwa.

Honoré d'Urfé, twierdzi Maja Pawłowska, pisał *Astreę* z myślą o czytelnikach, którzy przeżyli traumę wojen religijnych. Dlatego, aby dać im budujące wzorce osobowościowe, zdolne sprostać wyzwaniom sytuacji krytycznych, przedstawił w swej powieści pastoralnej bohaterów silnych, działających z zimną krwią, zawsze zdolnych spojrzeć śmierci w oczy. Monika Kulesza porusza kwestię strachu w tworzonej przez kobiety bajce literackiej (różnej od bajki ludowej przeznaczonej dla dzieci) końca XVII wieku. I dowodzi, że, choć nie ma w niej potworów ani duchów, to jednak autorki stworzyły specyficzny klimat, w którym lęk wynika z ludzkiej natury i powodowanych przez nią nieszczęść. *Lazzi di paura*, sceny strachu, związane są z komedią *dell'arte*. Według Jolanty Dygul badającej siedemnasto- i osiemnastowieczne scenariusze z teatru włoskiego, aktorzy opracowali kilka typów takich scen i mogli je dowolnie wkomponowywać do zróżnicowanych intryg. Strach był w nich mocno przerysowany, służył parodii i wymagał od artystów sporych umiejętności improwizatorskich. Łukasz Szkopiński śledzi prehistorię postaci wampira w literaturze, wzbudzającego całą paletę fobii. Po ogólniejszym przeglądzie tekstów wcześniejszych szczegółowo analizuje traktat chciałoby się powiedzieć naukowy autorstwa Augustina Calmeta z połowy XVIII wieku i dochodzi do wniosku, że pisma te zainspirowały dziewiętnastowiecznych twórców fikcji o wampirach. Z kolei Stanisław Świtlik w swym studium nad francuskimi utopiami XVII i XVIII wieku analizuje motyw wojny – motyw zdałoby się niekompatybilny z naturą gatunkową utopii, choć zyskujący w badanym *korpusie* coraz to większe znaczenie. Strach i przerażenie wzbudza wówczas bliskość nieuchronnej przemocy i przelew krwi. Pierre-Raymond de Brisson, francuski urzędnik wysłany do niedawno pozyskanej kolonii, Senegalu, opublikował w 1789 roku relację ze swej podróży do Afryki, która odniosła sukces wydawniczy, czego dowodem jest polski przekład, który pod tytułem *Historia rozbicia się i niewoli pana Brysson* ukazał się już w roku 1790. Małgorzata Sokołowicz twierdzi, że w tej relacji boją się głównie współtowarzysze pisarza i autochtoni, zaś sam Brisson zdaje się być wolny od tego rodzaju emocji, co może być efektem autokreacji autora. Wreszcie ostatni artykuł naszego tomu przedstawia dzieje Sinobrodego – nie na osi diegetycznej jednego utworu, lecz z perspektywy adaptacji tej bajki Perraulta przez Anatole'a France'a i Tahara Ben Jellouna. Ewa Kalinowska pokazuje, że Sinobrody już to wzbudza strach swoim wyglądem, już to sam odczuwa strach, przy czym każda z wersji opowieści o tym bohaterze podkreśla inną przyczynę stanów lękowych.

Publikacja naszego tomu nabiera w 2022 roku nowego, niezamierzonego wymiaru. W czasie, gdy za wschodnią granicą Polski trwa pełnowymiarowa wojna prowadzona przez rosyjskiego najeźdźcę, odżyły na świecie, zwłaszcza w Europie, dawne lęki i niepokoje, które uśpiło wyzwolenie w roku 1945 i dziesiątki lat życia w pokoju. Nie sądzimy, aby lektura zebranych przez nas materiałów miała wzbudzić w czytelniku podobne emocje, będące kiedyś elementem strategii literackich, a dziś przedmiotem badań naukowych. Podjęty przez nas temat pokazuje jednak, że granica między życiem a *res litteraria* traci w różnych momentach historii swoją wyrazistość, a modele rzeczywistości budowane przez pisarzy i poetów ocierają się na pewnych płaszczyznach o nasze własne doświadczenie.

Witold Konstanty Pietrzak

Marta Czapińska-Bambara

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-2159-8294>

marta.czapinska@uni.lodz.pl

Strach jako narzędzie władzy w pismach historiograficznych Tacyty

Fear as an Instrument of Power in the Historiographic Writings of Tacitus

SUMMARY

Tacitus' texts are permeated with fear. This effect is reached as a result of the use of a rich vocabulary related to fear and numerous scenes in which fear plays a major role. The structure of Tacitus' stories is in fact composed of the overlapping kinds of fear caused and felt by people in power, participating in its execution, aspiring to hold it and subjected to it. Consequently, the stories expose the mechanism of Roman power, which was driven and fueled by fear. The reason why Tacitus used the description of fear in the historical texts also seems to be significant. The aim of this article is therefore to look at the semantic layer of the words that the historian used to illustrate fear, to emphasize the aspect of power within interpersonal relations, which were almost entirely based on fear, and to indicate the reason that could have prompted Tacitus to use this feeling in presenting the history of Rome.

KEYWORDS – Tacitus, fear, power, history of Rome

La peur comme instrument du pouvoir dans les écrits historiographiques de Tacite

RÉSUMÉ

Les œuvres de Tacite sont imprégnées de peur. Le résultat a été obtenu grâce à l'utilisation d'un riche vocabulaire lié à la peur et de nombreuses scènes dans lesquelles la peur joue un rôle important. La structure des récits de Tacite se compose d'un chevauchement de diverses craintes, causées et ressenties par les personnages qui exercent le pouvoir, ceux qui le convoitent et ceux qui le subissent. Par conséquent, les histoires décrivent les mécanismes de la puissance de Rome, conduite et assurée par la peur. La raison pour laquelle Tacite emploie la description de la peur dans ses textes



historiques nous paraît significative. Le but de cet article est d'analyser la couche sémantique des mots dont l'historien se sert pour illustrer la peur, de souligner les aspects du pouvoir dans les relations interpersonnelles, qui étaient entièrement fondées sur la peur, et d'indiquer ce qui a pu inciter Tacite à utiliser ce sentiment dans la présentation de l'histoire de Rome.

MOTS-CLÉS – Tacite, peur, autorité, histoire de Rome

W dziełach historiograficznych Tacyta, takich jak *Dzieje* czy *Roczniki*, uczucie strachu pełni rolę dominującą. Ich narracja jest bowiem oparta na skomplikowanej strukturze złożonej z nakładających się na siebie lęków wywoływanych i odczuwanych przez osoby dzierżące władzę, uczestniczące w jej sprawowaniu, aspirujące do jej pełnienia i władzy podlegające. Dzięki temu Tacyt niejako obnaża mechanizm, którego motorem i paliwem był strach. Celem tego artykułu jest analiza warstwy semantycznej wyrazów, którymi historyk ilustruje strach, aby poprzez uwypuklenie w aspekcie władzy relacji międzyludzkich, niemal w pełni opartych na tym uczuciu, zbadać różne znaczenia słowa „strach” w poszczególnych typach władzy oraz wskazać przyczynę, która mogła skłonić Tacyta do przypisania istotnej wagi uczuciom lęku w tekstach o charakterze historycznym.

Tacyt emocję strachu określa głównie rzeczownikami: *metus*, *timor*, *pavor*, *terror* i *formido* oraz czasownikami lub przymiotnikami, które pochodzą od tego samego rdzenia, co wspomniane wyżej rzeczowniki. Badacze zajmujący się terminologią „strachu” u Tacyta nie są w pełni zgodni nie tyle odnośnie ogólnego znaczenia słów, którymi historyk posługuje się, aby wyrazić lęk swoich bohaterów¹, ile subtelnych różnic, które między nimi występują, i proponują różne sposoby ich rozumienia. Thomas tłumaczy pojęcie *metus* jako ogromny niepokój powstały w sytuacji rzeczywistego niebezpieczeństwa. Wyrazem *timor* określa zaś silny lęk wynikający z interpretacji rzeczywistości jako zagrażającej². Między określeniami *formido* i *metus* zachodzi według niego różnica w intensywności tego uczucia, bowiem słowo *formido* wyraża wielki niepokój, który w sposób nagły ogarnia podmiot w sytuacji

¹ Według Ernout, który pojęcia *metus* i *timor* występujące w tekstach łacińskich powstałych w okresie od III w. p.n.e. do IV/V w. n.e. przeanalizował pod względem morfologicznym, oba te rzeczowniki zasadniczo nie różnią się między sobą. Przyjmuje, że można traktować je jako synonimy. Częstsze użycie słowa *timor* wyjaśnia przydatnością metryczną (A. Ernout, *Philologica*, II, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1957, s. 7-56). Gernia po przeprowadzeniu analizy semantycznej słów *metuō*, *metus* – *timeō*, *timor* także uznaje, że przez autorów okresu archaicznego i klasycznego są one najczęściej używane na oznaczenie strachu i w zasadzie poza okresem archaicznym, kiedy to *metuō* miało znaczenie ogólne i wyrażało słabe natężenie lęku, a *timeō* jego silne natężenie, nie ma między nimi różnic znaczeniowych (P. C. Gernia, *L'uso di metuō, timeō, vereor, formidō, paveō e dei termini correlati nel latino arcaico e classico. Contributo allo studio delle «differentiae verbōrum»*, Torino, Accademia delle Scienze, 1970, s. 128-129).

² J.-F. Thomas, « Le vocabulaire de la crainte en latin : problèmes de synonymie nominale », *Revue des Études Latines*, 1999, t. 77, s. 218-221, 224.

realnego zagrożenia. Z kolei wyraz *pavor* odzwierciedla intensywny lęk, który paraliżuje podmiot i paraliżuje go do tego stopnia, że jest niezdolny do konstruktywnego reagowania na niebezpieczeństwo, które go wywołało, i sprawia, że traci on wszelką samokontrolę³. Pojęcie *terror* zaś jego zdaniem oznacza z jednej strony „to, co rodzi silny strach”, a z drugiej „intensywny strach, który wywołuje efekt szoku i któremu towarzyszy silna zmiana w sytuacji podmiotu”⁴. Według Megallón García słowo *metus* wyraża strach intelektualny, pojęcia *timor*, *pavor* i *terror* strach emocjonalny, a wyraz *formido* stan silnego pobudzenia⁵. Zuccarelli zauważa, że określenie *metus* u Tacyty nie tyle nazywa emocję strachu, ile przez to, że „popycha kogoś do podjęcia określonego działania” (*spinge per fare qualcosa*) wskazuje na przyczynę, która go powoduje⁶. Conde Calvo również zwraca uwagę na to, że pojęcia *metus* i *terror* nie oznaczają typów strachu, ale wskazują na materialne przyczyny zdolne wywołać strach. Różnica znaczeniowa między nimi nie polega bowiem na stopniu nasilenia subiektywnego odczucia (w skali od strachu do przerażenia), ale na sposobie wywierania i reagowania na przymus (w skali od gróźb do odwetu)⁷.

Z przedstawionych powyżej rozważań wynika, że terminologia „strachu” u Tacyty pozostawia szerokie pole do interpretacji i umyka jednoznacznej konkluzji, dzięki której można by ustalić dokładne odpowiedniki wyrazów łacińskich w językach nowożytnych i konsekwentnie stosować je w przekładach czy opracowaniach⁸. Próbuując nazwać pewne tendencje w stosowaniu przez Tacytę słownictwa dotyczącego strachu, można jednak przyjąć, że słowo *metus* określa powstały pod wpływem rzeczywistego niebezpieczeństwa zewnętrznego nieprzyjemny stan emocjonalny, który znacząco determinuje działanie podmiotu. Wyraz *timor* natomiast wyraża, wynikający z interpretowania sytuacji jako groźnej stan oczekiwaniami na bliżej nieokreślone, przykre doświadczenie. Termin *formido* wskazuje na silne uczucie wywołane nagłą, przerażającą sytuacją lub niebezpieczeństwem, *pavor* odzwierciedla paraliżujący lęk równy stanowi paniki, a *terror* określa albo silny strach, albo działanie, którego celem jest zastraszenie.

Przyjrzyjmy się teraz relacjom międzyludzkim, które w świetle strachu kształtują się u Tacyty w kontekście władzy. Biorąc pod uwagę usytuowanie jednostek w hierarchii władzy, można podzielić je na trzy typy: strach dzierżących władzę, uczestników i aspirujących do rządzenia oraz poddanych.

³ *Ibid.*, s. 227.

⁴ *Ibid.*, s. 232.

⁵ A. I. Megallón García, “El campo léxico de los sustantivos de ‘temor’ en los *Anales* de Tácito”, *Habis*, 1994, t. 25, s. 154.

⁶ U. Zuccarelli, “Una nota sull’uso dei verba timendi nella narrazione Tacitiana”, *Giornale Italiano di Filologia*, 1999, t. 51, s. 108-109.

⁷ J. L. Conde Calvo, “Los valores concretos de ‘metus’ y ‘terror’ en Tácito”, in *Mnemosynum. C. Codoñer a discipulis oblatum*, ed. A. Ramos Guerreira, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, s. 56, 61.

⁸ Cf. J.-F. Thomas, *op. cit.*, s. 223.

1. Strach władcy (*metus; metuēre; timēre; pavor*)

Opisany w *Rocznikach* Neron jest klasycznym przykładem władcy, który budzi lęk swoich poddanych, a z drugiej strony sam żyje w nieustannym strachu⁹. Ponadto, Tacyt pokazuje, że wraz z „rosnącą władzą”, strach Nerona również przybiera na sile. Słowem, im więcej ma władzy, tym bardziej się boi. Jego silny lęk wynika bowiem z pragnienia utrzymania się przy władzy i przeświadczenia, że otaczający go ludzie dążą do tego, żeby mu ją odebrać¹⁰. Kiedy Neron odkrywa spiszek w roku 65, w obliczu masowego przyznawania się do uczestnictwa w nim nie tylko osób wysoko postawionych w państwie (senatorów i ekwitów), ale także żołnierzy i kobiet, sam staje się przerażony i jego strach wyzwała okropną reakcję: nakazuje, aby żołnierze zajęli Rzym, i przez to Neron, według hiperboli Tacyta, „obsadziwszy mury, zamknąwszy także morze i rzekę, stolicę jak gdyby w więzieniu trzymał”¹¹. W wyniku tych działań „stolica pełna była trupów, a Kapitol ofiar”¹². Neron usiłował później legitymizować swoje działania i senatorom, wśród których coraz bardziej otwarcie podnoszono zarzut, że z nienawiści lub strachu (*ob invidiam aut metum*) zamordował niewinne osoby, oznajmił, iż przyczyną jego gwałtownej reakcji było wykrycie spisku, a celem ukaranie winnych. Wydał następnie podobnej treści edykt do ludu i dołączył do niego zeznania skazańców¹³.

Zupełnie inaczej Tacyt opisuje w zachowanej części pierwszych sześciu ksiąg *Roczników* czasy panowania Tyberiusza, które charakteryzuje stopniowe zanikanie strachu wraz ze wzrostem jego potęgi¹⁴. Historyk rządu Tyberiusza podzielił na cztery okresy, z których każdy następny jest gorszy od poprzedniego. Każda kolejna faza odzwierciedla bowiem stopień redukcji lęku w związku z utratą rywala o władzę lub uczestnika jego władzy (Germanika, Druzusa, Li-

⁹ Tacyt, *Ann.* XVI, 15. Zdaniem Schmidta Tacyt opisuje Nerona jako tyrana w platońskim rozumieniu, który przez to, że się boi postępuje niesprawiedliwie i w konsekwencji jest nieszczęśliwy. E. A. Schmidt, „Die Angst der Mächtigen in den Annalen des Tacitus”, *Wiener Studien*, 1982, t. 95, s. 280.

¹⁰ Tacyt, *Ann.* XV, 67-69. Heinz zauważył, że silny lęk o to, aby utrzymać się przy władzy, tłumaczy jedność pozornie odmiennych indywidualnych cech wizerunku tyrana. Heinz uznał więc strach za podstawową zasadę rządów tyrańskich. W.-R. Heinz, *Die Furcht als politisches Phänomen bei Tacitus*, Amsterdam, B. R. Grüner, 1975, s. 34. To przekonanie podtrzymuje również Mastellone Iovane, która przyznała, że strach i lęk są podstawowymi składnikami figury tyrana i odzwierciedla ją konstrukcja postaci tyrana u Tacyta. E. Mastellone Iovane, *Paura e angoscia in Tacito. Implicazioni ideologiche e politiche*, Napoli, Loffredo Editore, 1989, s. 64-113.

¹¹ Tacyt, *Ann.* XV, 58. Wszystkie cytaty z dzieł Tacyta podaję w tłumaczeniu S. Hammera (Tacyt, *Dzieła*, przeł. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa 2004).

¹² *Ibid.*, XV, 71.

¹³ *Ibid.*, XV, 73.

¹⁴ Pomimo zauważalnych różnic w opisie obu cesarzy, nie ma wątpliwości co do tego, że Tacyt prezentuje osobę Tyberiusza jako tyrana. A. J. Woodman, „Tiberius and the Taste of Power: The Year 33 in Tacitus”, *The Classical Quarterly*, 2006, t. 56, n° 1, s. 184.

vii, Sejana)¹⁵. W wyniku tego Tyberiusz coraz mniej się boi i staje się coraz bardziej pewny swej władzy i przez to coraz bardziej okrutny. W księgach o Tyberiuszu strach nie uzasadnia tyranii, przeciwnie, jego stopniowy zanik wyjaśnia degenerację panowania Tyberiusza. Naprawdę zbrodnico-okrutny i haniebno-lubieżny Tyberiusz ostatniej fazy nie jest przedstawiony jako dręczony strachem¹⁶. Historia rzymska za panowania Tyberiusza to historia stopniowej koncentracji władzy w „jednej ręce”. Dzięki temu, że Tacyt nie podążył za tendencją opisu jego panowania w antytetyczny, biało-czarny sposób, przeciwstawiając złu Tyberiusza dobroć innej osoby (np. Germanika) i, aby uwydatnić etapy stopniowego upadku Tyberiusza, wykorzystał także inne postaci, stworzył literacki model rozwoju i upadku rządów tyrańskich, który w sposób zdumiewająco trafny odzwierciedla charakter ustrojowy państwa rzymskiego.

Tacyt w podobny sposób przedstawia początek pryncypatu Nerona: „Pierwszego mordu za nowego panowania dokonano na prokonsulu Azji, Juniuszu Sylanie”¹⁷ i początek rządów Tyberiusza: „Pierwszym aktem nowego panowania było zamordowanie Postumusa Agryppy”¹⁸. W narracji Tacyty oba pryncypaty w następstwie prawdziwych lub domniemyanych spisków degenerują się poprzez terroryzowanie wszystkich znajdujących się wokół osoby pryncypsa. Należy jednak zwrócić uwagę, że Tacyt, poprzez umiejętne pokazanie, jaki wpływ na osobowość obu cesarzy i ich postępowanie ma strach, wskazuje na różnicę w charakterze obu reżimów. Rzeczowniki *metus*, *timor* i *pavor* oraz czasowniki i przymiotniki pochodzące od tego samego rdzenia, których Tacyt używa do opisu rządów Nerona i Tyberiusza, wskazują bowiem na to, że żyjący w ciągłym lęku i dręczony atakami paniki Neron używa zastraszania i przemocy w sposób impulsywny, tylko po to, żeby kontrolować strach ludzi moralnie i ideologicznie mu obcych, Tyberiusz natomiast w swoim okrucieństwie czyni ze strachu i terroru świadome formy władzy¹⁹.

¹⁵ Tacyt, *Ann.* VI, 51. Schmidt zauważa, że ów schemat jest prawdopodobnie tworem Tacyty, bo determinuje strukturę pierwszych sześciu ksiąg *Roczników* i nie występuje w tradycji historiograficznej (u Swetoniusza czy Kassjusza Diona); E. A. Schmidt, *op. cit.*, s. 284.

¹⁶ Zdaniem Schmidta Tacyt do opisu panowania Tyberiusza wykorzystał nie tyle literacki model tyrańca (jak w przypadku Nerona), ile literacki model dotyczący całego narodu rzymskiego, na który zdaniem historyków wpływała głównie polityka zagraniczna. Twierdzili oni bowiem, że Rzym im mniej obawiał się wroga zewnętrznego, tym następowała jego większa degeneracja. Wydaje się więc, że właśnie ten wzorzec myślenia Tacyt przeniósł na jednego polityka rzymskiego i wewnętrzne stosunki władzy politycznej; E. A. Schmidt, *op. cit.*, s. 286-287.

¹⁷ Tacyt, *Ann.* XIII, 1.

¹⁸ *Ibid.*, I, 6.

¹⁹ Cf. A. De Vivo, “La violenza e il terrore: le forme del potere in Tacito”, in *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2005*, ed. G. Urso, Pisa, Edizioni ETS, 2006, s. 288. Rządowi Klaudiusza Tacyt poświęca w *Rocznikach* stosunkowo mało miejsca, gdyż księga XI i XII, to w zasadzie rozbudowane dygresje na temat działań wojennych przeplatane krótkimi wzmiankami na temat cesarza. W jego ujęciu Klaudiusz przez to, że zdaje się w bezrefleksyjny sposób bardziej ulegać lękom innych ludzi niż swoim własnym, staje się pustą marionetką w rękach bliskich mu osób, głównie żon, najpierw Messaliny, potem bratanicy Julii Agryppiny i ich popleczników, którzy

W postaci zawilej siatki strachu Tacyt przedstawia w *Dziejach* przebieg kariery politycznej i upadek Witeliusza²⁰. Strach bowiem kształtuje dynamikę jego krótkich rządów. Tacyt najpierw pokazuje Witeliusza jako zdeterminowanego do walki o władzę i budzącego strach wodza, potem przestraszonego dowódcę, a na końcu sparaliżowanego strachem tchórza²¹. Punktem zwrotnym w opowieści o Witeliuszu jest zdobycie Kremony przez wojska Wespazjana. W następstwie tych wydarzeń Witeliusz, próbując na siłę zbagatelizować niebezpieczeństwo, rozładowuje swoje emocje przez nakaz otrucia Juniusza Blezusa, namiestnika Galii Lugduńskiej, który w przeciwieństwie do Wespazjana nie jest jego bezpośrednim zagrożeniem²². Pod wpływem strachu Witeliusz źle interpretuje sytuację i postrzega rzeczywistość jakby w krzywym zwierciadle. Kiedy zaś zdobycie Mewanii przez witelian dało Witeliuszowi okazję do odbudowania swojej pozycji, ten ponownie źle oceniając okoliczności wycofuje wojska i udaje się do Rzymu. Opuszczenie Mewanii powszechnie uznano za manifestację słabości cesarza, a jego późniejsza decyzja o abdykacji tylko umocniła to przekonanie. Jak niegdyś Tyberiusz zdusił własny strach, aby z czasem całkowicie się go wyzbyć i w efekcie rządził 23 lata, tak Witeliusz został zdominowany przez strach, stracił kontrolę nad sytuacją, a w konsekwencji władzę (rządził przez kilka miesięcy w roku 69).

2. Strach pretendenta (*metus*)

W czasie rządów Tyberiusza wiele spraw rozgrywa się na planie strachu i władza cesarska przyjmuje formy oparte na wykorzystywaniu zastraszenia. Ten sposób działania naśladują również osoby aspirujące do przejęcia kontroli nad innymi. Napięta relacja między bratankiem Tyberiusza Germanikiem i Gnejuszem

doskonale wiedzą, jak wykorzystać obawy Klaudiusza, aby nim kierować (Tacyt, *Ann.* XI, 32; XII, 3), a jego rządy niewarte głębszej analizy i szerszego przedstawienia. W ujęciu Tacyty, to decyzje Messaliny budziły prawdziwą grozę. Wystarczyło, żeby zagroziła Poppei Sabinie więzieniem, a ta ze strachu od razu popełniła samobójstwo (*ibid.*, XI, 2). Nie dziwi więc zachowanie Klaudiusza, kiedy po tym jak dowiedział się o małżeństwie swojej żony Messaliny z wyznaczonym na konsula Syluszem, ze strachu wpadł w panikę (*pavor*), bo nie był pewien, czy jeszcze rządzi w państwie, czy już go władzy pozbawiono (*ibid.*, XI, 31).

²⁰ Pozostałych cesarzy, których panowanie trwało równie krótko, Tacyt również pokazuje w świetle lęków, które odczuwali bądź budzili w innych. Według historyka Galbę uważano za niedołęznego i łatwowiernego, przez co niewiele strachu budził w ludziach (Tacyt, *Hist.*, I, 12), a Othona się bano, ale i on się bał (*ibid.*, I, 81). Ciekawe jest również porównanie strachu, który cesarze budzili w innych. Według Tacyty mniej obawiano się Witeliusza niż Othona, bo Othonowi dodawało grozy morderstwo Galby (*ibid.*, II, 31).

²¹ Tacyt, *Hist.*, III, 63. *Vide* D. S. Levene, "Pity, Fear and the Historical Audience: Tacitus on the Fall", in *The Passions in Roman Thought and Literature*, ed. S. Morton Braud, Ch. Gill, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 139.

²² Zdaniem Tacyty Blezus zginął, bo mimo tego, że nie zabiegał o władzę, to w powszechnym odczuciu był uważany za godnego panowania; Tacyt, *Hist.*, III, 39.

Kalpurniuszem Pizonem (umiejętnie zresztą podsycana przez Tyberiusza) w opowieści Tacyty niemal w całości oparta jest na wzajemnym zastraszaniu. Kiedy w 18 r. n.e. obaj dowódcy spotkali się w Cyrrus na kwaterze zimowej dziesiątego legionu, Pizon robił wszystko, żeby nie okazać bojaźni, a Germanik starał się unikać wrażenia, że mu grozi²³. Sytuacja odwróciła się, kiedy Germanik zachował. Wtedy Pizon wysyłał posłańców, żeby śledzić postęp choroby swojego przeciwnika, a Germanik rażony niemocą, chociaż wściekał się z tego powodu, to w gruncie rzeczy był przerażony²⁴.

Zastraszanie było strategią, którą w budowaniu swojej kariery i wspinaniu się po szczeblach władzy wykorzystywał także prefekt gwardii pretoriańskiej i zaufany Tyberiusza Lucjusz Eliusz Sejan. Wzmacniał on bowiem swoją pozycję jako prefekt, koncentrując wszystkie kohorty pretorskie w jednej dzielnicy tak, aby móc kontrolować liczną siłę wojskową, i planował wykorzystać ją tak, jak wodzowie rzymscy używali wojsko do kontroli obcego terenu i ucisku miejscowej ludności. Wzrastająca władza Sejana została wstrzymana w październiku roku 31, kiedy go aresztowano i zgładzono. Tą egzekucją Tyberiusz wyzwolił niesłychany terror, który uderzył w przyjaciół Sejana i tych, którzy byli podejrzani o współudział. Opowieść o roku 32 jest w istocie długim, makabrycznym wykazem straconych mężczyzn i kobiet. W roku 33 miała miejsce jeszcze bardziej wstrząsająca masakra, kiedy Tyberiusz, poczawszy od skazania Konsydusza Prokulusa za obrazę majestatu rozkazał zabić wszystkich zatrzymanych w więzieniu i oskarżonych o współudział z Sejanem i rozpoczął prawdziwą rzeź. Przyjaciołom i rodzinom zabitych zakazano wówczas oplakiwać swoich bliskich, których ciała eskortowano do Tybru i tam porzucano, aby gniły i rozkładały się dryfując. Ten makabryczny opis Tacyty zamyka gorzka konstatacja, że strach zniszczył w ludziach jakąkolwiek formę solidarności i na ile rósł terror, na tyle oddalało się współczucie²⁵. Prynceps, który przestał ukrywać swe zbrodnie, budził prawdziwy lęk, a ciąg zabójstw, który zainicjował, wywołał ponadto niejako podwójny strach, z jednej strony przed samym aktem mordy, a z drugiej przed jego następstwami, do których należało między innymi pozbawienie skazanych wszelkich dóbr i prawa do pochówku. Powszechną praktyką wśród wpływowych ludzi stało się więc popełnianie samobójstwa²⁶.

²³ Tacyt, *Ann.*, II, 57.

²⁴ *Ibid.*, II, 69-70. Zdaniem A. De Vivo wyrażenie „*haud minus ira quam per metum*” pokazuje, że to strach był uczuciem dominującym. A. De Vivo, *op. cit.*, s. 283.

²⁵ Tacyt, *Ann.* VI, 19; *cf.* A. De Vivo, *op. cit.*, s. 284.

²⁶ Tacyt, *Ann.* VI, 23-26. *Vide ibid.*, VI, 29; XI, 2; XV, 19. Woodman zwraca uwagę na to, że przedstawienie sekwencji zgonów Gallusa, Druzusa, Agryppiny i Nerwy było zamierzonym zabiegiem literackim Tacyty, który w ten sposób podkreślił związek śmierci głodowej tych osób z protestem przeciwko władzy Tyberiusza, który sześć lat wcześniej rozwiązał kryzys żywnościowy. A. J. Woodman, „Tiberius and the Taste of Power: The Year 33 in Tacitus”, *The Classical Quarterly*, 2006, t. 56, n° 1, s. 187.

Warto zauważyć, że podstawowym terminem, który Tacyt stosuje do opisu poczynań mających na celu powiększanie wpływów politycznych za pomocą zastraszania, jest słowo *metus*. Można zatem wnioskować, że głównym motorem działania pretendentów do władzy w ujęciu historyka nie są osobiste ambicje jednostek, a strach, którego źródłem jest zewnętrzne zagrożenie, zwłaszcza ze strony wyżej postawionego w hierarchii.

3. Strach poddanego (*terror; terrēre; pavor; metus; timēre*)

Kryzys polityki zagranicznej w czasie ostatniej fazy rządów Nerona i wydarzeń z lat 68-69 wystawił na poważną próbę cały rzymski system rządów. Wespazjan, żeby wzmocnić pozycję Rzymu w Brytanii wysłał tam doświadczonych dowódców²⁷. Ci zaś wypełniali swoje zadania za pomocą wypracowanego systemu, którego podstawowym elementem było budowanie autorytetu poprzez zastraszanie. Nic bowiem nie zapewniało kontroli nad prowincjami tak skutecznie, jak umiejętne wzbudzanie strachu w ich mieszkańcach. Właśnie temu służyły działania tak ekstremalne, jak wyrżnięcie w pień niemal całego plemienia Ordowików²⁸. Tacyt podkreślając, że było to świadome działanie rzymskiego dowódcy Juliusza Agrykoli, zauważa: „a ponieważ Agrykola dobrze rozumiał, że należy iść w trop za sławą i że po pierwszym powodzeniu groza towarzyszyć będzie (*terrorem ceteris fore*) także reszcie przedsięwzięć, zamierzył dostać pod swoją władzę wyspę Monę”²⁹.

Oprócz tego dążono do tego, aby mieszkańcy podbitych prowincji uznali zawarcie i podtrzymywanie pokoju z Rzymem za najlepsze dla siebie rozwiązanie. Udowodniano im zatem, jak niekorzystną sytuacją jest pozostawanie w stanie konfliktu z państwem rzymskim. Mieszkańców nieustannie zastraszano (*terrēre*) przez niespodziewane ataki, dewastowanie terenów i trzymanie ich ciągle pod presją³⁰. Tacyt przekonuje, że strach paraliżował ludy Brytanii do tego stopnia, że wielokrotnie nie podejmowały walki nawet wtedy, gdy wojsko rzymskie znajdowało się w trudnym położeniu z powodów klimatycznych³¹. Tacyt podobnie przedstawia działania wojskowe Germanika podczas kampanii w Germanii w 14 r. n.e., który w celu utrzymania kontroli nad obcym terytorium i potwierdzenia niezwykłości Rzymian systematycznie siał terror wśród tamtejszej ludności (*umquam magis, [...], paventem*) poprzez plądrowanie wiosek i masakrę

²⁷ Tacyt, *Agr.* 17.

²⁸ *Ibid.*, 19. Podobnie tragiczna sytuacja miała już miejsce, kiedy Rzymianie pod wodzą Fabiusza Walensa wkroczyli do Galii i wymordowali około czterech tysięcy ludzi. Mieszkańców Galii ogarnęła wtedy taka trwoga, że w większości od razu wszyscy się poddawali (Tacyt, *Hist.* I, 63). Cf. Tacyt, *Ann.* XII, 17.

²⁹ Tacyt, *Agr.* 18. Cf. Tacyt, *Ann.* XII, 31; XIV, 23.

³⁰ Tacyt, *Agr.* 20.

³¹ *Ibid.*, 22.

ludności³². Rzymską strategię, w której strach i groza były kajdanami, które utrzymywały w ryzach podległe Rzymowi ludy Brytanii, Galii i Germanii i zmuszały je do walki w rzymskim wojsku, bez jakiegokolwiek oddania i poczucia przynależności obnaża mowa wodza Kalgakusa, który zagrzewając swoich pobratymców do bitwy z okupantem tłumaczył, że „Bojaźń i groza (*metus ac terror*) są słabymi miłości węzłami; skoro je usuniesz, ci, którzy bać się przestaną, zaczną nienawidzić”³³. Tacyt eksponuje terror jako element rzymskiej strategii polityczno-wojskowej przekazując, że Agrykola po tym, jak zwyciężył Brytańczyków „chcąc świeżo podbite ludy nawet przewlekaniem pochodu zastraszyć (*lento itinere terrentur*), poprowadził w wolnym marszu piechotę i jazdę i rozmieścił ją na leżach zimowych”³⁴.

Terroryzowanie było środkiem stosowanym nie tylko w celu odzyskiwania i utrzymywania kontroli nad prowincjami, ale okazywało się również skuteczne w przywracaniu dyscypliny wśród żołnierzy rzymskich i utrzymywaniu ich w karności. Kiedy więc w 14 r. n.e. cesarz Tyberiusz wysłał swojego syna Druzusa Młodszego do Pannonii, aby wybadał przyczyny niezadowolenia w wojsku, Druzus postanowił przede wszystkim odnaleźć i ukarać przywódców buntu:

Potem wyłoniła się różnica zdań: jedni sądzili, że należy [...] uprzejmym traktowaniem żołnierzy ugłaskać, drudzy, że trzeba za pomocą ostrzejszych środków działać, bo społeczeństwo nie zna miary; jest groźne, jeśli nie drży; skoro je raz ogarnie trwoga, można je bezkarnie lekceważyć (*terrere ni paveant, ubi pertimuerint inpune contemni*); póki więc pozostaje pod presją zabobonu, należy mu jeszcze ze strony wodza napędzić strachu przez sprzątnięcie sprawców buntu. Charakter Druzusa pochopny był do większej surowości: wzywa Wibulenus i Percenniusza i każe ich stracić. Większość źródeł podaje, że zagrzebano ich w obrębie namiotu wodza, inne, że zwłoki poza wał na widowisko porzucono³⁵.

Tacyt nie komentuje szerzej tych słów, ale w widoczny sposób pokazuje, że władza rzymska do ludzi, którzy zasilali wojskowe szeregi, podchodziła w sposób pogardliwy, z przekonaniem, że wymagali niemal tego samego traktowania co wrogowie³⁶. Opisując walki ze zbuntowanym germańskim plemieniem Chauków,

³² Tacyt, *Ann.* II, 25. O skuteczności tej metody świadczy także fakt, że król Partii Artabanus II był wierny Rzymowi głównie ze strachu, najpierw przed Germanikiem (*ibid.*, VI, 31), a po jego śmierci ze strachu przed groźbą wojny z Rzymianami (*ibid.*, VI, 36). Cf. *ibid.* XIII, 56; Tacyt, *Hist.* IV, 76.

³³ Tacyt, *Agr.* 32.

³⁴ *Ibid.*, 38. De Vivo zauważa, że ani w *Dziejach*, ani w *Rocznikach* nie ma tak wyraźnego uznania funkcji strategicznej teroru jako podstawy podboju i zarządzania prowincjami, jak w *Żywocie Agrykoli*. Jego zdaniem wynika to faktu, że w *Dziejach* i *Rocznikach* przeważa punkt widzenia ideologiczny, który przedstawia Imperium Rzymskie jako wspólnotę, w której panuje równość praw dla zwycięzców i zwyciężonych, a posłuszeństwo poddanych władzy centralnej jest gwarancją pokoju powszechnego. De Vivo, *op. cit.*, s. 281. Cf. Tacyt, *Hist.* IV, 73-74; Tacyt, *Ann.* XI, 23-24.

³⁵ Tacyt, *Ann.* I, 29. Cf. Tacyt, *Hist.* IV, 46.

³⁶ A. De Vivo, *op. cit.*, s. 282.

kiedy dowódca rzymski Korbulon musiał również zdyscyplinować wojsko rzymskie, Tacyt podkreśla jednak, że podobne środki zastraszania inaczej działają na żołnierzy, a inaczej na wrogów: „[...] groza (*terror*) na żołnierzy i na nieprzyjaciół różnie podziałała: myśmy nasze męstwo podwoili, barbarzyńcy buty poniechali”³⁷. Sugeruje on tym samym, że sposób reagowania na strach jest niejako wyznacznikiem dyspozycji lub jej braku do posiadania władzy.

Trzeba zaznaczyć, że często stosowane w opisie postępowania rządzących w stosunku do podbitych ludów czy żołnierzy rzymskiej armii rzeczownik *terror* i związany z nim czasownik *terrere*, dobrze uwydatniają charakter relacji między władcą a poddanymi, niemal całkowicie zdominowanej przez działania oparte na budzeniu grozy i przerażenia u posiadających niższą pozycję społeczną. Warto również podkreślić, że Tacyt, w przeciwieństwie do innych autorów starożytnych, podkreśla negatywną rolę strachu³⁸. Historyk analizując jego wpływ zarówno na osobę, która strach wzbudza, jak i na tego, który go odczuwa, pokazuje, że strach niszczy jednostkę, która to uczucie wywołuje w innych, oraz dzieli i osłabia moralnie społeczeństwo, które takiej emocji ulega³⁹.

Pozostaje jeszcze rozstrzygnąć, dlaczego Tacyt nadał tak istotne znaczenie uczuciom strachu w tekstach o charakterze historycznym. Marincola tego, kto pragnie zrozumieć rolę emocji w starożytnej historiografii, odsyła do tradycji retorycznej. Zakłada on, że skoro dziejopisarstwo nie było niezależną profesją, a historycy, podobnie jak inni twórcy uczyli się warsztatu pisarskiego poprzez naukę retoryki, to należy wnioskować, że do historiografii powinno się stosować te same kryteria oceny, które dotyczą innych prac literackich⁴⁰. Wedle założeń retorycznych do podstawowych obowiązków autora tekstu (*officia dicendi*) zaliczano zaznajomienie ze sprawą (*docere*), przedstawienie jej w sposób przyjemny dla słuchającego lub czytającego (*delectare*) i zyskanie dla opowiadanej historii

³⁷ Tacyt, *Ann.* XI, 19.

³⁸ Badania nad strachem w antycznej myśli politycznej wykazały, że autorzy starożytni dostrzegali przede wszystkim jego „użyteczną”, a więc pozytywną rolę zarówno dla społeczności, jak i jednostki. Platon, Arystoteles, Polibiusz, Plutarch, Salustiusz, Liwiusz uważali, że strach przed wrogiem zewnętrznym może ułatwić uzyskanie politycznych celów. Wykorzystanie bowiem retorycznego potencjału strachu poprzez wywołanie wizji nadchodzącego zła albo zmniejszenia dóbr pomaga w przekonaniu grup społecznych, żeby postępowaly w określony sposób i dzięki temu zachowały polityczną jedność i siłę moralną. D. Kapust, „On the Ancient Uses of Political Fear and its Modern Implications”, *Journal of the History of Ideas*, 2008, t. 69, n° 3, s. 368. Według Tukidydesa zaś strach przed karą w przyszłości był pomocny w ograniczaniu negatywnych zachowań jednostki i utrzymaniu jej w moralności; *ibid.*, s. 359.

³⁹ Strach bowiem, który charakteryzował rządy Tyberiusza, Nerona czy Domicjana, doprowadził do donosicielstwa, hipokryzji i miałości moralnej; *ibid.*, s. 370-371.

⁴⁰ J. Marincola, “Beyond Pity and Fear: the Emotions of History”, *Ancient Society*, 2003, t. 33, s. 294-295. Wielu badaczy wskazuje na to, że pod wpływem retoryki Tacyt wypracował wyjątkowy styl literacki, nie mający odpowiednika w starożytnej historiografii. A. J. Woodman, *Rhetoric in Classical Historiography. Four Studies*, New York, Routledge, 2003, s. 164-166.

aprobaty (*probare*) lub wzruszenie słuchaczy (*movere*). Słowa Tacyty świadczą o tym, że z założenia traktował on *Roczniki* jako tekst o charakterze informacyjno-edukacyjnym (*docere*):

[...] dziś, gdy po zaszłej zmianie formy rządu państwo rzymskie nie różni się od jedy-nowładztwa, zebranie i przekazanie faktów, o których donoszę, powinno by przynieść pożytek, ponieważ niewielu własnym rozumem odróżnia dobre od gorszego, pożytek od szkody, a większość z cudzych dopiero przeżyć czerpie pouczenie⁴¹.

Z drugiej strony jednak historyk wyraża świadomość tego, że tematyka dzieła nie sprostą wymogowi, w myśl którego czytanie tekstu powinno sprawiać czytelnikowi przyjemność (*delectare*), kiedy stwierdza:

Albowiem opisy siedzib ludów, różnorodność bitew, sławne zgony wodzów przykuwają i ożywiają na nowo uwagę czytelników; my tymczasem zestawiamy szeregi srogich rozkazów, ciągłych oskarżeń, zwodnych przyjaźni, niewinnych doprowadzonych do zguby i zawsze te same ich upadku przyczyny, a przy tym narzuca się jednostajność zjawisk i przesyty⁴².

Tacyt zwraca uwagę na nieprzyjemną z natury tematykę i w dłuższej perspektywie nużący schemat opowieści, której przedstawienia się podejmuje. O ile najpierw same fakty przykuwają uwagę czytelnika przyprawiając go o zgrozę, to powtarzane z pewną częstotliwością (przy okazji opisu rządów Tyberiusza, Kaliguli, Klaudiusza, Nerona, itd.) przestają robić wrażenie. Czytający stają się otepiąły i w efekcie wręcz znudzony. Według retorów remedium na to było przedstawienie wydarzeń w sposób sensacyjny, mogący wzbudzić emocje w czytelnikach (*movere*) i dzięki temu zintensyfikować ich zainteresowanie opowiadaną historią⁴³. Tacyt, najwyraźniej stosując się do tej zasady, poprzez budowanie w kontekście władzy skomplikowanej struktury nakładających się na siebie lęków bohaterów swoich utworów, prowadzi analizę ich charakterów i motywacji, a dzięki temu wciąga odbiorcę w swoją opowieść. Urozmaicone słownictwo, którego używa,

⁴¹ Tacyt, *Ann.* IV, 33. Zdaniem Woodmana Tacyt umieścił tę „deklarację” dopiero w czwartej księdze dzieła, stosując się do wytycznych konwencji retorycznej, która w przypadku materiału potencjalnie nie milego dla czytelnika nakazywała, aby nie tworzyć klasycznego wstępu, a zastosować tzw. „ukryte wprowadzenie”. U Tacyty przybrało ono formę dygresji, co wskazuje na to, że z jednej strony dokonał on zmiany konwencji, a z drugiej jest dowodem na to, że Tacyt traktował historiografię jako działalność literacką (dygresje były sposobem na uatrakcyjnienie lektury i „rozerwanie” czytelnika, a za czasów Kwintyliana i Pliniusza Młodszego łączone były głównie z historiografią). A. J. Woodman, *Rhetoric, op. cit.*, s. 184-185. *Vide* Tacyt, *Ann.* III, 65: „uważam za główne zadanie roczników, aby cnót nie pomijały milczeniem, a za przewrotne słowa i czyny budziły grozę przed potomnością i niesławą”. We wstępie do *Dziejów* dowiadujemy się o roli edukacyjnej także tego dzieła, kiedy Tacyt zapowiada, że zamierza opowiedzieć wydarzenia z dziejów Rzymu w sposób bezstronny, aby potomność mogła je poznać i ocenić; Tacyt, *Hist.* I, 1-3.

⁴² Tacyt, *Ann.* IV, 33.

⁴³ Do tego rodzaju emocji należało uczucie strachu; D. S. Levene, *op. cit.*, s. 131.

aby określić ludzki strach, pomaga mu oddać najdrobniejsze niuanse ludzkiego zachowania i podtrzymać uwagę czytelnika. Srogie decyzje cesarzy czy okrucieństwo wojska rzymskiego nie dystansują do przeżywanej historii, bo Tacyt, dzięki temu, że stosuje narrację dramatyczną, pokazuje swoich bohaterów jako postaci tragiczne, których strach, wynikający z samotności, poczucia zagrożenia, bezbronności i opuszczenia można współprzeżywać⁴⁴.

Bibliografia

Teksty źródłowe

Cornelii Taciti libri qui supersunt Ab excessu Divi Augusti, t. I, ed. Erich Koestermann, Lipsiae, B. G. Teubner, 1965

Cornelii Taciti libri qui supersunt Historiarum libri. Germania. Agricola. Dialogus de oratoribus, t. II. 1-2, ed. Erich Koestermann, Lipsiae, B. G. Teubner, 1969-1970

Przekłady i opracowania

Conde Calvo, Juan Luis, “Los valores concretos de ‘metus’ y ‘terror’ en Tácito”, in *Mnemosynum. C. Codoñer a discipulis oblatum*, ed. Agustín Ramos Guerreira, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, s. 55-62

De Vivo, Arturo, “La violenza e il terrore: le forme del potere in Tacito”, in *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2005*, ed. Gianpaolo Urso, Pisa, Edizioni ETS, 2006, s. 275-288

Ernout, Alfred, *Philologica*, t. II, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1957

Gernia, Pier Carlo, *L'uso di metuō, timeō, vereor, formīdō, paveō e dei termini correlati nel latino arcaico e classico. Contributo allo studio delle 'differentiae verbōrum'*, Torino, Accademia delle Scienze, 1970

Heinz, Wolff-Rüdiger, *Die Furcht als politisches Phänomen bei Tacitus*, Amsterdam, B. R. Grüner, 1975

Kapust, Daniel, “On the Ancient Uses of Political Fear and its Modern Implications”, *Journal of the History of Ideas*, 2008, t. 69, n° 3, s. 353-373, <https://doi.org/10.1353/jhi.0.0003>

Levene, David Samuel, “Pity, Fear and the Historical Audience: Tacitus on the Fall of Vitellius”, in *The Passions in Roman Thought and Literature*, ed. Susanna Morton Braud and Christopher Gill, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 128-149, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511586163.010>

⁴⁴ Elementem tego typu narracji jest z pewnością opis śmierci Tyberiusza (*Ann.* VI, 51), czy przedstawienie próby ucieczki Witeliusza przed czekającym go końcem, kiedy usiłuje on schować się w opuszczonym Palatium i przeraża go samotność i głucha pustka owego miejsca (*Hist.* 3.84). Wiseman uważa, że tego rodzaju sceny są dowodem na to, że Tacyt jest kontynuatorem historiografii, której korzenie sięgają dramatów odgrywanych podczas prywatnych i publicznych występów, aby opowiadać przeszłość i budować w ten sposób swoją tożsamość. Według Wisemana bowiem historiografia rzymska wyrosła właśnie z tego rodzaju występów, bo dla większości ludzi czasów archaicznych dramat był jednym ze źródeł informacji o przeszłości. Rozwój historiografii rzymskiej nie był zatem jedynie pochodną wykorzystywania i rozbudowywania „suchych” sprawozdań pontyfików. T. P. Wiseman, *Historiography and Imagination. Eight Essays on Roman Culture*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, s. 21.

- Marincola, John, "Beyond Pity and Fear: The Emotions of History", *Ancient Society*, 2003, t. 33, s. 285-315
- Mastellone Iovane, Eugenia, *Paura e angoscia in Tacito. Implicazioni ideologiche e politiche*, Napoli, Loffredo Editore, 1989, <https://doi.org/10.2143/AS.33.0.503603>
- Megallón García, Ana Isabel, "El campo léxico de los sustantivos de 'temor' en los *Anales* de Tácito", *Habis*, 1994, t. 25, s. 151-172
- Schmidt, Ernst Alexander, "Die Angst der Mächtigen in den Annalen des Tacitus", *Wiener Studien*, 1982, t. 95, s. 274-287
- Tacyt, *Dzieła*, przeł. Seweryn Hammer, Czytelnik, Warszawa 2004
- Thomas, Jean-François, « Le vocabulaire de la crainte en latin : problèmes de synonymie nominale », *Revue des Études Latines*, 1999, t. 77, s. 216-233
- Wiseman, Timothy Peter, *Historiography and Imagination. Eight Essays on Roman Culture*, Exeter, University of Exeter Press, 1999
- Woodman, Anthony John, *Rhetoric in Classical Historiography. Four Studies*, New York, Routledge, 2003, <https://doi.org/10.4324/9780203480533>
- Woodman, Anthony John, "Tiberius and the Taste of Power: The Year 33 in Tacitus", *The Classical Quarterly*, 2006, t. 56, n° 1, s. 175-189, <https://doi.org/10.1017/S0009838806000140>
- Zuccarelli, Ugo, "Una nota sull'uso dei verba timendi nella narrazione Tacitiana", *Giornale Italiano di Filologia*, 1999, t. 51, s. 107-113

Marta Czapińska-Bambara jest adiunktem w Zakładzie Latynistyki i Językoznawstwa w Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego. Uzyskała tytuły magistra z Antropologii Kultury i Filologii Klasycznej oraz tytuł doktorski z Filologii Klasycznej. Jej badania koncentrują się głównie na literaturze łacińskiej i recepcji wybranych koncepcji politycznych, retorycznych i filozoficznych autorów antycznych w myśli renesansowej i późniejszej. Jest autorką monografii pt. *Ēthos przywódcy politycznego w myśli starożytnej i renesansowej. Platon, Cyceron, Machiavelli, Guicciardini*.

Michał Sawczuk-Szadkowski

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-3670-1111>

michal.sawczuk@uj.edu.pl

Joi* jako źródło niepokoju we wspólnotach emocjonalnych trubadurów i *trobairitz

***Joi* as the Origin of Disquiet in Troubadours' and *Trobairitz*' Emotional Communities**

SUMMARY

This paper aims to analyse the courtly love of the troubadours with a particular focus on the relationship between *joi* and fear or disquiet. With the background of previous concepts, the model of *fin'amor* as an emotional community with its basic characteristics is presented. On the example of selected texts from the courtly literature, a “map of emotions” of the troubadour world, in which *joi* plays a central role, is constructed. *Joi* is defined as “joy acting” or “a state of harmony, ecstasy and inner perfection”. As the etymology of this concept, it is taken as a combination of the words *gaudium* (joy) and *joculum* (play). The analysis indicates that the pursuit of *joi* is both the reason for building the emotional community of *fin'amor* and the goal of its actors involved. The achievement of *joi* is based on an elaborate system of literary games. In the emotional community, *joi* triggers other emotions, including fear and disquiet. Thus, *joi* is not a state of inner harmony but an ambivalent entity, affecting both the well-being of the individual *fin'amor* actors and the lack thereof.

KEYWORDS – troubadours, emotional communities, courtly love, medieval literature, Occitan literature

***Joi* aux origines de l'intranquillité dans les communautés émotionnelles
des troubadours et *trobairitz***

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser l'amour courtois des troubadours en mettant l'accent sur la relation entre le *joi* et la peur ou l'intranquillité. Sur la base des concepts précédents, le modèle de la *fin'amor* en tant que communauté émotionnelle avec ses caractéristiques de base est présenté. Sur l'exemple de



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 19.01.2022. Revised: 25.11.2022. Accepted: 22.12.2022.

textes choisis de la littérature courtoise, une « carte des émotions » du monde des troubadours, dans laquelle le *joi* joue un rôle central, est construite. *Joi* est défini comme « la joie agissante » ou « un état d'harmonie, d'extase et de perfection intérieure ». L'étymologie de ce concept est considérée comme une combinaison des mots *gaudium* (joie) et *joculum* (jeu). L'analyse indique que la poursuite du *joi* est à la fois la raison de la construction de la communauté émotionnelle de la *fin'amor* et l'objectif des acteurs impliqués. L'obtention du *joi* repose sur un système élaboré de jeux littéraires. Dans la communauté émotionnelle, le *joi* déclenche d'autres émotions, notamment la peur et l'intranquillité. En ce sens, le *joi* n'est pas un état d'harmonie intérieure mais une entité ambivalente, qui affecte aussi bien le bien-être des acteurs de la *fin'amor* que son absence.

MOTS-CLÉS – troubadours, communautés émotionnelles, amour courtois, littérature médiévale, littérature occitane

1. *Fin'amor* jest wspólnotą emocjonalną

Najważniejszym kluczem do odczytywania literatury trubadurów i *trobairitz* jest *fin'amor*. Interpretacje miłości dwornej w światowym literaturoznawstwie prowadzone są zazwyczaj w mniejszym lub większym stopniu według podejścia strukturalno-funkcjonalnego. *Fin'amor* staje się w nich „systemem socjopoetyckim”¹, „dyskursem na temat celów i założeń rzeczywistej miłości erotycznej”², „modelem relacyjnym”³, „kulturą hamowanego i przedłużanego pragnienia erotycznego, jej ideologią i kazuistyką”⁴ czy „wykorzystywaniem relacji strategicznych jako źródła przyjemności”⁵. Osobną, choć siłą rzeczy powiązaną ze strukturalizmem grupę odczytań problemu stanowią interpretacje psychoanalityczne, w których obyczaj dworny funkcjonuje bądź jako „sadamasochistyczny scenariusz”⁶, bądź jako „poetyczno-erotyczne struktury przepływu pragnień między męskim *Ja* a żeńskim *Innym*”⁷. Należy wspomnieć również nurt feministycznej krytyki średniowiecznej poezji dwornej, analizujący ją jako stricte fallogocentryczną i podporządkowaną homospołeczności trubadurów, nawet pomimo faktu, iż kobiety miały w niej znacznie większy udział niż w innych średniowiecznych literaturach europejskich⁸,

¹ P. Bec, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen Age », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1979, n° 22, s. 239.

² R. Schnell, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour », *Romania*, 1989, t. 110, n° 439-440, s. 330.

³ G. Duby, « Le modèle courtois », in *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*, éd. G. Duby, M. Perrot, Ch. Klapisch-Zuber, Paris, Perrin, 2002, s. 323.

⁴ J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, s. 8.

⁵ M. Foucault, “Sex, Power and the Politics of Identity”, in *Idem, Ethics: Subjectivity and Truth. The Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. I, ed. P. Rabinow, tr. R. Hurley, New York, The New Press, 1997, s. 170.

⁶ S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tł. M. J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 213.

⁷ J.-Ch. Huchet, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature*, 1983, n° 51, s. 73.

⁸ S. Gaunt, “Poetry of exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics”, *Modern Language Review*, 1990, n° 85, s. 320.

ale też jako subwersywne narzędzie kobiecej *prise de parole*, skierowane przeciwko średniowiecznej mizoginii⁹. Nawet tak pobieżny, jak powyżej¹⁰ przegląd dotychczasowych koncepcji *fin'amor* wskazuje zarówno na mnogość możliwych podejść do przedmiotu badań, jak i istotną lukę w tych badaniach.

Funkcjonalno-strukturalne podejście do miłości dwornej bardzo dobrze sprawdza się na krótką metę, pozwala bowiem na ujęcie tego skomplikowanego systemu wzajemnie kształtujących się stosunków społeczno-ekonomicznych i twórczości literackiej w spójne ramy; w dalszej perspektywie jednak, taka pozycja interpretacyjna nie pozwala na zrównoważenie wybijającego się na pierwszy plan dialektyczno-opresyjnego aspektu *fin'amor* jej drugą, dialogiczno-wspólnotową postacią. Nie w tym jednak rzecz, aby przeciwstawiać sobie owe dwie strony miłości dwornej; w istocie nie ma między nimi żadnej sprzeczności. Arystokratyczny świat XII i XIII wieku był wszak sceną walk o wpływy, wyższą pozycję w drabinie feudalnej czy, jak i subtelnego dyskursu na temat natury miłości, przyjaźni i solidarności. Zaprezentowane podejście należy traktować zatem jako dopełniane przez (i dopełniające) rozpoznania funkcjonalno-strukturalne, nie zaś jako krytyczne i stojące w opozycji do nich.

Przyjętą przeze mnie metodę odczytywania dialogiczno-wspólnotowego aspektu miłości dwornej opieram na badaniach Barbary Rosenwein, przedstawionych w książce *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu* i w następujący sposób zdefiniowanych we wprowadzeniu do publikacji:

Wspólnoty emocjonalne nie opierają się na jednej bądź dwóch emocjach, ale na całych ich konstelacjach albo zestawach. Specyficzny charakter tych wspólnot bierze się nie tylko z emocji, na które kładą nacisk – a nie jedynie ze sposobów i kontekstów takiego działania – lecz także z emocji, które klasyfikują jako uczucia niższej rangi lub których w ogóle nie dostrzegają. Aby odszukać i zbadać wspólnoty emocjonalne, czytam powiązane ze sobą teksty, wynotowując wszystkie słowa, gesty i okrzyki, które wyrażają uczucia – ale też ich brak. Interesuje mnie, kto co czuje (albo jakie uczucia mu się przypisuje), kiedy i dlaczego. Czy są jakieś różnice pomiędzy tym, jak czują mężczyźni i kobiety? Szukam narracji, w których uczucia grają rolę, i staram się odnaleźć wspólne wzory w obrębie tekstów i między nimi. Poszukuję również śladów – o ile to tylko możliwe – niewyrażonych wprost teorii emocji, cnót i przywar¹¹.

⁹ S. Oliver, "Subversive Acts: Female Voice and Performance in the Songs of the *trobairitz*", *French Studies Bulletin*, 2005, n° 95, s. 5.

¹⁰ W tym miejscu poprzestaję na meritum każdej ze wspomnianych interpretacji i powstrzymuję się od ich dokładnego omówienia; zostało to już wielokrotnie wykonane przez innych badaczy w formie syntezy lub spisu bibliograficznego. Cf. R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press, 1977; J. C. Moore, "'Courtly Love': A Problem of Terminology", *Journal of the History of Ideas*, vol. 40, n° 4, 1979, s. 621-632 oraz R. A. Taylor, "The Love Ethic: Definition of *Fin'amors*" in *idem, Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, s. 57-73.

¹¹ B. Rosenwein, *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu*, tł. G. Urban-Godziek, IBL PAN, Warszawa 2016, s. 50.

Zaproponowany przez badaczkę nowatorski sposób badania historycznych społeczności przez pryzmat ich emocji wydaje się odpowiadać dyskursywnej naturze *fin'amor* i działaniom podejmowanym przez poszczególnych jej aktorów. Nie oznacza to oczywiście, że w dotychczas istniejących interpretacjach miłości dwornej nie podejmowano problematyki emocji – wręcz przeciwnie, traktowano je jako istotny składnik systemu trubadurów, obecny zarówno w poezji, jak i w rzeczywistości pozaliterackiej. Analizowano je jednak przez pryzmat ich funkcji¹² lub znaczeń¹³, podporządkowanych dyskursowi i jego celom. Tymczasem potraktowanie średniowiecznej poezji dwornej i jej społecznego otoczenia jako wspólnoty emocjonalnej zmierza do interpretacji wyrażanych i niewyrażanych w literaturze emocji jako bułdca tej wspólnoty (lub wspólnot), nie zaś narzędzia w jej rękach.

Tytułowy niepokój zdaje się być idealnym materiałem do badań z zakresu teorii afektów¹⁴. Należy być jednak ostrożnym z nadmiernym rozszerzaniem wspólnot emotywnych trubadurów i *trobairitz* do wspólnot afektywnych. Termin ten zaproponowała Agnieszka Dauksza w odniesieniu do tomu *Budowałam barykadę* Świrszczyńskiej, zaznaczając, że badania Rosenwein nie wystarczają do analizy zjawisk, występujących w tym tomie, bowiem „ludność Warszawy w toku zrywu powstaniowego (...) przestała być dokładnie tym samym, co wspólnoty społeczne. Współbycie tych ludzi nie opierało się na zastanym systemie uczuć. Niemożliwością stała się ocena zachowań według znanych scenariuszy emocjonalnych oraz określanie lub osądzanie norm etycznych”¹⁵. W przypadku średniowiecznej literatury dwornej, poza oczywistą różnicą czasu i mentalności, nie dochodziło do żadnej sytuacji granicznej, nie zachodziło zawieszenie sądów etycznych, lecz przeciwnie – wszelkie działania aktorów podlegały szczegółowej ocenie etycznej, opartej na skodyfikowanym systemie i dokonywanej przez tzw. „instancję środowiskową” – niemego, często nieobecnego, lecz stale uobecniającego się, dążącego do obiektywizacji zachodzących wydarzeń obserwatora¹⁶. Afektywna krytyka poezji trubadurów i *trobairitz* jest oczywiście możliwa, lecz znacząco utrudniona przez dyskurs, nakazujący zastępować afekty o charakterze przedtetycznym¹⁷, okiełznanymi już i w pewien sposób skonwencjonalizowanymi emocjami. Również funkcjonalny dystans między aktorami stanowi istotną przeszkodę dla zaistnienia wspólnoty afektywnej trubadurów i *trobairitz*, którą Dauksza charakteryzuje jako „podlegającą transmisyjnej wymianie intensywno-

¹² Cf. B. Freire-Nunes, *Trobairitz et chansons d'ami*, Paris, Micro Université, 2012.

¹³ Cf. J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

¹⁴ Niepokój, jako rzecz nieuchwytna i trudno poddająca się racjonalizacji, jest jednym z ulubionych tematów afektologów. Zob. S. Brejnak, *Niepokój. Nowoczesność w świetle anachronicznych konfiguracji doświadczenia nieswojości*, WUJ, Kraków 2019.

¹⁵ A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017, s. 226.

¹⁶ D. Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, New York, Peter Lang, 1988, s. 136.

¹⁷ A. Burzyńska, „Afekt – podejrzany i pożądany”, in *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 123.

ści, skazaną na bezpośredniość kontaktu fizycznego, zmuszonej do wspólnego bycia mimo różnic i dotychczasowych podziałów”¹⁸, i skłania do traktowania *fin’ amor* jako wspólnoty emocjonalnej w rozumieniu Rosenwein. Nie oznacza to oczywiście, że w innych dziełach literatury średniowiecznej, zwłaszcza tych, które opisują różnego typu sytuacje graniczne, niemożliwe jest poszukiwanie wspólnot afektywnych.

2. *Joi* jest przyczyną i celem *fin’ amor*

Centrum miłości dwornej stanowi, paradoksalnie, nie *amor*, lecz *joi*. Biorąc pod uwagę częstość występowania w korpusie trubadurów – blisko 2000 razy – zaskakiwać mogą trudności z definicją tego pojęcia. Charles Camproux odróżnia *joia*, „radość” od *joi*, „radości działającej”; dla badacza właśnie różnica między radością jako stanem a *joi* jako działaniem jest kluczowa dla zrozumienia tego fenomenu¹⁹. Jacques Roubaud natomiast określa *joi* jako „stan harmonii, ekstazy i wewnętrznej doskonałości, jaki zapewnia miłość, gdy zostaje przyjęta przez Damę”²⁰. Niezależnie od definicji, *joi* wydaje się być absolutnym celem *fin’ amor*. O ile w tradycyjnej, zwłaszcza przedwojennej, filologii romańskiej przeważała raczej opinia, iż miłość w obyczajach dwornym jest autoteliczna i ma charakter duchowego (niekiedy wręcz – pozbawionego elementu seksualnego) *melhoramen* (samodoskonalenia), obecnie coraz częściej postrzega się ją przede wszystkim jako narzędzie do osiągnięcia *joi*. Ma on przy tym charakter w znacznej mierze libidalny, dzieląc się na *joi minor*, odczuwany podczas chwilowego złamania dystansu funkcjonalnego między Kochankiem a Damą (w sytuacji, gdy Dama pozwala Kochankowi dotknąć swoich nóg, włosów, oddaje mu w prezencie chustę etc.²¹), oraz *joi major*, będący emocjonalnym efektem stosunku seksualnego między aktorami *fin’ amor*²².

Etymologia *joi* jest nad wyraz interesująca; Camproux zauważa, że wyraz ten działa na przekór prawom diachronii. Od tego samego łacińskiego etymonu *gaudium* pochodzą przede wszystkim wyrazy *joia* i *jauzir*, oznaczające odpowiednio

¹⁸ A. Dauksza, *op. cit.*, s. 230.

¹⁹ C. Camproux, *Joy d’amor (jeu et joie d’amour)*, Montpellier, Causse & Castelnau, 1965, s. 125.

²⁰ Cf. J. Roubaud, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, s. 16.

²¹ Zauważyć można to w szczególności w literaturze narracyjnej: przykładem jest choćby – cytowany również w dalszej części artykułu – fragment *Flamenki*, w którym Guillaume po raz pierwszy odzywa się do swej Damy: „Guillaume stoi przed swą Damą. Kiedy ona ucałowała psalterz [który jej podał], on powiedział cicho: ‘Niestety!’” (w. 3947-3949). W liryce, zjawisko to jest rzadsze z uwagi na sam charakter *cansos* i *tensons*, stanowiących wypowiedź poetycką rozgrywającą się „tu i teraz”, z rozbudowaną retoryką i ograniczonym repertuarem gestów.

²² Należy przy tym zaznaczyć, że *joi* niekoniecznie oznacza ekstazę, wynikającą z miłości spełnionej. Z drugiej jednak strony, bliski jest mi pogląd, że *fin’ amor* zawiera w sobie pewną przestrzeń na fetyszym, który zapewnia *joi* nawet bez fizycznego kontaktu z Damą, opierając się na fantazjach, gestach czy obrazach (jak w przypadku *amor lonh* Jaufre Rudela), wreszcie na samych grach słownych i komunikacji poetyckiej.

„radość” i „cieszyć się” (ale również „szczytować”, analogicznie do francuskiego „jouir”). *Joi* natomiast powstało jako połączenie etymonów *gaudium* i *joculum* (gra)²³ i jest charakterystyczne wyłącznie dla języka *fin' amor*. Jest to hipoteza o ogromnej doniosłości – oznaczałaby bowiem, że: po pierwsze, można przypuszczać, jakoby arystokratyczny świat trubadurów wytworzył własną kulturę emocjonalną, rozbudowaną do tego stopnia, że potrzebowała ona nowych słów na nazywanie emocji niewystępujących w innych kulturach; po drugie, emocja ta miała w tej kulturze szczególne znaczenie; po trzecie w pojmowanie tej emocji od samego początku wpisany był duch żonglerii i retorycznej gry poetyckiej²⁴.

Przed przejściem do analizy sposobów, w jaki *joi* budowała emocjonalne wspólnoty południowofrancuskiej arystokracji, warto zauważyć, jak trudny jest to termin dla tłumaczy. W większości języków romańskich przyjmuje się tłumaczenie odpowiadające oksytańskiemu *joia*, czyli *joie* we francuskim, *gozo* w hiszpańskim, *gioia* we włoskim, *goig* w katalońskim. Pozwala to przynajmniej częściowo zachować erotyczne konotacje *joi*, ale już nie element gry retorycznej. Podobnie wygląda to w przypadku angielskiego *joy*. W tłumaczeniach niemieckich przyjmowane są natomiast dwie formy w zależności od kontekstu, w którym *joi* pojawia się w tekstach: *Liebesglück* oraz *Freude*. O ile drugi wariant odpowiada przekładom w innych językach, pierwsza wersja jest szczególnie interesująca, ponieważ postrzega *joi* dokładnie tak, jak powinno być postrzegane: jako cel miłości dwornej. Wymusza to jednak utratę erotycznego aspektu pojęcia, kierując konotacje raczej w stronę arkadyjsko-utopijną. W języku polskim konsekwentnie stosuję formę *Radość* jako jednocześnie bezpieczną, a wskazującą na pewną odrębność *Radości-joi* od radości „pospolitej”. Oczywiście, można by również zaryzykować traduktologiczne eksperymenty dekonstrukcjonistyczne w rodzaju (*g*)*radości*, to natomiast pozostawiam innym tłumaczom.

Już pierwszy trubadur, Wilhelm IX Akwitański, dość szeroko scharakteryzował związki *joi* i miłości:

Molt jauzions mi prenc en amar
Un joi don plus mi vueill aizir;
E pos en joi vueill revertir
Ben dei, si puese, al meils anar

Wielce szczęśliwy zaczynam kochać
Radość, która sprawia, że chcę więcej szczęścia,
a że chcę wrócić do Radości
muszę, jeśli tylko mogę, podążyć ku najlepszemu²⁵.

²³ C. Camproux, *op. cit.*, s. 124. Cf. J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, *op. cit.*, s. 165.

²⁴ Cf. R. Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Jaufre de Poitiers*, Seuil, Paris, 1982, s. 13.

²⁵ BEdT 183,008. Wszystkie cytowane dzieła pochodzą z: A. Rieger, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1991. Oznaczenia dzieł na

Joi jest tu obiektem miłości, emocją pożądaną i organizującą dyskurs miłosny. Jest to interesujące w kontekście wciąż powszechnego przekonania, że to Dama jest centrum *fin' amor*; niedostępnym i uwznioślonym przedmiotem miłości Kochanka²⁶; na absurdalność takiej interpretacji wskazywali dotychczas głównie psychoanalitycy, podkreślając wybitnie narcystyczny charakter miłości dwornej²⁷. Dla analizy wspólnot emocjonalnych trubadurów ważniejsze jest wszelako to, że odwołanie się do *joi* uruchamia kolejne emocje, zajmujące ważne miejsce w południowofrancuskiej społeczności arystokratycznej XII i XIII wieku.

Przede wszystkim, *al meils anar*, „podążanie ku najlepszemu”, jest nakładanym przez *fin' amor* na trubadurów przymusem doskonalenia (*melhoramen*) miłości, które jest jednocześnie zadaniem skazanym na wieczne niedokończenie. „Podążanie” ku doskonałości ma ponadto charakter *queste*, wyzwania z arturiańskich powieści rycerskich, którego przyjęcie jest świadectwem wielkiej odwagi (*proeza*). Istnieje jednak wyraźna granica między pojmowaniem odwagi w romansie arturiańskim i w poezji trubadurów. O ile Lancelot czy Gauvain dowodzili jej poprzez przeróżne próby oparte bądź na powściągliwości, bądź na odwadze i walce, *proeza* Wilhelma IX opiera się na zaangażowaniu w serię retorycznych gier. Nie oznacza to jednak, że jest to zadanie łatwe. *Joi* jest bowiem elementem sprawczym, cudownym i strasznym:

Per son joi pot malaus sanar
 E per sa ira sas morir,
 E savis hom enfolezir
 E belhs hom sa beutat mudar
 E.l plus cortes vilanejar,
 E.l totz vilas encortezir.

Przez jej Radość można uleczyć chorego
 a przez jej gniew zdrowy umrze,
 rozsądny zaś oszaleje,
 a człowiek piękny utraci swe piękno,
 i najbardziej dworny stanie się łotrem,
 zaś łotr – będzie człowiekiem dwornym²⁸.

podstawie: *BEdT* (*Bibliografia Elettronica dei Trovatori*), URL: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx, data dostępu 15.12.2021. Tłumaczenia własne.

²⁶ K. Dybeł, „Nic mnie nie cieszy, nic mnie nie smuci prócz Miłowania mego w dali”: poezja trubadurów i truverów”, in K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2005, s. 126.

²⁷ J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, London, Routledge, 1992, s. 151; cf. S. Žižek, *op. cit.*, s. 131.

²⁸ *BEdT* 183,008.

3. Niepokój i strach pochodzą z Radości

Odwołanie do *joi* wywołuje zatem w pierwszej kolejności radość (*alegran-sa*), ale też strach (*paor*), któremu należy przeciwdziałać poczuciem własnej odwagi (*proeza*). Wysłowienie strachu jest przy tym nie tylko możliwe, ale wręcz pożądane. Konieczne jest jednak zrównoważenie obu emocji, o czym mówi Dama, odpowiadając trubadurovi Rofinowi w *tenso* [*Rofin, digatz m'ades de cors*]:

A fin amic non tol paors,
Rofin, de penre iauzimens,
qe.l desirs e.l sobretalens
lo destreing tant qe per clamors
de sidons nominativa
no.is pot soffrir ni capdellar ;

Szczery kochanek nie pozwala, by strach,
Rofinie, odbierał mu czerpanie rozkoszy,
bo pragnienie i nadmierna żądza
mogą dręczyć go tak mocno, że, mimo przysięg,
złożonych swojej Damie,
będzie cierpiał i straci nad sobą władzę²⁹.

Ponieważ jednak strach jest immanentnie związany z *joi*, nieuniknioną konsekwencją miłości jest cierpienie (*sufrirs*). Cierpienie trubadura wiąże się z niedo-godnościami *joi* – niedostępnością Damy i koniecznością zachowywania daleko idącej powściągliwości (*mezura*) niecnymi działaniami „wrogów miłości”, ale też poczuciem bólu (*dolors*) i niepokoju, związanych z uwikłaniem w skompli-kowaną retorykę *fin'amor*, w której każdy błąd zostanie z pewnością wytknięty i poda w wątpliwość zasadność dążenia Kochanka do Radości. Przyczynę błędów retoryki miłosnej upatruje się zazwyczaj w pysze (*orguoih*) i braku szczerości (*fineza*). Niepokojące mogą być jednak również męstwo (*proeza*) i szlachetność (*pretz*). Zauważalne jest to przede wszystkim w poezji tworzonej przez *trobairitz*, jak w poniższym fragmencie *canso* [*A chantar m'er de so q'ieu no volria*] Com-tessy de Dia:

Proeza gens, qu'el vòstre còrs s'aizina,
E lo rics pretz qu'avètz m'en ataïna

Dostojne męstwo, które mieszka w twoim sercu,
i twa wielka szlachetność niepokoją mnie³⁰.

²⁹ BEdT 249a,001.

³⁰ BEdT 046,002.

Z drugiej jednak strony *joi* jest emocją życiodajną, która zapewnia więcej, niż tylko dobrostan psychiczny, na co ta sama *trobairitz* wskazuje w *canso* [*Ab ioi et ab ioven m'apais*]:

Ab ioi et ab ioven m'apais
 E iois e iovens m'apaia
 Que mos amics es lo plus gais
 Per q'ieu sui conindet'e gaia

Przez Radość i Młodość się sycę,
 I Radość i Młodość mnie sycą,
 Gdyż mój przyjaciel jest najszczęśliwszy
 Przez co ja czuję się szczęśliwa i kochana³¹.

Jeszcze bardziej dobitnie niż w przypadku poezji trubadurów i *trobairitz*, wyzwalenie strachu i niepokoju przez *joi* ukazane jest w trzynastowiecznej powieści rycerskiej *Flamenca*. Pod pewnymi względami, tekst ten może być uznawany za elegię dla kończącej się wówczas epoki trubadurów i podsumowanie kultury ich świata³². Naturalnie zatem, *joi*, zwłaszcza w widocznym powiązaniu z tematyzowaniem gier, odgrywa w nim istotną rolę dynamizującą³³.

Jedną z pierwszych scen utworu jest „taniec alegorii”, odbywający się podczas zaślubin tytułowej bohaterki:

Jois e Jovens an·ls balz levatz
 Ab lur cosina Na Proesa.
 Cel jorn si cujet Avoleza
 Ella mezeisma soterrar,
 Mais Cobezesa·l venc comtar:
 „Domna, que fas? Vezes los be
 Ballar e danzar antre se?”³⁴ (w. 748-754).

Radość i Młodość ruszyły w taniec, wraz z ich kuzynką Odwagą. Na to Zawiść chciała zapaść się pod ziemię, lecz Zachłanność podeszła do niej i zapytała: Co czynisz, Pani? Widzisz, jak tańczą i wirują ze sobą?

Joi zawsze pociąga za sobą inne emocje. Powyższy fragment jest tego praktyczną realizacją: taniec Radości, Młodości i Odwagi zmusza Zawiść i Zachłanność do działania, a w konsekwencji – do zawiązania głównej intrygi *Flamenki*.

³¹ BEdT 046,001.

³² Cf. H. Jeanjean, „Flamenca: a wake for a dying civilization?”, *Parergon*, 1998, vol. 16, n° 1, s. 19-30.

³³ Na temat roli gier i *joi* w tekście *Flamenki* zob. M. Sawczuk-Szadkowski, „Flamenca i Radość Gry w świecie trubadurów”, *Terminus* (w publikacji).

³⁴ Wszystkie cytaty z *Flamenki* oraz numeracja wersów pochodzą z: *Flamenca*, éd. F. Zufferey, trad. V. Fasseur, Paris, Librairie Générale Française, 2014. Tłumaczenie własne.

Radość jest „radością działającą”, która wprowadza element niepokoju do radośnej zabawy.

Inny, charakterystyczny opis Radości uruchamiającej uczucie strachu, następuje w momencie, gdy Guillaume, młody rycerz pragnący uwolnić Flamenkę z więzienia, widzi ją po raz pierwszy:

Guillem la ma nuda miret,
 E fo·l veiaire que·l toques
 Lo cor et am si l'en portes
 Aisi l'a pung d'un douz esglai
 Qu'a penas si ten que non chai,
 Quar atressi con aiga freja,
 Quant hom de primas s'i refreja
 Tro sus al pietz, fai parven leu
 Ad ome·l cor e·l feg'e· leu,
 E diz „oi! oi!” que ges un mot
 Non pot formar del tot,
 Assi estet Guillems adonc (w. 2530-2541).

Guillaume podziwiał jej nagą dłoń i zdawało mu się, że dotyka nią i chwytą samo swe serce. Poczul słodkie przerażenie: mało brakowało, by nie upadł. Jak ktoś, kto zanurzy się po pierś w zimnej wodzie, czuje dreszcz, który przechodzi aż po jego serce, wątrobę i płuca, i wyrywa mu z nich tylko „och! och!”, bo nie pozwala wypowiedzieć choć jednego słowa – tak właśnie czuł się Guillaume.

Joi Guillaume'a, pochodząca z ujrzenia Flamenki, jest typowym przykładem Radości wywołanej krótkotrwałym złamaniem dystansu funkcjonalnego – a jednocześnie narrator porównuje ją ze strachem człowieka tonącego. Trudno zatem powiedzieć, aby w tym wypadku Guillaume odczuwał stan wewnętrznej harmonii, choć z pewnością jego doświadczenie jest doświadczeniem ekstatycznym.

Ambiwalentność *joi* jest jego bardzo uwidocznioną cechą, która zapewnia dynamizm i stałą reprodukcję dyskursu miłosnego we wspólnocie emocjonalnej trubadurów i *trobairitz*. Powiązana z nią jest Młodość (*joven*), rozumiana jednak nie jako stan czy etap życia człowieka, lecz właśnie jako emocja, poczucie bycia młodym i wiążące się z tym szczęście, poczucie bliskości i przynależności do wspólnoty. Uderzająca jest przy tym uświadomiona i wysłowiona świadomość retorycznej gry emocji, w którą uwikłani są aktorzy miłości dwornej. Najbardziej wymowny tego przykład daje Dama w dialogu [*Bona donna d'una re que us de-man*] z trubadurem Bertranem del Pojet:

Amics Bertran, ben es iocs cumunals
 q'eu am celui qu'es mos amics corals,
 e l'amics voill que sia, sabez cals?

Bertran, przyjacielu, oto jest nasza wspólna gra:
 pokocham tego, który jest mi świetnym przyjacielem.
 Wiesz jakiego chcę kochanka?³⁵.

Nie należy jednak ulegać przekonaniu, że wspólnoty emocjonalne trubadurów opierają się na czystej retoryce, której nie należy ufać, bowiem gry słowne, toczone według określonego dyskursu miłosnego, miałyby jakoby przykrywać emocje „prawdziwe”. W praktyce jednak, to te „prawdziwe” emocje wytwarzają ową retorykę i organizują ją. Staralem się pokazać, w jaki sposób wspólnota emocjonalna trubadurów, skoncentrowana wokół dominującego *joi*, uruchamia całą maszynę emotywną, która wyzwala kolejne emocje. Można ująć je w zestawieniu, choć być może bardziej adekwatny byłby model sieci-aktora, pozwalający uwypuklić relacje łączące poszczególne emocje:

<i>joi</i>	Radość
<i>amor</i>	miłość
<i>proeza</i>	odwaga
<i>pretz</i>	szlachetność
<i>fineza</i>	szczerłość
<i>alegransa</i>	szczęście
<i>sofrirs</i>	cierpienie
<i>mezura</i>	powściągliwość
<i>paor</i>	strach
<i>orguoih</i>	pycha
<i>dolors</i>	ból

Jest to oczywiście zestawienie z konieczności ograniczone. Zawiera ono jednak podstawowe emocje (również te, które są wyrażane przez konwencjonalne cnoty). Wspólnota emocjonalna oparta na *joi* nie jest również jedyną, jakie wytworzyły się wśród trubadurów i *trobairitz*. Istniały również inne, związane z kobiecią lub męską solidarnością, przynależnością do określonej religii (tj. kataryzmu i reakcji antykatarskiej), czy stronnictwa politycznego walczących ze sobą feudałów. Można jednak uznać, że wspólnota *joi* miała charakter parasolowy i w jej obrębie wszystkie te wspólnoty, niektóre trwałe, niektóre zaś momentalne, miały szansę się urzeczywistnić. Jeśli powrócić do początkowych rozważań o dialektyczno-opresyjnej i dialogiczno-wspólnotowej postaci *fin' amor*, łatwo zauważyć, że *joi* pełni istotną rolę w obu tych aspektach: z jednej strony jest czynnikiem organizującym dyskurs i jego włączające i wykluczające procedury; z drugiej zaś, stanowi budulec wspólnoty połączonej określonymi emocjami, w obrębie której tworzyły się inne, mniejsze wspólnoty.

Wydaje się zatem, że z dwóch zacytowanych wcześniej prób zdefiniowania *joi*, to definicja Roubauda nie wytrzymuje konfrontacji z tekstami. „Harmonia”

³⁵ BEdT 081,007.

i „wewnętrzna doskonałość”, o których mówi badacz, wykluczają niepokój i strach. Tymczasem, emocje te pojawiają się w ścisłym powiązaniu z Radością, nadającą dynamizmu dyskursowi literackiemu *fin' amor*.

4. Konkluzja

Joi – Radość – jest budulcem wspólnoty emocjonalnej trubadurów i *trobairitz*, określanej jako *fin' amor*, jak i celem poszczególnych osób zaangażowanych w tę wspólnotę. Jednakże *joi* nie oznacza wyłącznie dobrostanu i harmonii, będących efektem spełnionej miłości. Radość, jako centrum miłości dwornej, jest źródłem licznych emocji, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, w tym strachu i niepokoju. Doświadczenie *joi* jest jednocześnie wspaniałe i przerażające, a jego druga, ciemniejsza strona – immanentnie wpisana w przeżywanie dworskiego świata.

Bibliografia

- Bec, Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1979, n° 22, s. 235-262 <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2112>
- BEdT (*Bibliografia Elettronica dei Trovatori*), URL: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx, data dostępu 15.12.2021
- Boase, Roger, *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press, 1977
- Brejnak, Sebastian, *Niepokój. Nowoczesność w świetle anachronicznych konfiguracji doświadczenia nieswojności*, WUJ, Kraków, 2019
- Burzyńska, Anna, „Afekt – podejrzany i pożądany”, in *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 115-134
- Camproux, Charles, *Joy d'amor (jeu et joie d'amour)*, Montpellier, Causse&Castelnau, 1965
- Dauksza, Agnieszka, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017
- Dragonetti, Roger, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Jaufre de Poitiers*, Seuil, Paris, 1982
- Duby, Georges, « Le modèle courtois », in *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*, éd. Georges Duby, Michelle Perrot, Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Perrin, 2002, s. 323-343
- Dybeł, Katarzyna, „Nic mnie nie cieszy, nic mnie nie smuci prócz Miłowania mego w dali”: poezja trubadurów i truwerów”, in Katarzyna Dybeł, Barbra Marczuk, Jan Prokop, *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2005, s. 90-95
- Earnshaw, Doris, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, New York, Peter Lang, 1988
- Flamenca*, éd. François Zufferey, trad. Valérie Fasseur, Paris, Librairie Générale Française, 2014
- Foucault, Michel, “Sex, Power and the Politics of Identity”, in Michel Foucault, *Ethics: Subjectivity and Truth. The Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. I, ed. Paul Rabinow, tr. Robert Hurley, New York, The New Press, 1997, s. 163-175
- Frappier, Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973
- Freire-Nunes, Irène, *Trobairitz et chansons d'ami*, Paris, Micro Université, 2012

- Gaunt, Simon, "Poetry of exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics", *Modern Language Review*, 1990, n° 85, s. 310-329, <https://doi.org/10.2307/3731812>
- Huchet, Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature*, 1983, n° 51, s. 59-90, <https://doi.org/10.3406/litt.1983.2204>
- Jeanjean, Henri, "Flamenco: a wake for a dying civilization?", *Parergon*, 1998, vol. 16, n° 1, s. 19-30, <https://doi.org/10.1353/pgn.1998.0125>
- Lacan, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis*, London, Routledge, 1992
- Moore John C., "'Courtly Love': A Problem of Terminology", *Journal of the History of Ideas*, 1979, vol. 40, n° 4, s. 621-632, <https://doi.org/10.2307/2709362>
- Oliver, Sophie, "Subversive Acts: Female Voice and Performance in the Songs of the *trobairitz*", *French Studies Bulletin*, 2005, n° 95, s. 2-7, <https://doi.org/10.1093/frebull/kti012>
- Rieger, Angelika, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1991, <https://doi.org/10.1515/9783110933413>
- Rosenwein, Barbara, *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu*, tł. Grażyna Urban-Godziek, IBL PAN, Warszawa 2016
- Roubaud, Jacques, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986
- Roubaud, Jacques, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971
- Sawczuk-Szadkowski, Michał, „Flamenco i Radość Gry w świecie trubadurów”, *Terminus* (w publikacji)
- Schnell, Rüdiger, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour », *Romania*, 1989, t. 110, n° 439-440, s. 72-126, 331-363, <https://doi.org/10.3406/roma.1989.1622>
- Taylor, Robert A., "The Love Ethic: Definition of Fin'amors", in *Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, p. 57-73
- Žižek Slavoj, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tł. Marek J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013

Michał Sawczuk-Szadkowski jest doktorantem w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, absolwentem filologii francuskiej w ramach MISH UJ oraz *études médiévales* w Sorbonne-Université w Paryżu. Laureat Diamentowego Grantu, przygotowuje rozprawę doktorską pt. „Męskie, żeńskie w średniowiecznej poezji kobiet języka oksytańskiego”. Zajmuje się literaturą i kulturą oksytańskiego obszaru językowego w XII i XIII wieku, interesuje się również problemami współczesnego neomedievalizmu kulturowego i politycznego.

Joanna Godlewicz-Adamiec

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0003-3025-6413>

j.godlewicz-adamiec@uw.edu.pl

Literacki obraz strachu w *Rolandslied* Pfaffe Konrada w kontekście *Chanson de Roland*

The Literary Image of Fear in Pfaffe Konrad's *Rolandslied* in the Context of *Chanson de Roland*

SUMMARY

The literary work *Rolandslied*, written at the end of the 12th century by Pfaffe Konrad, most probably at the behest of Henry the Lion, is a transformation of the history known from the French literary work *Chanson de Roland*, written three quarters of a century earlier. It is an interesting example of adjusting French patterns to the expectations of recipients at German courts. In the epilogue he added, Konrad takes up the topic of the relationship between his version and the French one. This article carries out the comparative analysis, in the line with the trend of the humanities of affects, is an attempt to answer many research questions. Why in Konrad's work the opposition of attitudes is depicted precisely with the help of fear, and can the source for such an approach be found in earlier models? What explains the important role of fear in the key scene of this literary work? What literary strategies are developed according the theme of fear? What are the sources of these strategies?

KEYWORDS – *Rolandslied*, *Chanson de Roland*, cultural transfer, fear

L'image littéraire de la peur dans le *Rolandslied* de Pfaffe Konrad dans le contexte de la *Chanson de Roland*

RÉSUMÉ

Écrite à la fin du XII^e siècle par Pfaffe Konrad, très probablement à la demande d'Henri le Lion, l'œuvre *Rolandslied* est une transformation de l'histoire connue sous le nom de *Chanson de Roland*, composée trois quarts de siècle plus tôt. C'est un exemple intéressant d'adaptation des modèles français aux attentes des destinataires des cours allemandes. Konrad aborde le thème de la relation entre la version française et la sienne dans l'épilogue ajouté par lui-même. L'analyse comparative menée



dans l'article, conforme aux nouvelles approches historiques sur les affects, tente de répondre à un certain nombre de questions. Pourquoi dans le poème épique de Konrad l'opposition des attitudes est-elle décrite précisément à l'aide de la peur. La source d'une telle approche peut-elle être trouvée dans des modèles antérieurs ? Qu'est-ce qui justifie le rôle si important de la peur dans la scène-clé de cette épopée ? Quelles sont les stratégies littéraires développées sur le thème de la peur ? Quelles sont enfin les sources de ces stratégies ?

MOTS-CLÉS – *Rolandslied*, *Chanson de Roland*, transfert culturel, peur

Utwór *Rolandslied*, będący przeróbką historii¹ znanej z powstałego trzy ćwierci wieku wcześniej francuskiego utworu *Chanson de Roland*, został napisany przez Pfaffe [duchownego] Konrada według datowania większości teoretyków literatury około 1170², najprawdopodobniej – tak jak *Tristrant* Eilharta von Oberge(e), z inicjatywy księcia Saksonii i Bawarii Henryka Lwa. Myślą przewodnią niemieckiego tekstu o Rolandzie jest walka rozumiana jako służba boża i zmierzająca do osiągnięcia glorii męczeństwa, a takie ujęcie zdaje się nie dopuszczać istnienia strachu, a tym bardziej prezentowania go³. Jednak to właśnie ta emocja stanowić może klucz do odczytania niemieckiej wersji utworu, czego próba podjęta zostanie w poniższym artykule. Celem wywodów będzie pokazanie, że pojęcie strachu miało znacznie ważniejszą rolę w niemieckiej wersji *Pieśni o Rolandzie* niż w oryginale francuskim. Przedstawione zostaną różne aspekty strachu, które trudno jest sprowadzić do wspólnego mianownika, jednak ich wielość i różnorodność pozwala wydobyć znaczenie strachu dla tego tekstu literackiego. Szczegółowa analiza wszystkich wątków dotyczących strachu oraz ich powiązań w tekście *Das Rolandslied* wykraczałaby poza ramy artykułu.

Analizy tekstu Konrada oparte będą na metodzie badań nad recepcją w kontekście transferu kulturowego, który sprawia, że teksty bywają w nowym kontekście kulturowym interpretowane, adaptowane i przekształcane. Uwzględniając dotychczasowe badania komparatystyczne⁴, odczytania koncentrować się będą na

¹ W badaniach mediewistycznych coraz częściej mówi się o kreatywnych adaptacjach niż o tłumaczeniach. Niektórzy średniowieczni „tłumacze” zmieniali wątki i tworzyli nowe strategie rozważań. Przykładem adaptacji może być *Das Rolandslied*. Vide S. E. Farrier, „*Das Rolandslied and the Song of Roulond as Moralizing Adaptations of the Chanson de Roland*”, *Olifant*, 1991 (Spring & Summer), vol. 16, n° 1/2, s. 61.

² F. Neumann, „Wann entstanden Kaiserchronik und *Rolandslied*?“, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1962, t. 91, z. 4, s. 263-329.

³ A. Gerok-Reiter, „Die Angst des Helden und die Angst des Hörers. Stationen einer Umbewertung in mittelhochdeutscher Epik“, *Das Mittelalter*, 2007, t. 12, 1, s. 130-131.

⁴ W tym kontekście wskazać należy przede wszystkim prace wybitnej specjalistki w zakresie średniowiecznej literatury francuskiej i niemieckiej, Danielle Buschinger oraz Wolfganga Spiewoka. W ścisłym związku z tematem artykułu pozostają m.in. następujące prace: D. Buschinger, W. Spiewok, *Das „Rolandslied” des Konrad: gesammelte Aufsätze*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996;

zjawisku strachu w poszukiwaniu odpowiedzi na szereg pytań badawczych: dlaczego u Konrada przeciwstawienie postaw zobrazowane zostaje właśnie za pomocą strachu i czy źródło do takiego ujęcia znaleźć można we wcześniejszych wzorcach? Co uzasadnia istotną rolę strachu w kluczowej scenie utworu? Jakie strategie literackie są rozwijane w odniesieniu do tematu strachu? Jakie źródła leżą u podstaw tych strategii?

Takie nakreślenie perspektywy badawczej wpisuje się w nurt humanistyki do wartościowującej sferę afektów. Już od kilku dziesięcioleci eksplorowanie świata przeżyć psychicznych i emocji człowieka wieków średnich stanowi jedno z istotnych wyzwań badawczych⁵, a niektórzy badacze jak Anna Burzyńska przekonani są o triumfalnym powrocie afektów do humanistyki, a nawet istnieniu zwrotu afektywnego⁶. Kulturowa teoria literatury chętnie posługuje się takimi kategoriami jak miejsce, które wypiera przestrzeń, osoba, która zastępuje podmiot oraz właśnie zmysły i emocje⁷. Zainteresowaniu sferą emocji czy zmysłów sprzyja m.in. współczesne rozumienie kategorii cielesności⁸.

Choć lęk, strach, obawa, przerażenie, trwoga traktowane bywają niekiedy jako synonimy, zagadnienie strachu/lęku jest złożone i jest przedmiotem zainteresowania szeregu nauk humanistycznych – filozofii, teologii, psychologii, historii i socjologii⁹. Cenne rozpoznania odnaleźć można w obszarze filozoficzno-teologicznym, jak koncepcje strachu/lęku Sorena Kierkegaarda i Paula Tillicha, w obszarze psychologii czy teorii psychoanalitycznej, gdzie kategoria „lęku” pozostaje ważnym elementem (Sigmund Freud wyróżnił trzy typy lęku), czy w obszarze

D. Buschinger, « Roland et Olivier dans la *Chanson de Roland* et le *Rolandslied* : quelques jalons », *Olifant*, 1986 (Summer), vol. 11, n° 2, s. 129-142; W. Spiewok, „Karl und Roland: Funktionswandel bei Adaption und Rezeption“, in *Zum Traditionsverständnis in der mittelalterlichen Literatur*, ed. D. Buschinger, W. Spiewok, Greifswald, Reineke Verlag, 1991, s. 117-138; D. Buschinger, W. Spiewok, „*Chanson de Roland*” und „*Rolandslied*”, *Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie*, Greifswald, Reineke Verlag, 1997; D. Buschinger, *L'Épopée dans les pays de langue allemande*, Paris, Honoré Champion, 2020. Temat podjęty jest także w artykule Susan E. Farrier, *op. cit.*, s. 61-76.

⁵ A. Bartoszewicz, „Świat uczuć w późnośredniowiecznych miastach polskich – temat badawczy czy nierozwiązywalna zagadka”, in *Świat średniowiecza. Studia ofiarowane Henrykowi Samsonowiczowi*, red. A. Bartoszewicz *et al.*, WUW, Warszawa 2010, s. 331. Na temat emocji w średniowieczu *cf.* D. Boquet, P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Seuil, coll. L'Université historique, 2015; J. F. Lehmann, „Geschichte der Gefühle. Wissensgeschichte, Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte“, in *Handbuch Literatur und Emotionen*, ed. M. von Koppenfels, C. Zumbusch, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, s. 140-157.

⁶ A. Burzyńska, „Afekt – podejrzany i pożądany”, in *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 131.

⁷ A. Łebkowska, „Jak ucieleścić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki”, *Teksty Drugie*, 2011, 4, s. 12-13.

⁸ *Ibid.*, s. 26.

⁹ M. Szatan, „Strach a lęk w ujęciu nauk humanistycznych”, *Studia Gdańskie*, 2012, XXXI, s. 325-326.

historii¹⁰. Historyczna perspektywa Jeana Delumeau wskazuje, że w minionych wiekach strach był wręcz wszechobecny i bano się niemal wszystkiego¹¹, choć czym innym był lęk przed Bogiem, czym innym przed morzem, nocą, chorobami, szczególnie epidemią dżumy, lęk przed śmiercią, nowością, czarownicami i urokami, kobietą, głodem, a jeszcze czymś innym ogromny lęk przed szatanem i piekłem, zaś intensywność poszczególnych obaw zmieniała się wskutek przemian kulturowych czy w wyniku wydarzeń historycznych. Zdaniem Delumeau tematu strachu długo nie poruszano, gdyż był on mylony z tchórzostwem. W średniowieczu funkcjonował wzór rycerza bez trwogi, który był przeciwstawiany zbiorowości, pozbawionym odwagi i odczuwającym strach, zaś strachu utożsamianego ze słabością i bezradnością należało się wstydzić¹².

Lęki przeżywane są jednak nie tylko indywidualnie w spontaniczny sposób, lecz są także przekazywane jako zjawiska kolektywne. Komunikuje się je w różny sposób, a niekiedy także instrumentalizuje, inscenizuje i kształtuje w kontekście literackim. Z jednej strony kreślone w literaturze obrazy strachu postrzegać można jako reakcję na lęki, które stwarzała ówczesna rzeczywistość. Z drugiej zaś strony literatura nie tylko odtwarzała lęki epoki i sposoby ich pokonywania, lecz także poddawała je transformacji, włączając do innego medium – medium estetycznej kompozycji, które dystansowało się od uwarunkowań rzeczywistości, wytwarzając własne relacje, czasy, przestrzenie i ciągi wyjaśnień¹³, dzięki czemu otwiera się nie tylko możliwość systematycznej analizy lęków, ale też ich modyfikacji i funkcjonalizowania w polityce i społeczeństwie. Perspektywa literackiego zdystansowania stwarza zarówno możliwość ukazania lęków, na które wystawiony jest człowiek, ale też ich wartościowania, wyróżnienia lęków, które nie były znane, czy

¹⁰ *Ibid.*, s. 337.

¹¹ Na temat strachu w średniowieczu *cf.* G. Duby, *Unseren Ängsten auf der Spur. Vom Mittelalter zum Jahr 2000*, Köln, DuMont Reiseverlag, 2000; P. Dinzlbacher, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn, Verlag Schöningh, 1996; C. Lecouteux, *Das Reich der Nachtdämonen. Angst und Aberglaube im Mittelalter*, Düsseldorf/Zürich, Artemis und Winkler Verlag, 2001; E. Schubert, B. Herrmann, ed., *Von der Angst zur Ausbeutung. Umwelterfahrung zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1994; A. Gerok-Reiter *et al.* ed., *Angst und Schrecken im Mittelalter, Das Mittelalter*, 12, 2007; R. Endres, „Vorbemerkungen zu einer Untersuchung des Feldes der ‚Angst‘ – Ausdrücke in Otfrieds ‚Evangelienbuch‘“, *in Althochdeutsch*, t. 1-2, ed. H. Kolb, Heidelberg, Winter Verlag, 1987, s. 1000-1011; R. Endres, „Zur Bedeutung von ‚angest‘ und ‚Angst‘“, *in Studia Linguistica et Philologica. Festschrift für Klaus Matzel zum 60. Geburtstag*, ed. H.-W. Eroms, B. Gajek, H. Kolb, Heidelberg, Winter Verlag, 1984, s. 137-144; R. Endres, „Zum Wortinhalt von ‚angest‘ im Rolandslied des Pfaffen Konrad“, *in Psychologie in der Mediävistik. Gesammelte Beiträge des Steinheimer Symposions*, ed. J. Kühnel *et al.*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1985, s. 79-105.

¹² J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Pax, Warszawa 1986, s. 8-9.

¹³ O związku między literaturą (światem fikcji) i tak zwanym światem rzeczywistym *cf.* T. Markiewka, „Literatura, rzeczywistość, interpretacja”, *Teksty Drugie*, 2012, 1-2, s. 280-293.

wręcz wprowadzenia nowych wyobrażeń strachu i sposobów jego pokonywania, choć oczywiście te przesunięcia, uzupełnienia i nowe formy literackie nie odbywają się w nieograniczonej przestrzeni, gdyż pojawiają się tu inne normy – normy estetycznej reprezentacji. Mimo tak wszechobecnego strachu i różnych jego odmian związanych z ryzykiem zdrowotnym czy lękami w obszarze religijnym strach nigdy nie pojawia się w literaturze średnio-wysoko-niemieckiej jako temat centralny, lecz raczej punktowo. Lękliwy bohater zasadniczo nie znajduje uznania, nie rozwija się także w literaturze psychologicznych introspekcji¹⁴, które mogłyby uzasadnić określone obawy i reakcje na nie. W tym kontekście *Pieśń o Rolandzie* Pfaffe Konrada wyróżnia się na tle innych zabytków piśmienniczych niemieckiego obszaru językowego. Specyfika tekstu staje się jeszcze bardziej widoczna przy wnikliwej analizie różnic w porównaniu z francuską wersją. *Rolandslied* wykazuje w stosunku do *Chanson de Roland* wiele różnic, w tym w kontekście ukazywania emocji i wartości, jak na przykład zmienione ujęcie złości i władzy¹⁵.

Stanowiąca przedmiot analizy niemiecka wersja *Pieśni o Rolandzie* zachowana jest – poza fragmentami pięciu rękopisów – w jednym prawie kompletnym rękopisie heidelberskim (Heidelberger Handschrift) w dialekcie bawarskim z elementami średnio- i niskoniemieckiego, który został ozdobiony 39 rysunkami szkicowymi, wkomponowanymi w tekst. Rękopis heidelberski pochodzi z końca XII wieku, zaś pozostałe fragmenty z końca XII i początku XIII wieku¹⁶, czyli czasu istotnego w kontekście transferu kulturowego. Od lat siedemdziesiątych XII wieku przekłady czy też adaptacje francuskich dzieł zaczęły coraz bardziej odpowiadać gustom odbiorców na niemieckich dworach i zmieniły zasadniczo w ciągu zaledwie kilku dziesięcioleci kształt literatury wernakularnej w Niemczech. Choć przyjmuje się, że w przypadku poetów wykształconych w łacinie, jak Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue czy Gottfried von Straßburg, wykorzystywanie znajomości łaciny mogło być pomocne w rozumieniu francuskich źródeł, to zdaniem Heinza Sieburga zadziwiająco brzmia słowa Konrada, stwierdzającego w epilogu, że nie przetłumaczył swojego dzieła bezpośrednio ze starofrancuskiego na język niemiecki, lecz korzystając z łacińskiego przekładu pośredniego, którego istnienie nie zostało jednakże potwierdzone¹⁷:

Ob iu daz liet gevalle,
sô gedenket ir mîn alle.
ich haize der phaffe Chunrât.
alsô ez an dem buoche gescriben stât
in franzischer zungen,

¹⁴ A. Gerok-Reiter, *op. cit.*, s. 127-130.

¹⁵ E. Freienhofer, *Verkörperungen von Herrschaft: Zorn und Macht in Texten des 12. Jahrhunderts*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, s. 88.

¹⁶ D. Katschoke, „Zur Ausgabe“, in *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, ed. D. Katschoke, Stuttgart, Reclam Universal Bibliothek, 2011, s. 616.

¹⁷ H. Sieburg, „Frühe Korrespondenzen. Mittelalterliche Literatur- und Sprachbeziehungen im deutsch-französischen Kulturraum“, *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 2013, 4, z. 2, s. 51-54.

sô hân ich ez in die latîne betwungen,
danne in die tiutische gekêret (9077-9083)¹⁸.

Epilog, który Pfaffe Konrad dodał do *Pieśni o Rolandzie*, należy wprowadzić do najcenniejszych zabytków wczesnego niemieckiego pisarstwa, dostarczając wielu szczegółowych informacji związanych z francuskimi źródłami¹⁹, jednak powszechność toposów literackich, jak powoływanie się na łacińskie źródła, obok braku jednoznacznej wiedzy na temat bezpośredniego źródła Konrada utrudniają określenie wkładu niemieckiego autora. Nie można wykluczyć, że wszystkie interpretacje, przesunięcia w uzasadnianiu przebiegu akcji czy nowy sposób zawiązania centralnego konfliktu oparte zostały w ten lub inny sposób na jakiejś nie potwierdzonej francuskiej wersji. Raczej jednak słów Konrada, że niczego nie dodał i niczego nie opuścił („ich nehân der nich ran gemêret, ich nehân der nicht überhaben”, 9084-9085²⁰) nie należy rozumieć dosłownie, biorąc pod uwagę rozumienie tożsamości w średniowieczu.

Wskazówek na temat transferu kulturowego dostarczyć mogą informacje dotyczące pomysłodawców niemieckiego tłumaczenia historii. Konrad jako zleceniodawcę tłumaczenia francuskiego tekstu wskazuje cesarza Henryka – prawdopodobnie Henryka Lwa²¹, fundatora m. in. tak zwanego Ewangeliarza Henryka Lwa – arcydzieła romańskiego malarstwa książkowego w północnych Niemczech: „Nu wûnschen wir alle gelîche / dem herzogen Hainrîche, / daz im got lône” / [...] daz buoch hiez er vor tragen, / gescriben zu den Karlingen” (9017-9019, 9022-9023)²². Stwierdzenie Konrada, że niemieckiej wersji *Pieśni o Rolandzie* oczekiwała wysoko urodzona cesarzowa („des gerte diu edele herzoginne, / aines rîchen küniges barn”, 9024-9025)²³, identyfikowana jako Matylda z Anglii²⁴, żona

¹⁸ *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, ed. D. Kartschoke, Stuttgart, Philip Reclams Universal Bibliothek, 2011, s. 608: „Jeśli wiesz się wam podoba, to wszyscy mnie uczczą. Jestem Pfaffe Konrad. Tak jak jest zapisane w księdze w języku francuskim, tak przetłumaczyłem na łacinę, a z tego na język niemiecki”. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki. Oryginał rękopisu: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. pal. germ. 112, f^o 123 r^o.

¹⁹ D. Kartschoke, „Nachwort”, in *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, ed. D. Kartschoke, Stuttgart, Reklam Universal Bibliothek, 2011, s. 781.

²⁰ *Ibid.*, s. 608.

²¹ Obok Henryka Lwa z dynastii Welfów jako zleceniodawcę widziano także jego ojca Henryka Pysznego (i jego małżonkę). Według Karla Bartscha już ojciec Henryka Lwa, Henryk Pyszny, wspierał niemiecką poezję. Zdaniem badacza Pfaffe Konrad napisał *Pieśń o Rolandzie* na zlecenie jego małżonki Gertrudy, córki cesarza Lothara II. Cf. K. Bartsch, *Herzog Ernst*, Frankfurt, Salzwasser Verlag, 2020 (reprint 1869), s. CXXIX.

²² *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, op. cit., s. 604: „Wszyscy chcemy życzyć cesarzowi Henrykowi, aby Bóg go wynagrodził. [...] Polecił ogłosić książkę, która została napisana we Francji”.

²³ *Ibid.*, s. 604: „Tego życzyła sobie szlachetna cesarzowa, córka potężnego króla”.

²⁴ H. Sieburg, op. cit., s. 54. Szlachetna cesarzowa identyfikowana jest przeważnie jako Matylda, córka króla Anglii Henryka II i Eleonory Akwitańskiej, a *Rolandslied* uznaje się za część jej

Henryka Lwa, której ojczystym językiem był anglonormandzki i która posiadała też umiejętność czytania po łacinie, wpisywałoby się w tendencję, zgodnie z którą ożenki niemieckich książąt z kobietami z francuskiej czy francusko-normańskiej wysokiej szlachty znacząco ułatwiały recepcję francuskiej literatury i pozyskiwanie odpowiednich wzorów²⁵.

Sukces francuskiej literatury był przygotowany przez wzrastającą od XI wieku skłonność do francuskich ubiorów, technik walki, kształtu turniejów i form społecznych, nawet jeśli te nowości były niekiedy w konserwatywnych niemieckich kręgach kościelnych napiętnowane jako niezdarne bezguście²⁶. Konrad, choć duchowny, jest natomiast zdania, iż dzięki temu, że cesarska para pomyślała o zaprezentowaniu tekstu także w niemieckim tłumaczeniu, wzrosła godność królestwa: „Daz si sîn ie gedâchten, / daz man ez für brâchte, / in tiutische zungen gekêret, / dâ ist daz rîche wol mit gêret“ (9031-9034)²⁷.

Powstanie literatury w językach wernakularnych w europejskim wczesnym średniowieczu wykazuje – niezależnie od lekkich chronologicznych przesunięć – pewną zbieżność, która polega na włączaniu do nacechowanego przez chrześcijaństwo i duchowną uczoność piśmiennictwa, przedchrześcijańskich, heroicznym tradycji narracyjnych²⁸ wraz z ich wyobrażeniem o odwadze i bohaterstwie. W związku z tym, że we Francji materiał o Rolandzie należy do *chansons de geste*, czyli epiki bohaterskiej, zastanawia, czy w niemieckich przeróbkach tego gatunku, a więc utworach, które w sposób szczególnie związane są z silnym, pozbawionym strachu ideałem bohaterskim, było miejsce dla strachu. Nie bez znaczenia jest, że *Chanson de Roland* w najstarszej postaci postrzegać należy jako medium refleksji historycznej rzeczywistości w XI-XIII wieku w północnej Francji²⁹, a materiał o Rolandzie związany jest z ‘bohaterskimi czasami’ Francji, czyli epoką Merowingów i Karolingów. Francuski epos w takiej formie nie mógł – co oczywiste – rozwinąć się w Niemczech i w związku z tym został w wersji

mecenatu kulturalnego. Cf. J. Jasperse, “Women, Courtly Display and Gifts in the *Rolandslied* and the *Chanson de Roland*”, *Mediaevistik*, 2017, 30, s. 125. Zdaniem Bartscha natomiast Pfaffe Konrad napisał *Pieśni o Rolandzie* na zlecenie Gertrudy, córki cesarza Lothara II. Podobne zainteresowanie rozwijającą się niemiecką poezją przejawiać miał Henryk Lew, a jego małżonka Matylda, córka Henryka II, króla Anglii, miała miłość do poezji przynieść ze swoich ojczystych stron. Na jej dworze tworzył zapewne Eilhart von Oberge swojego *Tristana*. Cf. K. Bartsch, *op. cit.*, s. CXXIX.

²⁵ Większość patronów literatury w językach wernakularnych we wczesnych latach znaleźć można wśród kobiet z anglonormańskiej szlachty feudalnej. Cf. E. Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, Wydawnictwo homini, Kraków 2006, s. 261.

²⁶ H. Sieburg, *op. cit.*, s. 54-55.

²⁷ *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, *op. cit.*, s. 604 i s. 606: „Dzięki temu, że w ogóle o tym pomyśleli, aby zaprezentować go [tekst] w niemieckim tłumaczeniu, wzrosła godność królestwa”.

²⁸ V. Millet, H. Sahn, ed., *Narrations and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014.

²⁹ D. Katschoke, „Nachwort“, *op. cit.*, s. 780.

Konrada przeformułowany w pieśń męczenniczą. Treści musiały być dostosowane do warunków i oczekiwań odbiorców na niemieckich dworach, co widać nie tylko w przypadku *Pieśni o Rolandzie*, ale też w eposach Hartmanna von Aue *Erec* i *Iwein*³⁰. Wersja *Pieśni o Rolandzie* Konrada nie ma silnego odniesienia do francuskiej idei narodowej, a na pierwszy plan wysuwa się chrześcijaństwo, kwestia wiary i całkowitego oddania Bogu. Niemiecka adaptacja przesiąknięta jest militarno-ascetyczną ideologią wypraw krzyżowych i myślą martyrologiczną³¹. Walki i sceny bitewne nie są przez Konrada pokazane szczegółowo i skrupulatnie, bardziej eksponuje on liczbę zgładzonych pogan. Przede wszystkim zaś niemiecka wersja wydaje się bardziej pieśnią o Karolu niż o Rolandzie, koncentrując się na postaci władcy, który jest właściwym protagonistą i bohaterem tej opowieści. Czy otwierało to przestrzeń na prezentację strachu lub lęku i jaką rolę odgrywać one mogły w strukturze tekstu literackiego?

W związku z tym, że zasadniczą wymowę *Pieśni o Rolandzie* – przede wszystkim jej niemieckiej wersji – stanowi walka rozumiana jako służba Bogu w celu osiągnięcia glorii męczeństwa, w sposób oczywisty nie ma tu początkowo miejsca na strach³². Ekspozowanie scen odwagi zintensyfikowane jest w rękopisie heidelberskim szkicami³³ scen o takiej właśnie wymowie (Cod. Pal. Germ. 112, f^o 57 v^o, 74 v^o, 117 r^o). Ukazują one Rolanda, który dotarł do budynku przed innymi i uderza w pogańską tarczę swoim mieczem, jak też uzbrojonego Rolanda z tarczą i podniesionym do ataku mieczem oraz uciekającego poganina i kolejnych pogan leżących u stóp konia, których hełmy i ciała wskazują na proste cięcia miecza chrześcijańskiego rycerza. Na jednym ze szkiców ukazany został cesarz Karol jadący konno, z mieczem, uniesioną tarczą i w towarzystwie kilku swoich rycerzy. Przed cesarzem uklękła królowa, najwyraźniej na znak swojej uległości.

Zasadniczo epika wypraw krzyżowych w dość schematyczny sposób projektuje na pogan dalekie od Boga zwątpienie, a chrześcijan łączy ze sprawiedliwym gniewem. Choć Roland i jego najbliższe otoczenie są wolni od strachu i gotowi ponieść męczeńską śmierć, to w dziele Konrada, w nawiązaniu do starofrancuskiej *Pieśni o Rolandzie*, po raz pierwszy wbrew schematycznej tendencji uwidacznia się sensybilizacja w odniesieniu do przejawów strachu po chrześcijańskiej stronie³⁴.

³⁰ H. Sieburg, *op. cit.*, s. 52.

³¹ B. Bastert, *Helden als Heilige: ‚Chanson de geste‘ – Rezeption im deutschsprachigen Raum*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2010, s. 270.

³² *Ibid.*, s. 131.

³³ Na temat korelacji słowa i obrazu w rękopisie heidelberskim *cf.* I. Brähler-Körner, „Von der Handschrift zum Sammelbild, vom Bilderbogen zum Comic. Die Rolandssage in mittelalterlichen und neuzeitlichen Text-Bild-Kombinationen“, *in* *Geschichten sehen, Bilder hören Bildprogramme im Mittelalter*, ed. A. Schindler, E. Meyer, Bamberg, University of Bamberg Press, 2015, s. 49-74.

³⁴ K. Ridder, „Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters“, *in* *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, ed. C. St. Jaeger, I. Casten, Berlin/New York, De Gruyter, 2003, s. 212.

Strach pojawia się w ważnej scenie obrad Karola i jego palatynów, kiedy wybrany ma zostać posłaniec, którego zadaniem byłoby rozpoznanie we wrogim obozie zamiarów niewiernych. Zadanie to wymagało szczególnej odwagi, tym bardziej, że poprzedni wysłannik stracił życie. Rzykowne posłannictwo weryfikuje postawy, gdyż doświadczonego Ganeluna, ojczyma Rolanda, opanowuje bezgraniczny strach. Objawia się on reakcją fizyczną – perspektywa niebezpieczeństwa sprawia, że zbladł: „Ganelûn erbleichte harte / hin zu Ruolante er warte“ (1382-1383)³⁵. Strach skłania go także do formułowania oskarżeń pod adresem Rolanda³⁶, które unaoczniają mają rzekomo złe intencje pasierba, chęć przejścia przez niego spadku, a nawet opętanie przez złe duchy:

er sprach: „nu hât mich der hêrre Ruolant
ûz disme rîche versant,
daz ich unter den heiden ersterbe
unde ime daz erbe werde.
ach unde wê geschehe dir! was wîzest dû mir?
mit bæsen geisten bist du gemuot.
nûist ez aller êrist her ûz erbluot,
daz dû mir ie riete an den lib“ (1384-1392)³⁷.

Ganelun powołuje się na to, że są z Rolandem rodziną, zarzucając pasierbowi brak lojalności (1393-1396, s. 102). Odgraża się też, że odpłaci się Rolandowi, kiedy uniknie śmierci (1397-1403, s. 102). Cesarz dwukrotnie stara się przekazać Ganelunowi rękawicę, a druga próba ujawnia kolejne nerwowe reakcje spowodowane strachem. Ojczym Rolanda jest tak nerwowy, że opuszcza rękawiczkę („alsô er ime den hantscuoch gab, / er liez in nider vallen”, 1435-1436, s. 106), po czym rzuca się królowi do stóp („Ganelûn viel deme Kaiser zu vüezen”, 1416, s. 106), ostrzega, że Roland zagarnie cały spadek, prosi o łaskę w imieniu żony i syna, przypomina o śmierci posłańców, a w końcu wybucha niepokonanym płaczem („er begonde heize weinen”, 1458, s. 106)³⁸. U Ganeluna strach miesza się ze złością jako efekt nowej oceny sytuacji. Taką reakcją tłumaczyć może lęk o własne życie, a przede wszystkim troska o żonę i dziecko. O ile lęk przed śmiercią jest uzasadniony, gdyż poprzedni posłańcy nie wrócili, to niemiecki tekst nie wyjaśnia głębokiej nienawiści do Rolanda³⁹. W scenie, która okazuje się kluczowa, gdyż staje się początkiem dalszego upadku Ganeluna, można nie tylko znaleźć próbę

³⁵ *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, *op. cit.*, s. 100: „Ganelun bardzo zbladł. Spojrzał na Rolanda”.

³⁶ Na temat relacji Ganeluna i Rolanda *cf.* K. Stackmann, „Karl und Ganelun. Das Thema des Verrats im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad und seine Bearbeitungen“, *Poetica*, 1976, 8, s. 258-280.

³⁷ *Ibid.*, s. 102: „I powiedział: Teraz wygnał mnie pan Roland z tego kraju. Abym znalazł śmierć u pogan i abym przekazał mu spadek. Biada tobie! Cóż ci zrobiłem? Jesteś opętany przez złe duchy. Teraz stało się wiadome, że zawsze nastawiałeś na moje życie”.

³⁸ A. Gerok-Reiter, *op. cit.*, s. 132.

³⁹ K. Ridder, *op. cit.*, s. 214.

scharakteryzowania strachu i reakcji osoby nim opanowanej, ale też skonfrontowanie dwóch postaw: młodego pobawionego strachu Rolanda i przepełnionego strachem zdrajcy⁴⁰. Strach i lęk opatrzone są ponownie negatywnymi znakami dopiero wtedy, kiedy Ganelun postępuje niewłaściwie i staje się zdrajcą⁴¹.

Drugi – obok strachu – aspekt opisu Ganeluna ogniskuje się wokół kosztowności, błyszczenia i bogactwa, będących znakiem zbytniego przywiązywania wagi do dóbr ziemskich, a także upadku świata. Przekupny zdrajca Ganelun jest u Konrada drugim Judaszem i zbliża się swoim zachowaniem do niewiernych, którzy pozbawieni prawdziwej wiary w Boga muszą być ostatecznie przepełnieni strachem. Strach oznacza tu więc brak wiary, a w konsekwencji prowadzi do upadku. W wersji Konrada strach nie służy w związku z tym jedynie do scharakteryzowania indywidualnej psychiki i do zróżnicowania postaci: pozbawionego strachu Rolanda i opanowanego strachem Ganeluna, lecz raczej do nakreślenia typów postaci oraz zarysowania granicy między dobrem i złem. Jednocześnie odbiorca nie odczuwa lęku o Ganeluna, gdyż od samego początku strach tej postaci sugeruje jego związek ze złem. Również całkowity brak strachu u Rolanda – mimo zagrożenia jego życia – nie niepokoi odbiorców, którzy mogą oczekiwać, że dostąpi wiecznego błogosławieństwa⁴².

Kluczowa scena, w której strach i jego brak stanowią czynnik różnicujący dwie postaci, dwie postawy, zapowiada rolę strachu i jego braku w całym tekście *Rolandslied*, co dochodzi do głosu w scenie z Oliwierem i rogiem przed śmiercią Rolanda. Choć w obu wersjach, zarówno *Chanson de Roland*, jak i przeróbce Pfaffe Konrada, widoczne są różnice między chrześcijaństwem a islamem, to francuski tekst⁴³ argumentuje, przynajmniej z perspektywy Oliwiera, że brak strachu u Rolanda wynikał ze zbytnej ufności we własne siły⁴⁴:

Co dist Rollant: „Por quei me portez ire?”
 E il respond: “Cumpainz, vos le feïstes,
 Kar vasserlage par sens nen est folie;
 Mielz valt mesure que ne fait estultie.
 Franceis sunt morz par vostre legerie. [...]”
 Vostre proecce, Rollant, mar la ve[i]mes!” (1722-1727)⁴⁵.

⁴⁰ A. Gerok, *op. cit.*, s. 132.

⁴¹ K. Ridder, *op. cit.*, s. 214.

⁴² A. Gerok-Reiter, *op. cit.*, s. 132-134.

⁴³ Na temat wymowy starofrancuskiej *Pieśni o Rolandzie*, cf. D. Nelting, „Literalität und Spiritualität im altfranzösischen *Rolandslied*“, *Romanische Forschungen*, ed. V. Klostermann, 2007, vol. 119, n° 2, s. 203-217.

⁴⁴ S. Seidl, „Narrative Ungleichheiten. Heiden und Christen, Helden und Heilige in der *Chanson de Roland* und im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 2009, 156, 4, s. 46.

⁴⁵ *La Chanson de Roland*, éd. L. Gautier, Tours, Alfred Mame, 1881, s. 167-168 : „Roland powiedział: ‘O co się na mnie gniewasz?’ A Oliwier odpowiedział: ‘Jesteście tego winni, ponie-

Ta sama scena skonstruowana jest u Konrada w odmienny sposób, koncentrując się na chrześcijaństwie. Wyeksponowane zostało w niej to, że brak strachu ma pozytywny wydźwięk jedynie wtedy, kiedy nie opiera się na nadmiernej wierze w siebie i dumie, lecz bojaźni wobec dzieła Boga:

‘unt ne wære es dir, lieber geselle, nicht lait,
 ich swüere dir ain offen ait,
 daz ich ez niene blâsen will.
 der haiden nist nie sô vil,
 ez ne sî ir aller vaictage.
 für wâr ich dir sage,
 die haiden sint vor gote vertailt.
 sô werdent aber mit bluote gerainet
 die hêren gotes marterære.
 wolt got, daz ich des wert wære,
 daz ich verdienete deb namen,
 dar wolt ich gerne gâhen.
 wie sælic der ist geborn,
 den got dâ zuo hât erkorn,
 daz er in sînem dieneste beliget,
 want er im daz himelrîche ze lône gibet (3873-3888)⁴⁶.

Takie ujęcie pozwala zobaczyć też w scenie opisu walki z niewiernymi znacznie więcej niż schematyczne ujęcie znane z epiki wypraw krzyżowych, projektujące na pogan dalekie od Boga zwątpienie:

Ruolant in den satel trat.
 er sprach: ‚wo! ir süezen Karlinge,
 ich bit iuch in der wâren gotes minne,
 fürchtet nehain ir grôzen magen.
 si sint die aller bæsesten zagen.
 habent si grôzer rîterscraft,
 got gibet uns urmære craft.
 si werdent hiute unser fuozschâmel.
 si geligent vil jâmer.
 wir zertreten si in ir bluote.
 ôwol ir helde guote,

waż rozsądne rycerstwo nie jest błazeństwem. Dobra miara jest więcej warta niż szaleństwo. Frankowie zginęli z powodu twojej lekkomyślności. [...] Wasza odwaga, Rolandzie, spowodowała nieszczęście”.

⁴⁶ *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, op. cit., s. 272: „Jeśli tobie, drogi przyjacielu, nie byłoby przykro, chciałbym ci publicznie przyrzec, że w żadnym razie nie zatrabię. Paganie nie są tak liczni, aby nie mogłoby to być ich końcem. Gwarantuję ci, przed Bogiem paganie są już osądzeni. Natomiast raz jeszcze ochrzczeni krwią będą dostojni męczennicy Boga. Jeśli Bóg zechce, żebym był tego godny, że zasłużę na to imię, pośpieszę tam z przyjaciółmi. Błogosławiony ten, którego Bóg do tego wybrał, aby umrzeć w jego służbie; ponieważ odplaci mu w Królestwie Niebieskim”.

gedenket, waz iu dar umbe gehaizen sî.
machen wir die sële frî (5806-5818)⁴⁷.

Wprawdzie niewierni są tchórzami, a chrześcijan cechuje odwaga, jednak Konrad odchodzi od schematycznego ujęcia. Jego uwaga koncentruje się na wiernych, którzy swoim zwątpieniem mogą zdradzić władcę i wiarę. Podkreśla, że wiarę w zwycięstwo zapewnia nie odwaga i siła, ale zawierzenie Bogu. Odwaga nie jest wartością samą w sobie, lecz tym, co pozwala oddzielić dobro od zła, wierność od zdrady.

Podsumowując, stwierdzić należy, iż *Rolandslied* jest głęboką analizą postaw przejawiających się w strachu i odwadze. Konrad odchodzi jednak od prostych schematów funkcjonujących w literaturze ukazującej świat wiernych i niewiernych. Scena wskazania posłańca, która zdaje się weryfikować postawy konkretnych postaci, w wersji Konrada zawiera dość szczegółowe analizy jednostkowych reakcji pozwalające zrozumieć całość utworu, w którym wymowa sięga znacznie dalej niż reakcje poszczególnych postaci. Analiza zjawiska strachu w *Rolandslied* w kontekście zbieżności lub różnic z *Chanson de Roland* wskazuje, że Pfaffe Konrad przystosowując tekst dla niemieckiego odbiorcy zostawił zasadniczy rozwój akcji, ale zmienił jego wymowę, wykorzystując potencjał tkwiący w złożonym zjawisku strachu i jego braku.

Bibliografia

- Auerbach, Erich, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, Wydawnictwo homini, Kraków, 2006
- Bartoszewicz, Agnieszka, „Świat uczuć w późnośredniowiecznych miastach polskich – temat badawczy czy nierozwiązywalna zagadka”, in *Świat średniowiecza. Studia ofiarowane Henrykowi Samsonowiczowi*, red. Agnieszka Bartoszewicz et al., WUW, Warszawa 2010, s. 331-342
- Bartsch, Karl, *Herzog Ernst*, Frankfurt, Salzwasser Verlag, 2020 (reprint 1869)
- Bastert, Bernd, *Helden als Heilige: ‚Chanson de geste‘ – Rezeption im deutschsprachigen Raum*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2010
- Boquet, Damien, Piroška Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l’Occident médiéval*, Paris, Le Seuil, coll. L’Université historique, 2015
- Brähler-Körner, Isabell, „Von der Handschrift zum Sammelbild, vom Bilderbogen zum Comic. Die Rolandssage in mittelalterlichen und neuzeitlichen Text-Bild-Kombinationen“, in *Geschichten sehen, Bilder hören Bildprogramme im Mittelalter*, ed. Andrea von Schindler, Evelyn Meyer, Bamberg, University of Bamberg Press, 2015, s. 49-74
- Burzyńska, Anna, „Afekt – podejrzany i pożądany”, in *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 115-134

⁴⁷ *Ibid.*, s. 400: „Roland usiadł w siodle i powiedział: „Cóż, pobożni Francuzi, proszę was w imię miłości prawdziwego Boga, nie bójcie się ich wielkiej siły. To najędźniejsi tchórze. Nawet jeśli mają więcej rycerzy, to Bóg daje nam największą moc. Jeszcze dzisiaj będą podnóżkiem naszych stóp. Znajdą żalostną śmierć. Zdepczemy ich w ich krwi. W górę, dzielni bohaterowie, pamiętajcie o tym, co jest wam za to obiecane. Chcemy uwolnić duszę”.

- Buschinger, Danielle, « Roland et Olivier dans la *Chanson de Roland* et le *Rolandslied* : quelques jalons », *Olifant*, 1986 (Summer), vol. 11, n^o, s. 129-142
- Buschinger, Danielle, *L'Épopée dans les pays de langue allemande*, Paris, Honoré Champion, 2020
- Buschinger, Danielle, Spiwok Wolfgang, *Das „Rolandslied“ des Konrad: gesammelte Aufsätze*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1996
- Buschinger, Danielle; Spiwok Wolfgang, „*Chanson de Roland*“ und „*Rolandslied*“, *Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie*, Greifswald, Reineke Verlag, 1997
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, ed. Dieter Kartschoke, Stuttgart, Philip Reclams Universal Bibliothek, 2011
- Delumeau, Jean, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. Adam Szymanowski, Pax, Warszawa 1986
- Dinzelbacher, Peter, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn, Verlag Schöningh, 1996
- Duby, Georges, *Unseren Ängsten auf der Spur. Vom Mittelalter zum Jahr 2000*, Köln, DuMont Reiseverlag, 2000
- Endres, Rolf, „Vorbemerkungen zu einer Untersuchung des Feldes der ‚Angst‘ – Ausdrücke in Otfrieds ‚Evangelienbuch‘“, in *Althochdeutsch*, t. 1-2, ed. Herbert Kolb, Heidelberg, Winter Verlag, 1987, s. 1000-1011
- Endres, Rolf, „Zur Bedeutung von ‚angust‘ und ‚Angst‘“, in *Studia Linguistica et Philologica. Festschrift für Klaus Matzel zum 60. Geburtstag*, ed. Hans-Werner Eroms, Bernhard Gajek, Herbert Kolb, Heidelberg, Winter Verlag, 1984, s. 137-144
- Endres, Rolf, „Zum Wortinhalt von ‚angest‘ im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad“, in *Psychologie in der Mediävistik. Gesammelte Beiträge des Steinheimer Symposions*, ed. Jürgen Kühnel et al., Kümmerle Verlag, Göttingen, 1985, s. 79-105
- Farrier, Susan E., „*Das Rolandslied* and the *Song of Roulond* as Moralizing Adaptations of the *Chanson de Roland*“, *Olifant*, 1991 (Spring & Summer), vol. 16, n^o 1/2, s. 61-76
- Freienhofer, Evamaria, *Verkörperungen von Herrschaft: Zorn und Macht in Texten des 12. Jahrhunderts*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, <https://doi.org/10.1515/9783110472066>
- Gerok-Reiter, Annette et al. ed. „Angst und Schrecken im Mittelalter“, *Das Mittelalter*, 2007, vol. 12, n^o 1, <https://doi.org/10.1524/mial.2007.12.1.3>
- Gerok-Reiter, Annette, „Die Angst des Helden und die Angst des Hörers. Stationen einer Umbewertung in mittelhochdeutscher Epik“, *Das Mittelalter*, 2007, vol. 12, n^o 1, s. 127-143, <https://doi.org/10.1524/mial.2007.12.1.127>
- Jasperse, Jitske, “Women, Courtly Display and Gifts in the *Rolandslied* and the *Chanson de Roland*”, *Mediaevistik*, 2017, 30, s. 125-145, <https://doi.org/10.3726/med.2017.01.05>
- Kartschoke, Dieter, „Nachwort“, in *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, ed. Dieter Kartschoke, Stuttgart, Reclam Universal Bibliothek, 2011, s. 773-791
- Kartschoke Dieter, „Zur Ausgabe“, in *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, red. Dieter Kartschoke, Stuttgart, Reclam Universal Bibliothek, 2011, s. 613-625
- La Chanson de Roland*, éd. Léon Gautier, Tours, Alfred Mame, 1881
- Lecouteux, Claude, *Das Reich der Nachtdämonen. Angst und Aberglaube im Mittelalter*, Düsseldorf/Zürich, Artemis und Winkler Verlag, 2001
- Lehmann, Johannes F., „Geschichte der Gefühle. Wissensgeschichte, Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte“, in *Handbuch Literatur und Emotionen*, ed. Martin von Koppenfels, Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, s. 140-157
- Łebkowska, Anna, „Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki“, *Teksty Drugie*, 2011, 4, s. 11-27

- Markiewka, Tomasz, „Literatura, rzeczywistość, interpretacja”, *Teksty Drugie*, 2012, 1-2, s. 280-293
- Nelting, David, *Literalität und Spiritualität im altfranzösischen Rolandslied*, *Romanische Forschungen*, ed. Vittorio Klostermann, April 2007, vol. 119, n° 2, s. 203-217, <https://doi.org/10.3196/003581207781361288>
- Neumann, Friedrich, „Wann entstanden Kaiserchronik und *Rolandslied*?“, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1962, t. 91, z. 4, s. 263-329
- Ridder, Klaus, „Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters“, in *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, ed. C. Stephen Jaeger, Ingrid Casten, Berlin/New York, De Gruyter, 2003, s. 203-221, <https://doi.org/10.1515/9783110893977.203>
- Seidl, Stephanie, „Narrative Ungleichheiten. Heiden und Christen, Helden und Heilige in der *Chanson de Roland* und im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 2009, 156(4), s. 46-64, <https://doi.org/10.1007/BF03380023>
- Sieburg, Heinz, „Frühe Korrespondenzen. Mittelalterliche Literatur- und Sprachbeziehungen im deutsch-französischen Kulturraum“, *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 2013, 4, z. 2, s. 41-59, <https://doi.org/10.14361/ziG.2013.0205>
- Spiewok, Wolfgang, „Karl und Roland: Funktionswandel bei Adaption und Rezeption“, in *Zum Traditionsverständnis in der mittelalterlichen Literatur*, ed. Danielle Buschinger, Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke Verlag, 1991, s. 117-138
- Stackmann, Karl, „Karl und Ganelun. Das Thema des Verrats im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad und seine Bearbeitungen“, *Poetica*, 1976, 8, s. 258-280
- Szatan, Małgorzata, „Strach a lęk w ujęciu nauk humanistycznych”, *Studia Gdańskie*, 2012, XXXI, s. 325-342

Joanna Godlewicz-Adamiec, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik badawczo-dydaktyczny w Instytucie Germanistyki, germanistka-mediewistka, współzałożycielka i kierownik interdyscyplinarnego zespołu badawczego „Badania nad kulturą dawną” i współkierownik międzyuczelnianego konsorcjum badawczego „Literatura – Konteksty”, koordynator subprojektu „Literatura – Konteksty – Posthumanizm” w Działaniu „Nieantropocentryczna podmiotowość kulturowa” w ramach Inicjatywy Doskonałości UW, redaktor naczelna (wraz z Pawłem Piszczatowskim) czasopisma „Transpositiones” (BRILL Deutschland) oraz współredaktorka serii wydawniczych (Harrassowitz i BRILL Deutschland, z Pawłem Piszczatowskim). Jednym z istotnych obszarów zainteresowań są różnorodne aspekty relacji kultury francuskiej i niemieckiej w okresie średniowiecza.

Alicja Bańczyk

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0003-2873-9870>

alicja.banczyk@uj.edu.pl

Lęk przed karą jako czynnik motywujący postępowanie bohaterów w *chansons de geste* z cyklu baronów zbuntowanych

The Fear of Punishment as a Factor Motivating the Behaviour of the Protagonists
of *chansons de geste* Doon de Mayence Cycle

SUMMARY

The article shows, how the fear of punishment influences the activities of protagonists of four French medieval epic poems (*chansons de geste*): *Renaut de Montauban*, *Girart de Roussillon*, *Raoul de Crambrai* and *Chevalerie Ogier*. Firstly, the basic notions, such as fear, anxiety and punishment are defined. Then, the presentation of penalties following infringement of divine law follows. Also, the public law penalties such as confiscation of fief or disgraceful penalties for knighthood such as hanging, or mutilation are shown. Secondly, the article proves that the perspective of punishment often appears in the analysed epic poems. The protagonists are frequently reminded of the perspective of penalty by external factors, usually by remonstrating vassals. The reference of penalty usually causes no protagonists' fear, despite expectations. Thus, the rebellious vassals consider the perspective of being punished by their activities.

KEYWORDS – puniton, Doon de Mayence cycle, *chansons de geste*, fear

La peur d'être puni comme motivation des actions des protagonistes
des *chansons de geste* du cycle des barons révoltés

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous présentons comment la peur d'être puni influence le comportement des protagonistes de quatre *chansons de geste* du cycle des barons révoltés : *Renaut de Montauban*, *Girart de Roussillon*, *Raoul de Crambrai* et la *Chevalerie Ogier*. Dans la première partie de cet article, nous définissons les notions de peur, angoisse et peine. Ensuite, sont présentées les peines qui peuvent



être infligées pour la violation de l'ordre divin et les sanctions terrestres que les protagonistes des textes analysés peuvent encourir. Ce sont principalement la commise de fief et les peines de mutilation, très infamantes pour les représentants de l'état chevaleresque. Notre article montre que la perspective d'être puni apparaît assez souvent dans les œuvres analysées. Cette perspective est souvent rappelée aux protagonistes en forme des avertissements de leurs vassaux qui rappellent l'existence d'une sanction. Ces avertissements, même s'ils visent à susciter la crainte, n'ont pas d'influence sur les protagonistes. C'est principalement le résultat du fait que les barons révoltés dès le début de leur révolte sont bien conscients des conséquences possibles de leurs actions.

MOTS-CLÉS – peine, barons révoltés, chansons de geste, peur épique

W opracowaniach odnoszących się do starofrancuskich epei rycerskich¹, czyli *chansons de geste*, zwykle mało miejsca poświęca się uczuciom lęku i strachu, kładąc raczej nacisk na odwagę bohaterów (*vaillance*) oraz ich dzielne czyny (*prouesses*). Nie można jednak zapomnieć, że strach i lęk pojawiają się mimo wszystko w dziełach należących do tego gatunku. Obecności tych dwóch emocji w epejach rycerskich dowodzi B. Ribémont w swoim opracowaniu poświęconym *peur épique*², które to pojęcie można przetłumaczyć jako „strach epicki”. Badacz przekonuje, że w przypadku *chansons de geste* jak najbardziej możemy mówić o odczuwaniu strachu, przedstawiając zasób słów używanych do jego wyrażania, omawiając sytuacje, w których bohaterowie odczuwają strach, jak również podejmując próbę ich klasyfikacji. Jedną z wymienionych przez badacza w tym opracowaniu kategorii jest *peur sociétale*, czyli strach związany z funkcjonowaniem jednostki w społeczeństwie feudalnym. Pisząc o *peur sociétale*, B. Ribémont wymienia strach związany z napotkaniem niecodziennej sytuacji, strach przed wrogiem na polu bitwy oraz strach przed okryciem hańbą siebie i swojego rodu³.

W cytowanym artykule nie zwraca się jednak uwagi na uczucie lęku związane z perspektywą zostania ukaranym, które można byłoby zaliczyć właśnie do kategorii „strachu społecznego”. Tymczasem wszystkie dzieła należące do gatunku *chansons de geste* przejawiają wielkie dążenie do sprawiedliwości⁴, które wyraża się również poprzez chęć wymierzenia kary tym, którzy naruszają prawo. Niemiejszy artykuł zostanie zatem poświęcony właśnie zagadnieniu lęku przed karą i podjęta zostanie w nim próba udzielenia odpowiedzi na pytania, czy oraz w jaki sposób lęk przed karą może wpływać na działania bohaterów *chansons de geste*. W tym celu najpierw zdefiniowane zostaną podstawowe pojęcia takie jak lęk,

¹ Nazwa za A. Drzewicka, *Starofrancuska epeja rycerska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.

² B. Ribémont, « La 'peur épique'. Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », *Le Moyen Âge*, 2008, 3-4, s. 557-587.

³ *Ibid.*, s. 579.

⁴ C. Galley, « Dieu, le droit et la guerre dans diverses chansons de geste », in *La justice au Moyen Âge : Sanction ou impunité ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1986, s. 147.

strach i kara. Następnie przedstawiony zostanie katalog kar, które mogą budzić obawy bohaterów, oraz podjęta zostanie próba analizy, w jaki sposób perspektywa zostania ukaranym motywuje bohaterów, wpływając na ich działania.

Ze względu na dużą liczbę zachowanych do dnia dzisiejszego *chansons de geste* opracowanie to zostanie ograniczone do jednego z trzech tradycyjnie wyróżnianych w materii francuskiej cykli, czyli tzw. cyklu baronów zbuntowanych. Cykl ten przedstawia, cytując Annę Drzewicką, „świat anarchii, krzywd wzajemnych, bezprawia i wojny bratobójczej”⁵ i jest ciekawym polem badawczym dla wszelkich opracowań odnoszących się do zagadnień związanych ze sprawowaniem władzy⁶. Przytoczone w niniejszym artykule przykłady pochodzić będą z dzieł: *Renaut de Montauban*⁷, *Girart de Roussillon*⁸, *Raoul de Cambrai*⁹ oraz *La Chevalerie Ogier*¹⁰. Z analizy zostanie wykluczony utwór *Gormont et Isembart*, ponieważ w zachowanym do dnia dzisiejszego fragmencie nie można odnaleźć interesującego nas zagadnienia, a także epopcja *Doon de Mayence*, gdzie również trudno odnaleźć interesujący z punktu widzenia niniejszego artykułu wątek.

Na samym początku należy określić, w jaki sposób rozumiane jest pojęcie „lęku przed karą” zawarte w tytule artykułu. Z psychologicznego punktu widzenia w kontekście omawianej tematyki możemy odwołać się do dwóch emocji: lęku i strachu. Ze strachem mamy do czynienia w przypadku sytuacji bezpośrednio zagrażających człowiekowi¹¹; jest on więc „reakcją na rzeczywiste niebezpieczeństwo”¹². Lęk odczuwamy natomiast wobec zagrożenia, którego nadejście jedynie przewidujemy, przy czym przyczyna lęku nie zawsze pozostaje widoczna¹³. Na podstawie powyższych definicji widać, że w przypadku perspektywy zostania ukaranym możemy mówić o obydwu tych emocjach, jako że niekiedy perspektywa kary pozostaje oddalona i jedynie prawdopodobna, a więc budzi lęk, zaś w innych przypadkach możemy mówić o realnej groźbie budzącej strach, jako że w czasie powstawania analizowanych dzieł kara była wymierzana często natychmiastowo po przewinieniu. Longin Klichowski, nawiązując do teorii A. Kępińskiego, przyporządkowuje lęk przed karą do kategorii lęku sumienia,

⁵ A. Drzewicka, *op. cit.*, s. 128.

⁶ Cf. A. Bańczyk, *La représentation de l'exercice du pouvoir dans quelques chansons de geste du cycle des barons révoltés*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.

⁷ *Renaut de Montauban : édition critique du manuscrit Douce*, éd. J. Thomas, Genève, Droz, 1989.

⁸ *La Chanson de Girart de Roussillon. Traduction, présentation et notes par M. de Combarieu du Grès et G. Gouiran*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

⁹ *Raoul de Cambrai, chanson de geste du XII^e siècle*. Introduction, notes et traduction de W. Kibler. Texte édité par S. Kay, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

¹⁰ *La Chevalerie d'Ogier de Danemarque, canzone di gesta edita per cura di Mario Eusebi*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1963.

¹¹ J. Ekel, J. Jaroszyński, J. Ostaszewska, *Mały słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 139.

¹² N. Sillamy, *Słownik psychologii*, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2002, s. 279.

¹³ J. Ekel, J. Jaroszyński, J. Ostaszewska, *op. cit.*, s. 65.

który „niektórzy autorzy tłumaczą jako lęk przed prawdą i ryzykiem, którego ona wymaga”¹⁴. Wydaje się zatem, że częściej można mówić o lęku przed karą, ale wobec dotychczasowych rozważań w tym artykule przedstawione zostaną obie te emocje.

Jeśli chodzi zaś o karę, to rozumie się ją jako osobistą dolegliwość, sankcję grożącą za złamanie normy prawnej¹⁵. Istotne jest, że w średniowieczu norma prawna mogła mieć różne źródła i nie musiała być spisana, a więc dopuszczalne było w szczególności, by norma ta miała jedynie zwyczajowy charakter¹⁶. Na podkreślenie zasługuje jednakże fakt, że aby móc uznać jakieś zachowanie za karę, to musi mieć ono charakter represyjny, a więc być wymierzane w odpowiedzi na popełniony czyn lub zaniechanie; w opracowaniu pominięte zostaną zatem np. groźby wygłaszane w oderwaniu od zachowania przeciwnika – właśnie jako pozbawione charakteru represyjnego. Co do zasady kara powinna też być wymierzana przez przedstawiciela władzy, którą dziś nazwalibyśmy publiczną, który to przedstawiciel ma taką kompetencję. Biorąc jednak pod uwagę specyfikę średniowiecznego systemu prawnego, w przypadku współczesnej mu literatury napotykamy także na nawiązania do kar prywatnych, jakie istniały w czasie powstania dzieł.

Pierwszym typem kar pojawiających się w omawianych dziełach są te, które wymierza Bóg za złamanie norm prawa boskiego. B. Ribémont dostrzega, że w *chansons de geste* pojawia się strach przed nimi, który nazywa „metafizycznym” (*peur métaphysique*)¹⁷. Badacz ten uważa jednakże, że ten rodzaj strachu najrzadziej pojawia się w tekstach eposu rycerskich, gdyż bohaterowie generalnie nie przejawiają strachu przed Bogiem¹⁸.

To jednak obawa przed gniewem bożym i możliwą do wymierzenia przez Stwórcę karą sprawia, że ludzie Raoula de Crambrai nie decydują się na rozbięcie obozu w murach klasztoru pomimo wyraźnego rozkazu swojego pana. Początkowo twierdzą wprawdzie, że obóz zostanie rozbity (w. 1068), jednak odmawiają, gdy słyszą kościelne dzwony i przypominają sobie o Bogu: « Vers Origni prenent a aproichier / Li saint sonnerent sus el maistre mostier / de Dieu lor membre le pere droiturier » (w. 1073-1075: „Skierowali się w stronę Origny. Słyszac dzwony klasztorne, przypomnieli sobie o Bogu, który wymierza sprawiedliwość”).

Wydaje się, że nieprzypadkowo Bóg nazwany jest w tym fragmencie *droiturier*, a więc tym, który wymierza sprawiedliwość. Dzwony przypominają rycerzom o boskiej obecności w ostatnim momencie, w którym mogą oni zmienić swoje postępowanie i podjąć zgodną z prawem boskim decyzję. To wizja boskiej

¹⁴ L. Klichowski, *Lęk, strach, panika. Przyczyny i zapobieganie*, Wydawnictwo Printer, Poznań 1994, s. 7.

¹⁵ Cf. W. Wróbel, A. Zoll, *Polskie prawo karne. Część ogólna*, Wydawnictwo Zak, Kraków 2014, s. 32.

¹⁶ C. Galley, *op. cit.*, s. 155.

¹⁷ B. Ribémont, *op. cit.*, s. 578.

¹⁸ *Ibid.*, s. 583.

kary skłania rycerzy Raoula do rozstawienia namiotów ostatecznie poza terenem klasztoru. Perspektywę tejże kary przywołuje również Guerri, który napomina Raoula wściekłego z powodu nieposłuszeństwa swoich ludzi: „jeśli Bóg cię znieawidzi, wkrótce będziesz martwy” (« se diex te heit, tu seras tost finez » – w. 1100). Normę, która mogłaby stać się podstawą wymierzenia tej kary, również łatwo odnaleźć; chodzi o zakaz profanowania miejsc świętych, o którym wprost wspominają też ludzie Raoula: « ne somes mie ne Giue ne tirant / qi les corsains alomes destruirant » (w. 1091-1092: „nie jesteśmy Żydami czy niewiernymi, żebyśmy mieli niszczyć święte relikwie”).

Należy jednocześnie dostrzec, że taką normę prawa boskiego niejednokrotnie trudno wywieść z treści utworu i jej istnienia możemy jedynie domyślać się, śledząc reakcje bohaterów. Tak jest w *Girarcie de Roussillon*, gdy podczas bitwy Bóg sprawia, że chorągwie walczących armii stają w ogniu. Dowiadujemy się wówczas, że Bóg czyni to, by ostrzec ich (« Dex lor mostra miracles qui fu chastiz » – w. 2882). Możemy jedynie zakładać, że ostrzega On ich przed karą i to w jej obliczu walczące strony opuszczają pole walki. Dostrzec można jednocześnie, że reakcja rycerzy na boski znak jest przejawem strachu, gdyż dowiadujemy się, że każdy, nawet najodważniejszy, drży w swoim sercu (« tot en tramblent les cars as plus ardis » – w. 2886), a zatem da się zaobserwować występowanie jednej z reakcji fizycznych, które zdaniem B. Ribémonta są w *chansons de geste* zewnętrzną oznaką odczuwanego strachu¹⁹.

Podczas rozważań o karze boskiej należy ponadto pamiętać, że czeka ona również bohaterów za złamanie przysięgi feudalnej. W czasie hołdu przysięgano bowiem na Pismo Święte²⁰ i złamanie danego słowa było wiarołomstwem, *félonie*²¹. Marsenta przypomina swojemu synowi Bernierowi, że posłuszeństwo wobec Pana jest warunkiem dostąpienia zbawienia: « Ser ton signor, Dieu en gaingneras » – w. 1210: „służ twojemu panu, a dojdiesz do Boga”). Wydaje się, że perspektywa tej kary motywuje bohaterów do wierności swoim panom.

Przechodząc do kar ziemskich, tą, z której perspektywą najczęściej radzić sobie muszą bohaterowie analizowanego tu cyklu, jest kara konfiskaty lenna. Odebranie lenna stanowiło bowiem jedną z najcięższych kar, jakie groziły za niedotrzymanie zobowiązań natury feudalnej²². Dokumenty, które powstały pomiędzy epoką karolińską i XIII wiekiem, dowodzą, że lenno można było utracić w sytuacji, gdy stawało się go niegodnym, a także gdy ktoś był niewierny wobec swojego seniora; przez niewierność rozumiano przede wszystkim porzucenie seniora oraz nieuznanie jego autorytetu sądowego (np. niewykonanie wydanego przezeń

¹⁹ *Ibid.*, s. 566-568.

²⁰ F. L. Ganshof, *Qu'est-ce que la féodalité?*, Paris, Tallandier, 2015, s. 130.

²¹ *Ibid.*, s. 166.

²² D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris/Genève, Champion-Slatkine, 1992, s. 128.

wyroku). Lenno można było utracić także za zbrojne działania przeciwko własnemu seniorowi²³. Zdaniem Edgara Bluma, głównymi przyczynami konfiskaty lenna (*commise du fief*) były zatem nieposłuszeństwo wobec seniora i niewykonanie zobowiązań wynikających z umowy feudalnej²⁴. Nie dziwi zatem fakt, że to właśnie konfiskata lenna jest karą, której perspektywa niezwykle często pojawia się w cyklu, który opowiada o buntach przeciwko władcom i seniorom.

W *Girarcie de Roussillon* dowiadujemy się, że ziemie odbierane są tym, który popełnił różne przewinienia (« qui ait forfait » – „temu który przewinił” – w. 3330), zaś następnie dawane są one Girartowi (w. 3331). W tym fragmencie widać wyraźnie, że konfiskata lenna zostaje bezpośrednio powiązana z popełnionym przewinieniem, zaś poprawne zachowanie nagradza się nadaniem ziemi. Girart, ciesząc się sympatią władcy, otrzymuje ziemie; gdy zaś sprzeciwia się władcy, to właśnie utrata lenna zostaje przedstawiona jako pierwsza możliwa konsekwencja tego faktu. Karol grozi bowiem głównemu bohaterowi, że jeżeli jeśli ten odmówi stawiennictwa na sądzie bożym i nie udowodni w ten sposób swojej niewinności, to w ciągu miesiąca zostanie mu odebrane lenno, które otrzymał od monarchy (« se per non de bataille ne l’escondit / Ja ne verra abanz un meis complit / Le fieu ke tient de lui aura saisit » – w. 3461-3463). W tej samej epopei dla przykładu zostaje też ukarany Foque, którego lenno zostaje odebrane i oddane komuś innemu.

W tekstach pojawiają się też bezpośrednie groźby odebrania lenna często połączone z perspektywą jego splądrowania. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku poselstwa Lohriera do Beuves’a d’Aigremont w prologu *Renaut de Montauban*, w którym wizja najechnania ziem wasala ma być karą za nieudzielenie pomocy zbrojnej seniorowi (w. 592-597). Nie robi ona jednak wrażenia na adresacie groźby, który twierdzi, że nie musi wywiązywać się z obowiązku *auxilium*, jako że kwestionuje swoją zależność od Karola.

Odebranie lenna może nadto stanowić konsekwencję niewykonania polecenia władcy. W *La Chevalerie Ogier* Karol grozi poddanym, że jeśli któryś z nich może uciekającemu Ogierowi, to odbierze im wszystkie ziemie: „nie pozostawię wam niczego co byłoby warte choćby denara / ziemi czy lenna, gdzie moglibyście się ukryć” (« Ne vos lairai que vaille un suel denier / Terres ne fiés u puissies repairier » – w. 3235-3236). To właśnie ta groźba motywuje rycerzy do ataku na bohatera (« Franchois l’entendent, si corent sus Ogier » – „Francuzi słysząc to ruszyli na Ogiera” – w. 3237). Dowiadujemy się jednak, że członkowie rodziny wasala decydują się pomóc: „wbrew Karolowi, który rządzi Francją” (« malgré Kallon qi France a a baillier » – w. 3254).

W świetle powyższych rozważań wydaje się, że każdy bohater eposu rycerskiego musi się liczyć z możliwością, iż jego pan odbierze mu ziemię w reakcji na jego przewinienia. Reakcje na perspektywę wymierzenia tejże kary pozostają

²³ E. Blum, « La commise féodale », *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis*, 1923, 31, s. 49.

²⁴ *Ibid.*, s. 50.

jednak różne. Można zauważyć, że groźby wystosowane przez seniorów nie odnoszą generalnie skutku w sytuacji, gdy kierowane są do zbuntowanych wasali, którzy kontynuują swoje działania. Inaczej jest w przypadku osób pierwotnie niepowiązanych z buntem, które w obliczu kary często powstrzymują się od pomocy buntownikowi. Być może różnica ta wynika z faktu, że utrata lenna stanowiła karę groźącą za jakikolwiek zbrojny bunt, a więc buntownik wszczynający rebelię przeciwko swojemu seniorowi już pierwotnie się z nią liczył i tak naprawdę groźba ta nie zmienia jego położenia.

W omawianych tu dziełach pojawia się również perspektywa wymierzenia kar zniesławiających. Za takie uważano w dojrzałym i schyłkowym średniowieczu przede wszystkim wszelkie kary mutilacyjne, a więc polegające na obcięciu części ciała sprawcy czynu zabronionego. Za karę zniesławiającą uważano wówczas także wymierzenie przedstawicielom wyższego stanu kary przewidzianej przez prawo dla osób ze stanu niższego. Zdaniem B. Ribémonta strach przed zniesławiającą karą (taką jak powieszenie, rozerwanie koźmi czy też obdarcie ze skóry) może budzić niepokój u rycerzy jako należących do grupy społecznej szczególnie dumnej ze swojej pozycji²⁵. Valérie Naudet dostrzega, że epeje rycerskie mają tendencję do przeciwstawiania śmierci chwalebnej (a więc poniesionej na polu walki) śmierci haniebnej²⁶. Większość średniowiecznych zbiorów praw zwyczajowych przewidywała karę śmierci przez powieszenie za zdradę i morderstwo²⁷. Jak zauważa Nicole Gonthier, karę powieszenia wymierzano co do zasady przedstawicielom plebsu; wobec rycerzy w przypadku analogicznych przewinień stosowano raczej dekapitację. Badaczka podkreśla jednak, że rycerz również mógł zostać powieszony w sytuacji, gdy zdaniem wymierzającego karę zbrodniarz zasługiwał na pogardę²⁸.

W epeji *Girart de Roussillon* Karol grozi powieszeniem sojusznika Girarta – Fouchiera na dzwonnicy, jeśli uda się go pojmać (« S'el lai se prendre en vie ni en senders / Plus aut le ferai pendre n'es un clocers » – w. 2099-2101). Powieszenie ma być również karą, która dosięgnie Richarta, brata Renaut. W tym przypadku bez wątplenia stanowi ona odpowiedź na bunt i zostaje wymierzona przez samego monarchę, który decyduje: „Richarcie, powieszę cię” (« Richart je vos pendrai » – w. 9102). Władca dodaje następnie, że wyrok zostanie wykonany na szubienicy Montfaucon, „tak aby Renaut i pozostali dwaj bracia mogli

²⁵ B. Ribémont, « Le crime épique et sa punition : quelques exemples (XII^e-XIII^e siècles) », in *Crime and Punishment in the Middle Ages and Early Modern Age. Mental-Historical Investigations of Basic Human Problems and Social Responses*, ed. A. Classen, C. Scarborough, Berlin, De Gruyter, 2012, s. 33.

²⁶ V. Naudet, « Aval le vent la poudre esparse. La pendaison dans la chanson de geste », in *Crimes et chatiments dans la chanson de geste*, éd. B. Ribémont, Paris, Klincksieck, 2008, s. 203.

²⁷ *Ibid.*, s. 37.

²⁸ N. Gonthier, *Le Châtiment du crime au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, s. 146.

to zobaczyć” (« si quel verra Renaut et vos frere, tuit trois » – w. 9140). Groźba powieszenia zostaje również wystosowana pod adresem Beuves’a d’Aigremont przez Lohiera, który odmawia zbrojnej pomocy Karolowi: „jeśli mógłby was pojmać, zaraz powiesiłby was na wysokiej szubienicy” (« se il vos puet tenir, maintenant penderoiz a unes hautes forches » – w. 618-619). Doprecyzowane zostaje również, że kara ta zostanie wymierzona Beuves’owi jako zdrajcy (« si com .i. traïtor qui molt estes renoiz » – w. 620).

Należy podkreślić, że w dwóch z trzech przytoczonych fragmentów podkreśla się, że kara śmierci przez powieszenie ma zostać wykonana w miejscu widocznym. V. Naudet dostrzega, że to widoczność miejsca jest w *chansons de geste* głównym kryterium wyboru miejsca powieszenia – tak by ekspozycja ciała miała wymiar „zarówno zniesławiający, jak i oczyszczający”²⁹. Wydaje się jednak, że w powyższych fragmentach widoczne miejsce wybiera się nie tylko w tym celu, ale także po to, by pozostali buntownicy potraktowali wymierzoną karę jako ostrzeżenie dla samych siebie. Zdaje się, że w istocie to nie skazany ma się bać (czy to już perspektywy kary, czy też wręcz samego jej wykonywania), lecz pozostali buntownicy.

Sam Richart nie odczuwa strachu przed karą; wie bowiem, że jego bracia go nie zawiodą. Ci zaś również nie boją się, a wyrok motywuje ich jedynie do podjęcia próby odbicia Richarta z rąk Karola. W przypadku groźby pod adresem Beuves’a jej głównym celem jest wywołanie strachu w jej odbiorcy oraz zmuszenie go do zmiany decyzji. Efekt groźby staje się jednak odwrotny od zamierzonego i z ust Beuves’a pod adresem posła padają jedynie kolejne obelgi.

Inne kary zniesławiające wspomniane zostają w *Girarcie de Roussillon* w chwili, gdy wybucha konflikt między monarchą i jego potężnym wasalem. Na wieść o tym, że Girart zamierza jednak toczyć walkę przeciwko swojemu monarsze, Karol grozi, że każdy pojmany rycerz będzie miał obcięte uszy i nos w celu zhańbienia go (« Ne prendrai chevaler tot ne vergoing, Del naz o des oreilles nel face moing » – w. 2024-2026). Co ciekawe, dla mieszczan przewiduje kary obcięcia rąk lub stóp (« Sirvent ne marchander le pie o poing » – w. 226). Podobne różnienie nie miało raczej podstawy prawnej i być może w tym fragmencie miało posłużyć jedynie do poszerzenia katalogu kar, które zostaną wymierzone, a także zaznaczeniu, że ukarani zostaną wszyscy bez względu na reprezentowany stan.

W omawianych tekstach pojawiają się też przypadki bardziej złożonych systemów kar. Dobrym przykładem jest tu postać Aymona w *Renaut de Montauban*, który składa Karolowi Wielkiemu przysięgę tzw. *forjurement*, czyli taką, w której zobowiązuje się nie udzielić pomocy zbuntowanym synom, wykluczając ich ze swojej rodziny³⁰. Wątek przysięgi powraca regularnie w związku z tą postacią, gdyż jako

²⁹ V. Naudet, *op. cit.*, s. 212.

³⁰ E.-M. Halba, « Le *forjurement* dans les épopées et les chroniques du Nord. Étude d’une ancienne pratique judiciaire », in *Le Nord de la France entre épopée et chronique*, éd. E. Poulain-Gautret, J.-P. Martin, J.-P. Arrignon, S. Curveiller, Artois, Artois Presses Université, 2005, s. 286.

ojciec nieustannie staje przed dylematem, jak rozstrzygnąć konflikt między miłością do dzieci i wiernością seniorowi; argumentem, który przeważa na korzyść tej drugiej wartości, staje się właśnie złożona przysięga. Aymon nigdy nie decyduje się zbrojnie pomóc swoim dzieciom, regularnie jednak wspiera synów materialnie, dostarczając im żywność czy pieniądze. Zdaje się zatem, że łamie przysięgę złożoną władcy. Jednakże, jeśli przyjrzymy się tekstom średniowiecznych zbiorów prawa zwyczajowego, to zobaczymy, że w przypadku przysięgi *forjurement* kara grożąca za pomoc materialną (czyli więzienie lub sankcja pieniężna) była dużo mniej poważna niż śmierć, która groziła za udzielenie pomocy zbrojnej tym, przeciwko którym przysięga została złożona³¹. Być może zatem Aymon był świadomy różnicy pomiędzy karami i to wizja tej cięższej kary za pomoc zbrojną popchnęła go do ograniczenia pomocy tylko do wsparcia materialnego³². Perspektywa wymierzenia innej kary byłaby zatem istotnym czynnikiem motywującym zachowanie tego bohatera.

W świetle powyższych rozważań należy zastanowić się nad kilkoma kwestiami. Pierwszą z nich jest to, skąd bohaterowie czerpią wiedzę o możliwości zostania ukaranym. Na podstawie powyższych przykładów widać, że przypomina im o tym zwykle jakiś czynnik zewnętrzny. Może to być groźba wystosowana przez kogoś, kto ma kompetencje do wymierzenia kary lub też jego wysłannika. Tę funkcję spełniają niekiedy kościelne dzwony, a wówczas to przypomnienie ma charakter jedynie symboliczny. Niekiedy perspektywa zostania ukaranym pojawia się też w wypowiedziach innych bohaterów, którzy niekoniecznie związani są z osobą wymierzającą karę. To Ermanfrois przypomina Aymonowi o tym, że powinien być posłuszny swojemu władcy, któremu przysiągł walczyć przeciwko dzieciom, a wasale Girarta zwracają mu uwagę, iż przez swoje działania może stracić lenno. Możemy zatem dostrzec, że wizja wymierzenia kary dociera do bohaterów co do zasady z zewnątrz. Tym głosem rozsądku są często ich własni wasale, którzy zdają się w ten sposób wypełniać ciężący na nich obowiązek udzielenia rady swojemu seniorowi (*auxilium*). Bohaterowie sami z siebie raczej nie podejmują refleksji nad perspektywą bycia ukaranym.

Nie wydaje się jednak, by bez tego typu przypomnień nie zdawali sobie oni sprawy z grożącej im kary i innych możliwych konsekwencji ich działań. Napomnienia z zewnątrz zdają się raczej mieć na celu zwrócenie na te konsekwencje uwagi odbiorców tekstów, a nie samych bohaterów. Wprowadzenie do tekstów wypowiedzi zawierających perspektywę ukarania buduje również napięcie i dramatyzm. Odbiorcy mogą w ten sposób prześledzić, z jakimi dylematami mierzą się bohaterowie i nie muszą ich domniemywać.

³¹ Ph. de Beaumanoir, *Coutumes de Beauvaisis. Texte critique publié avec introduction, un glossaire et une table analytique par Am. Salomon*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1900, t. I, s. 362.

³² Zagadnieniu temu poświęcony jest artykuł autorki: A. Bańczyk, „Między więzami rodzinnymi a obowiązkami wasala Aymon z Dordogne w dwóch wersjach *Renaut de Montauban* – pieśni epickiej i prozatorskiej przeróbce”, *Terminus*, 2022, 24 (3), s. 243-258.

Kolejnym pytaniem, które należy zadać, pozostaje to, u kogo perspektywa kary ma docelowo wywołać lęk: czy u tego, do kogo jest bezpośrednio adresowana, czy też może u innych osób, dla których kara będzie jedynie pouczeniem, a nie sankcją. Wydaje się, że w wielu przypadkach w analizowanych tekstach nie może być mowy o realizacji celów prewencji indywidualnej; osoba powieszona nie będzie wszakże drugi raz podejmowała żadnej decyzji, a ukaranie nie zmieni jej postępowania w przyszłości. W wielu przypadkach kara ma zatem budzić lęk u innych osób, a więc realizuje ona cele prewencji generalnej³³. Widać to dobrze na przykładzie historii Foucarta, zupełnie nieznanego postaci, o którym wiemy jedynie tyle, że niegdyś zdradził swoich trzech panów, a którego dzieje zostają przywołane tylko po to, by stanowić dla Girarta de Roussillon przypomnienie co do możliwych konsekwencji nieposłuszeństwa w stosunku do swojego seniora (*Girart de Roussillon*, w. 4342 i dalej). Z kolei przytoczony już w tym opracowaniu wyrok śmierci przez powieszenie wydany na Richarta ma być w istocie ostrzeżeniem dla jego trzech zbuntowanych braci.

Wreszcie należy zastanowić się, czy perspektywa bycia ukaranym wywołuje tak naprawdę lęk u bohaterów. Jeśli bowiem chodzi o manifestację zewnętrzną lęku przed karą, to nie zawsze możemy dostrzec fizyczne znaki, o których pisał B. Ribémont, a obserwujemy je w zasadzie jedynie w przypadku lęku przed karą boską. W pozostałych przypadkach konieczne jest raczej zwrócenie uwagi na działanie bohaterów i to, jaki wpływ ewentualny lęk przed karą na nich wywarł.

W większości przytoczonych powyżej przykładów groźby nawet najpoważniejszych kar są lekceważone. Szukając przyczyn tego zjawiska, należy stwierdzić, że zbuntowani baronowie z analizowanego cyklu od samego początku zdają się być świadomi konsekwencji swoich czynów. Wystosowanie groźby czy też przypomnienie o możliwości wymierzenia kary nie zmienia zatem ich nastawienia, które mieli w momencie wszczęcia buntu czy sprzeciwienia się władcy. Głęboko przekonani o tym, że moralna racja stoi po ich stronie, kontynuują swoje działania. Kary obawiają się raczej ich wasale i inne osoby, które ich napominają, a które swoimi słowami ukazują, że lęk przed karą byłby logiczną reakcją, której jednak próżno szukać u głównych bohaterów.

Inaczej rzecz ma się z bohaterami, którzy nie podjęli jeszcze ostatecznej decyzji. W większości tekstów są to postaci drugoplanowe, które stają przed wyborem, czy należy pomóc zbuntowanemu wasalowi. W tych przypadkach perspektywa kary może wywołać u nich lęk i skłonić do zmiany postępowania. Wyjątkiem są jedynie członkowie rodziny, którzy niekiedy podejmują się pomocy. Wydaje się jednak, że w tych przypadkach również mamy do czynienia z sytuacją, w której bohaterowie są przekonani o moralnej słuszności nieposłuszeństwa i groźba ewentualnej kary nie zmienia ich decyzji.

³³ A. Dziadzio, *Powszechna historia prawa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 404-405.

Podsumowując, warto podkreślić rolę, jaką lęk przed karą odgrywa w omawianych w niniejszym opracowaniu utworach należących do cyklu baronów zbuntowanych. Choć tylko w niektórych przypadkach istotnie wpływa on na postępowanie głównych bohaterów, którzy co do zasady nie boją się konsekwencji swoich zachowań, to jednak da się dostrzec jego rolę w kształtowaniu wizji modelowego postępowania, jakiego społeczeństwo feudalne ukazane w tekstach oczekuje od rycerzy. Fakt, że perspektywa wymierzenia kary pojawia się w wypowiedziach innych osób i przybiera często formę napomnienia, dowodzi tego, że lęk przed karą ma duże znaczenie dla prewencji ogólnej. Powracająca perspektywa kary buduje również napięcie i pomaga odbiorcy tekstu zrozumieć dylematy, jakie napotykają bohaterowie.

Bibliografia

- Bańczyk, Alicja, *La Représentation de l'exercice du pouvoir dans quelques chansons de geste du cycle des barons révoltés*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022
- Bańczyk, Alicja, „Między więzami rodzinnymi a obowiązkami wasala Aymon z Dordogne w dwóch wersjach *Renaut de Montauban* – pieśń epickiej i prozatorskiej przeróbce”, *Terminus*, 2022, 24 (3), s. 243-258
- Beaumanoir, Philippe de, *Coutumes de Beauvaisis. Texte critique publié avec introduction, un glossaire et une table analytique par Am. Salomon*, Paris, Alphonse Picard et Fils, t. I, 1900
- Blum, Edgar, « La commise féodale », *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis*, 1923, 31, s. 31-102, <https://doi.org/10.1163/157181923X00201>
- Boutet, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris/Genève, Champion-Slatkine, 1992
- Drzewicka, Anna, *Starofrancuska epopeja rycerska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979
- Dziadzio, Andrzej, *Powszechna historia prawa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009
- Ekel, Jerzy, Jaroszyński, Jan, Ostaszewska, Jadwiga, *Mały słownik psychologiczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965
- Galley, Claude, « Dieu, le droit et la guerre dans diverses chansons de geste », in *La justice au Moyen Âge : Sanction ou impunité ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1986, s. 147-163, <https://doi.org/10.4000/books.pup.3019>
- Ganshof, François L., *Qu'est-ce que la féodalité?*, Paris, Tallandier, 2015
- Gonthier, Nicole, *Le Châtiment du crime au Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, <https://doi.org/10.4000/books.pur.8955>
- Halba, Eve-Marie, « Le forjurement dans les épopées et les chroniques du Nord. Étude d'une ancienne pratique judiciaire », in *Le Nord de la France entre épopée et chronique*, éd. Emmanuelle Poulain-Gautret, Jean-Pierre Martin, Jean-Pierre Arrignon, Stéphane Curveiller, Artois, Artois Presses Université, 2005, s. 285-308
- Klichowski, Longin, *Lęk, strach, panika. Przyczyny i zapobieganie*, Wydawnictwo Printer, Poznań 1994
- La Chanson de Girart de Roussillon*. Traduction, présentation et notes par Micheline de Combarieu du Grès et Gérard Gouiran, Paris, Librairie Générale Française, 1993
- La Chevalerie d'Ogier de Danemarche, canzone di gesta edita per cura di Mario Eusebi*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1963

- Naudet, Valérie, « *Aval le vent la poudre esparse. La pendaison dans la chanson de geste* », in *Crimes et chatiments dans la chanson de geste*, éd. Bernard Ribémont, Paris, Klincksieck, 2008, s. 203-234
- Raoul de Cambrai, chanson de geste du XII^e siècle*. Introduction, notes et traduction de William Kibler. Texte édité par Sarah Kay, Paris, Librairie Générale Française, 1996
- Renaut de Montauban : édition critique du manuscrit Douce*, éd. Jacques Thomas, Genève, Droz, 1989
- Ribémont, Bernard, « La 'peur épique'. Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », *Le Moyen Âge*, 2008, 3-4, s. 557-587, <https://doi.org/10.3917/rma.143.0557>
- Ribémont, Bernard, « *Le crime épique et sa punition : quelques exemples (XII^e-XIII^e siècles)* », in *Crime and Punishment in the Middle Ages and Early Modern Age. Mental-Historical Investigations of Basic Human Problems and Social Responses*, ed. Albrecht Classen, Connie Scarborough, Berlin, De Gruyter, 2012, s. 29-42, <https://doi.org/10.1515/9783110294583.29>
- Sillamy, Norbert, *Słownik psychologii*, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2002
- Wróbel, Włodzimierz, Zoll, Andrzej, *Polskie prawo karne. Część ogólna*, Wydawnictwo Zak, Kraków 2014

Alicja Bańczyk, doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, od 2019 roku pracuje jako asystent w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła również studia magisterskie w dziedzinie prawa. W 2019 roku obroniła doktorat zatytułowany: *L'exercice du pouvoir au Moyen Âge d'après quelques chansons de geste (le cycle des barons révoltés) et leurs remaniements postérieurs* (pl. *Sprawowanie władzy w średniowieczu na podstawie kilku chansons de geste (cykl baronów zbuntowanych) i ich późniejszych reminiscencji*). W swoich badaniach skupia się na relacjach łączących prawo i literaturę (*law and literature studies*), głównie na literackim obrazie prawa i wpływie jaki prawo obowiązujące w czasie powstania dzieła wywiera na tekst. Interesuje ją także dydaktyka języka prawniczego.

Joanna Gorecka-Kalita

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0003-0674-9146>

joanna.gorecka-kalita@uj.edu.pl

Diabeł straszniejszy niż go malują. Lęk przed diabłem w XIII-wiecznym zbiorze *Vie des peres*

Fear of Devil in 13th Century's Collection of *Vie des peres*

SUMMARY

The article analyses the vision of the devil in the selected tales of the *Vie des peres*, a collection of pious tales from the thirteenth century, freely inspired by patristic literature and medieval exempla. The period in which the collection was written, the thirteenth century, bridges the gap between the early and late Middle Ages: it is a time when the perception of the devil is changing, and he is becoming increasingly feared. The analysis focuses mainly on four stories in which the devil is at the centre of the story, and in which his very image is a source of fear and a key element of the story: 'Devil's Mouth', 'Devils Vision' and two versions of 'Devil's Image'. The vision of the devil in these stories coincides with the teratological vision that is dominant in the iconography, to which the stories directly allude. The message of these stories is generally positive: the protagonists almost always manage to overcome their fears and free themselves from the power of the devil. In this way, the authors avoid the trap of Manichaeism: the devil, despite his cunning and sophistication, is in the end only a caricature of an angel, unable to oppose God effectively. The fear of the devil appears several times on the pages of *Vie des peres*, but it is the message of hope that dominates.

KEYWORDS – devil, fear, ugliness, monstrosity, medieval literature, pious tales, *Vie des peres*

La peur du diable dans *Vie des peres* (XIII^e siècle)

RÉSUMÉ

L'article analyse la vision du diable dans les contes choisis de la *Vie des peres*, recueil de contes pieux du XIII^e siècle, librement inspiré de la littérature patristique et des *exempla* médiévaux. La période de la rédaction du recueil, le treizième siècle, marque la transition entre le haut et le bas Moyen Âge :



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 5.01.2022. Revised: 26.08.2022. Accepted: 22.12.2022.

c'est une époque où la perception du diable évolue et où celui-ci devient de plus en plus redouté. L'analyse se focalise surtout sur quatre récits dans lesquels le diable est au centre de l'histoire, et où son image même est source de peur et élément clé du récit : « Gueule du diable », « Vision de diables » et deux versions d'« Image du diable ». La vision du diable dans ces histoires coïncide avec la vision tératologique qui domine dans l'iconographie, à laquelle les histoires citées font d'ailleurs directement allusion. Le message de ces histoires est généralement positif : les protagonistes parviennent presque toujours à surmonter leurs peurs et à se libérer du pouvoir du diable. Les auteurs évitent ainsi le piège du manichéisme : le diable, malgré sa ruse et sa sophistication, n'est finalement qu'une caricature d'ange, incapable de s'opposer efficacement à Dieu. La peur du diable apparaît à plusieurs reprises sur les pages de la *Vie des peres*, mais c'est le message d'espoir qui domine.

MOTS-CLÉS – diable, peur, laideur, monstruosité, littérature médiévale, contes pieux, *Vie des peres*

„[Szatan] jest treścią straszliwego lęku nękającego niemal ustawicznie średniowiecznego człowieka, lęku, że zobaczy Diabła”¹, pisze Jacques Le Goff w *Kulturze średniowiecznej Europy*. Jest to, jak się wydaje, dość spore uogólnienie historyczne, zwłaszcza iż chwilę wcześniej autor pisze, że „we wczesnym średniowieczu Szatan nie gra jeszcze roli pierwszoplanowej, nie ma też ukształtowanej osobowości. Pojawia się razem z naszym średniowieczem, utwierdza swoje istnienie w jedenastym wieku. Jest tworem społeczeństwa feudalnego”². Należałoby również uściślić, że chodzi o dość specyficzną wizję diabła, Szatan bowiem niewątpliwie istnieje w literaturze epoki patrystycznej: przed jego zwodniczymi sztuczkami przestrzegają święty Augustyn, Ewagriusz z Pontu i wielu innych teologów; z demonami zmagają się nieustająco Ojcowie Pustyni. We wczesnym chrześcijaństwie pojawia się on jednak bardziej jako zły duch, kusiciel, niż jako postać z krwi i kości.

W tej materii literaturze XIII przypada miejsce szczególne. XIII wiek – okres przemian ideologicznych i cywilizacyjnych – jawi się bowiem jako *medium aevum par excellence*: swoisty pomost między wczesnym a późnym średniowieczem. To również pomost między wczesno- a późnośredniowieczną wizją diabła. Jak pisze Jean Delumeau:

Szatan, jednocześnie uwodziciel i prześladowca, począwszy od XI i XII wieku z pewnością budzi strach. Jednak [...] godzina wielkiego strachu przed diabłem jeszcze nie wybiła. [...] Począwszy od XIV wieku wszystko się zmienia, atmosfera w Europie staje się ciężka i to zepchnięcie na plan dalszy spraw diabelskich, które powiodło się wiekowi katedr, ustępuje miejsca stopniowej inwazji demonicznej³.

¹ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tł. H. Szumańska-Grossowa, Volumen, Warszawa 1995, s. 170.

² *Ibid.*, s. 169.

³ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, tł. A. Szymanowski, Pax, Warszawa 1986, s. 220-221.

Znamienne jest w tym cytacie pominięcie XIII wieku, wskazujące właśnie na ową „pomostowość” poprzedzającą bezpośrednio nadejście długotrwałej epoki słynnego „duszpasterstwa strachu”, trwającego zdaniem Delumeau od późnego średniowiecza aż po kres XVIII wieku⁴.

Zaskakujący natomiast jest fakt, że niektórzy – skądinąd wybitni – mediewiści wydają się do pewnego stopnia padać ofiarą oświeceniowego mitu „postępu ludzkości” spod znaku historycyzmu Jules’a Micheleta, widząc w średniowiecznej epoce etap stopniowego „wyzwalania się z władzy diabła”. W podsumowaniu artykułu *Kary piekielne i lęk przed diabłem*, Jean Frappier określa strategię przewycięzania strachu przed diabłem w literaturze średniowiecznej mianem „początku wyzwolenia”, kończąc tekst zdaniem: „Warto byłoby zapewne podjąć się wyjaśnienia, w jaki sposób potężny strach przed diabłem stopniowo osłabł i przestał nurtować ludzi Zachodu”⁵.

Jeszcze dalej w tym kierunku idzie Jean-Charles Payen – jego zdaniem, diabeł w XII i XIII wieku jest w gruncie rzeczy „wielkim nieobecny”, pewnym reliktem wierzeń, których moralisci i teolodzy nie ośmielają się w pełni odrzucić, ale z którymi jest im wyraźnie nie po drodze:

Jego [diabła] nieobecność [w literaturze] wskazuje na przedracjonalistyczną koncepcję godności ludzkiej; możemy tu dostrzec pełnię humanizmu (w dosłownym znaczeniu filozofii stawiającej człowieka w centrum), który stopniowo zaczyna rozpowszechniać się w XII wieku, by następnie zdominować wiek XIII⁶.

Trudno zgodzić się z tą koncepcją nie tylko w świetle fundamentalnych badań Jeana Delumeau czy Alaina Boureau⁷, ale również w oparciu o dokumenty historyczne, jak np. X-wieczny penitencjał *Corrector sive Medicus* Burcharda z Wormacji, który nakłada na penitentkę karę postu za rzekome konszachty z diabłem: „Kto może być tak głupi i nieroztropny, by wierzyć, że te majaki,

⁴ Cf. J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*, tł. A. Szymanowski, Pax-Volumen, Warszawa 1994; cz. III, „Duszpasterstwo strachu”.

⁵ J. Frappier, « Châtiments infernaux et peur du Diable », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1953, n° 3-5, s. 87-96 (tł. J. G.-K.).

⁶ J.-Ch. Payen, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du moyen-âge ont-ils scrupule à croire au démon ? », in *Le Diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations* [en ligne]. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979. URL : <http://books.openedition.org/pup/2675>, dostęp 8.11.2021 (tł. J. G.-K.).

⁷ A. Boureau, « Satan hérétique : l’institution judiciaire de la démonologie sous Jean XXII », in *Le Diable en procès. Démonologie et sorcellerie à la fin du Moyen Âge, Médiévales*, n° 44 (2003), URL : <https://doi.org/10.4000/medievales.711>, dostęp 15.11.2021. Cf. M. Ostorero, É. Anheim, « Le diable en procès », in *Le Diable en procès, op. cit.*, URL : <https://journals.openedition.org/medievales/988>, dostęp 15.11.2021: « Avant le XIII^e siècle, le diable est craint, mais il n’est pas l’objet d’une construction juridique et théologique spécifique; après le XVII^e siècle, cette construction finit par être abandonnée – entre les deux, le diable est une figure marquante de l’histoire occidentale ».

owoce wyobraźni, dzieją się naprawdę? [...] Jeśli wierzyłaś w takie głupstwa, będziesz przez dwa lata pościć w oznaczonych dniach”⁸. 400 lat później podobne praktyki staną się artykułem oskarżenia w procesach o czary i zapewnią prostą drogę na stos – trudno więc mówić o jakimkolwiek postępie czy wyzwoleniu. Droga wydaje się raczej odwrotna: Szatan, marginalny w literaturze patrystycznej i praktycznie nieobecny w sztuce wczesnochrześcijańskiej, w XI i XII wieku „dokonuje wielkiego *entrée* w naszą cywilizację”⁹, by następnie w XIV wieku „nabrać ciała” i stać się przedmiotem prawdziwej obsesji przez kolejne stulecia.

W argumentacji Payena jest jeszcze jeden problematyczny aspekt, który słusznie podnosi w dyskusji zamieszczonej na końcu artykułu Philippe Ménard:

Nieobecność diabła w powieści nie oznacza, że przestaje się wierzyć w diabła. Literatura arturiańska tworzy swoją własną mitologię, wyrażającą światowe i dworne wartości. Aby zobaczyć ewolucję wiary w diabła, należało przyrzeć się innym tekstom, w których diabeł często się pojawia: exemplom, żywotom świętych, miraklom maryjnym¹⁰.

Payen, owszem, odnosi się do tych gatunków, ale lekceważąco określa je mianem utworów propagandowych, które tym samym – nie wiadomo właściwie, dlaczego – miałyby, w odróżnieniu od powieści, NIE odzwierciedlać mentalności epoki. Mamy zatem do czynienia z kolejnym, dość jak się wydaje powszechnym przesądem, wprowadzającym sztuczny, anachroniczny podział między utylitarnym w założeniu „piśmiennictwem religijnym” a literaturą rozumianą jako fikcja literacka. A przecież teksty te, pisane w językach narodowych, adresowane były do szerokiej, w większości świeckiej publiczności; miały na ogół tę samą formę (ośmioletkowiec o rymach parzystych), tych samych odbiorców, a często i tych samych wykonawców co pozostałe gatunki literackie, zaś ich autorzy wybierali, jak pisze Françoise Laurent, „drogę pośrednią między inspiracją czysto dydaktyczną a weną przede wszystkim narracyjną”¹¹, co sprawiało, że utwory te cieszyły się dużą popularnością.

Jednym z takich średniowiecznych bestsellerów – o czym można wnioskować z liczby zachowanych rękopisów – jest XIII-wieczny zbiór *Vie des peres*¹², po części inspirowany (luźno) literaturą patrystyczną, po części exemplami średnio-

⁸ Burchard z Wormacji, « Corrector sive medicus », cyt. za C. Vogel, *Le Pêcheur et la pénitence au moyen âge*, Paris, Cerf, 1969, s. 92-93 (tł. J. G.-K.).

⁹ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu*, op. cit., s. 220.

¹⁰ J.- Ch. Payen, op. cit.

¹¹ F. Laurent, *Plaire et Édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1998, s. 269.

¹² *Vie des peres*, éd. F. Lecoy, Paris, Picard, t. 1, 1987; t. 2, 1993; t. 3, 1999. Wszystkie cytaty na podstawie tego wydania, w moim tłumaczeniu. W nawiasie po cytacie podany jest tytuł opowiadania i/ lub numer tomu i strony (wersy numerowane są w sposób ciągły, podawanie ich więc byłoby niedogodne).

wiecznymi (niemal wszystkie odnotowane są w *Index exemplorum* Tubacha¹³). Choć większość z siedemdziesięciu czterech opowiadań usytuowana jest umownie „dawno temu w Egipcie”, w rzeczywistości są to utwory z ducha i ciała średniowieczne, zakorzenione w XIII-wiecznej zachodniej rzeczywistości¹⁴. Doskonałym przykładem jest tutaj prolog jednego z opowiadań: „Ongiś, w minionych dawno czasach / Których rachuby rzec nie zdołam / Było w Egipcie raz opactwo / Gdzie mnisi biali zacnie żyli” (II, 35).

Treść i wymowa utworów również jest charakterystyczna dla czasów powstania zbioru. Autorzy zostawiają na boku dominujący w pierwowzorach wymiar sapiencjalny, amplifikują natomiast wątki niosące potencjał narracyjny. Amplifikacji ulega więc także – dyskretny i w gruncie rzeczy dość marginalny w łacińskich *Vitae Patrum* – motyw demoniczny, choć nadal w większości opowiadań nie pojawia się wcale, nie licząc tu i ówdzie pojedynczej, czysto retorycznej wzmianki w rodzaju „pełnić dzieła diabła”, „być w mocy diabła”, „oddać duszę diabłu” itp.

Pozostałe opowiadania można podzielić na trzy kategorie, oczywiście z zastrzeżeniem, że dzieje się to z nieuchronnym uproszczeniem. W pierwszej z nich, obejmującej dwanaście opowiadań, obecność diabła nadal pozostaje w dużej mierze retoryczna, choć jego działanie zaznacza się wyraźniej. Diabeł jest tutaj jasno wskazany jako autor pokusy i sprawca grzechu: „diabeł go poduszczył do złego” „i oto diabeł zadziałał”, „diabeł go zwiódł”, „diabeł ze mnie zakpił”, „I tak diabeł sprawił, że...” itp. W żadnej z tych historii działanie diabła nie stanowi jednak głównego tematu, on sam nie jest też przedmiotem jakiegokolwiek szczegółowego opisu.

Druga kategoria, do której można zaliczyć dziesięć opowiadań, czyni ze zmagania z diabłem oś fabularną utworu. Bohaterem jest na ogół pustelnik („Pijaństwo”, „Kogut”, „Pułapka na diabła”, „Kazanie”), czasem młoda kobieta („Kazirodztwo”, „Dzieciobójczyni”) lub zakonnica („Liść kapusty”) bądź młodzieniec („Renegat”), a historia nabiera dramatyzmu za sprawą częściowego sukcesu Szatana: bohaterowie tych utworów najczęściej doświadczają upadku, by ostatecznie dostąpić odkupienia. Wizerunek diabła nabiera tutaj głębi i złożoności: Szatan pojawia się chwilami jako groźna bestia (niedźwiedź, lampart, lew, byk itp.), częściej zaś w postaci ludzkiej – jako urodziwy młodzieniec bądź jako budzący zaufanie uczoney¹⁵. Wniosek, jaki płynie z tych (i wielu podobnych) historii, jest następujący: diabeł jest najgroźniejszy nie wtedy, gdy ryczy i hałasuje, gdy ziele

¹³ Cf. F. C. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1969.

¹⁴ Cf. A. P. Tudor, *Tales of Vice and Virtue. The First Old French Vie des Pères*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, s. 17.

¹⁵ Cf. J. Le Goff, *op. cit.*, s. 170: „Diabeł pojawia się w dwojakiej postaci [...]. Jako kusiciel przyobleka się w wudzące pozory uroku. Jako przesładowca występuje w kształcie przerażającym”. Cf. P. Bretel, *Les Ermites et les moines dans la littérature française du moyen âge (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995, s. 241: « le diable use [...] de tactiques qui peuvent se ramener à deux stratégies apparemment opposées: la séduction d'un côté, l'intimidation et la terreur de l'autre ».

ogniem i zasmradza powietrze, tylko wtedy, gdy staje się partnerem w rozmowie, lub gdy przybiera na siebie postać szanowanego człowieka: klerka, lekarza, jurysty, wróżbity. Co ciekawe, wbrew temu, co pisze Jacques Le Goff – „diabeł ukazuje się najczęściej w postaci młodej, bardzo pięknej dziewczyny”¹⁶ – w *Vie des peres* nie ma ani jednego przypadku, by diabeł przybrał na siebie postać żeńską. Kobiety, owszem, występują często w roli bezwiednych i bezwolnych narzędzi diabelskich – natomiast chyba wystarczająco łatwo poddają się działaniu diabła, by nie musiał on przybierać na siebie ich postaci.

Dla autorów te dramatyczne opowieści, na ogół kończące się szczęśliwie, są okazją do przekazania słuchaczom z jednej strony budującego przesłania nadziei – nie ma takiej przewiny, by nie można było jej odpokutować – a z drugiej strony mocnej przestrogi przed zasadzkami diabelskimi, których należy unikać za wszelką cenę. Czasem drobne zaniedbanie może być *par excellence* brzemienne w skutki: oto pobożna mniszka, długo i bezskutecznie kuszona przez diabła, widząc wyjątkowo apetyczny liść kapusty tak ulega łakomstwu, że zapomina o znaku krzyża przed jedzeniem; diabeł wykorzystuje tę okazję, by skryć się w liściu i w ten sposób, niczym Obcy, dostać się do wnętrza ofiary i ją opętać.

W perspektywie zaproponowanego tematu najciekawsza jednak wydaje się trzecia, najmniej liczna kategoria: to kilka utworów, w których samo istnienie i wizerunek diabła – a nie tyle działanie – są kluczowymi elementami opowiadanej historii.

W krótkim opowiadaniu pt. „Paszczka diabła”¹⁷ pobożny pustelnik wybierający się na nabożeństwo natyka się na niespodziewaną przeszkodę:

A kiedy w stronę schodów spojrział
Zobaczył tam ogromną paszczę
Otwartą i ziejącą ogniem [...].
Znać było, że to paszczka diabła,
W niej wielkie zęby oraz jęzor,
Płomienie takie z niej buchały,
Że blask ich oczy mu oślepił.
Pustelnik, co się ognia przeląkł,
W tył krok uczynił, by się ukryć.
Nie dziwno mi, że strach go przejął,
Gdy taki straszny widok ujrzał (II, 301).

Po dramatycznych zmaganiach z sobą mnich dochodzi do wniosku, że odbyta spowiedź jest gwarantem bezpieczeństwa jego duszy, więc żadne niebezpieczeństwo grożące jego życiu nie powinno go powstrzymać: rzuca się wprost w paszczę diabła, która oczywiście okazuje się być diabelską ułudą, niezdolną uczynić mu krzywdy. Obraz diabła przypomina tutaj powszechne przedstawienie „ust piekiel”

¹⁶ *Ibid.*, s. 170.

¹⁷ Cf. F. C. Tubach, *op. cit.*, n° 2508, “Hell, mouth of shown monk” (opisany przez Tubacha motyw różni się szczegółami).

pochłaniających potępionych w wyobrażeniach piekła w średniowiecznej sztuce¹⁸; przy czym tekst umiejętnie „ogrywa” schemat ikonograficzny: skok wprost do diabelskiego pyska staje się tutaj paradoksalnie wyrazem głębokiej wiary.

Kolejne z opowiadań, „Widzenie diabła”, przeciwstawia sobie dwie przestrzenie: skromnego opactwa cysterskiego (oczywiście usytuowanego w Egipcie), w którym mnisi żyją służąc Bogu i ubogim, oraz znajdującego się nieopodal miasta, którego mieszkańcy żyją w przepychu płynącym z lichwy. Te dwa nieprzenikalne z pozoru obszary wejdą ze sobą w kontakt za sprawą syna jednego z lichwiarzy, który wstępuje do zakonu. Po dziesięciu latach uzyskuje zgodę opata na odwiedzenie chorej matki i wraz z ojcem wyrusza w drogę do domu. Kiedy jednak miasto ukazuje się jego oczom, zatrzymuje się gwałtownie,

Na murach bowiem ujrzał diabła.
Tak wielki był, szeroki, długi
Że ponad miastem stał okrakiem,
Od jednej aż do drugiej bramy.
Mnich w przerażeniu się przeżegnał,
Wierchowca swego wraz zawrócił
I tak do ojca z płaczem wyrzekł:
„Ojcze, ni kroku nie uczynię dalej
Choćby mi głowę uciąć miano” (II, 40).

Choć ojciec nie widzi diabła, zgadza się odprowadzić syna do klasztoru. Gdy jednak zbliżają się do opactwa, młody człowiek

Ujrzał na bramach, na kościele
I na zabudowaniach wszystkich
Całe tysiące, setki diabłów;
Tyle ich było, że i dachów
Nie dało spod nich się zobaczyć.
Że mnich się uląkł, nie dziwota,
Gdy taką ilość diabłów ujrzał (II, 40-41).

Ucieka więc z powrotem do miasta, tłumacząc ojcu, że z dwojga złego lepszy jest jeden diabeł od setek; z zakrytą głową, żegnając się znakiem krzyża, biegnie wprost do rodzinnego domu. Kiedy po miesiącu przybywa po niego zaniepokojony opat, zakonnik opowiada mu, jak to zbliżając się do opactwa

Hufiec tysięczny wraz zobaczył
Diabłów rogatych, całkiem nagich,
Z różgami żelaznymi w rękach;
Dachów spod nich nie było widać (II, 42).

¹⁸ Cf. J. Gonzalez, *Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen Âge. Origines et symboliques*. Nieopublikowana rozprawa doktorska dostępna online: URL: <http://theses.fr/189265574>, dostęp 13.11.2021.

W opisie reakcji bohatera na plan pierwszy wybija się motyw strachu spowodowanego samym widokiem diabła (powracające określenia *esfreez, douta, pleurre, grant poor, esmeüz, espoentez, a pou qu'il ne fu mors, esperduz*). Jak zauważa Adrian P. Tudor,

Tym razem to nie pomysłowe diabły, które kuszą i poddają próbie świętych pustelników w większości opowiadań w *Vie*; te przypominają ohydne, demoniczne kreatury, rzeźbione w średniowiecznych kościołach lub rysowane na kartach rękopisów Apokalipsy¹⁹.

Mądry opat tłumaczy bohaterowi sens obu wizji: miasto, które zamieszkują lichwiarze, jest całe we władaniu Szatana; nie ma on natomiast żadnej władzy nad opactwem i dlatego cała armia diabłów próbuje je zdobyć – lecz, jak opat zapewnia mnicha, na nic się nie zdadzą ich wysiłki, ponieważ zakonnicy zawierają się w pełni Bogu, który jest wystarczającą ochroną.

Mnich powraca z ulgą do klasztoru, gdzie wiecie świątobliwe życie. Jednak wspomnienie diabła nad miastem nie daje mu spokoju, za każdym razem budząc uczucie przerażenia. Za zgodą opata wraz ze współbratem udaje się więc do miasta, by wezwać mieszkańców do nawrócenia. Autor jasno ukazuje duchowy wzrost bohatera: tym razem nie jest już zaleknionym nowicjuszem, który ze strachu myśli jedynie o tym, by się ukryć; na widok diabła – widocznego tym razem dla obu towarzyszy – mnisi czynią znak krzyża i „pewnym krokiem” (*tot seür*) idą prosto do kościoła świętego Mikołaja, gdzie biją w dzwony, by wezwać mieszkańców. Ci jednak początkowo tylko szydzą ze swojego ziomka i pozostają nieczuli na słowa kazań. Sytuację zmienia dopiero wyproszony przez bohatera szczególny cud:

Kiedy modlitwę swą zakończył,
Za sprawą Boga, w Jego imię
Diabła, co miał ich w swojej pieczy
I za przyjaciół swych uważał,
Pokazał wszystkim im wyraźnie.
Gdy go ujrzeli, wówczas prędko
Drżący, złęknieni się porwali,
Do stóp bożego męża padli,
Prosząc ratunku w imię Boże,
Aby od Złego ich ocalił (II, 47).

Można by widzieć w tym klasyczne „duszpasterstwo strachu”²⁰, gdyby nie to, że lęk tutaj budzi nie opis mąk piekielnych, ile sam widok Złego. Wydaje się też, że autor ukazuje w ten sposób pewną hierarchię grzeszników: lichwiarz do tego stopnia jest zatwardziały w grzechu, że słowa nie wystarczą, by poruszyć jego

¹⁹ “These are not the resourceful devils who tempt and test the holy hermits described elsewhere in the first *Vie*, but are the image of those hideous, demonic creatures which can be seen carved in medieval churches or drawn in Apocalypse manuscripts”; A. P. Tudor, *op. cit.*, s. 164.

²⁰ J. Delumeau, *Grzech i strach*, *op. cit.*, cz. III, „Duszpasterstwo strachu”.

serce – dopiero widok diabła przynosi wstrząs i skłania do nawrócenia. To zresztą jedna z nielicznych historii, w których lichwiarze – i to *en masse* – dostępują zbawienia; autorzy większości cytowanych przez Tubacha exemplów z upodobaniem ukazują wymyślne tortury, jakie czekają w piekle przedstawicielei tej profesji.

Ostatnie dwa opowiadania noszą tytuł „Wizerunek diabła” i są wariantami tej samej historii, choć z odmiennym zakończeniem i wymową. Według Adriana P. Tudora „nie udało się zlokalizować dokładnego źródła tej historii”²¹. Nie wiem, o jak dokładne źródło chodziło badaczowi, ale Tubach w swoim *Index exemplorum* podaje liczne przykłady użycia tego motywu – przy czym znacznie częściej występuje on w drugiej wersji, m.in. w jednym z kazań maryjnych Fulberta z Chartres czy w *Dialogu o cudach* Cezarego z Heisterbachu²².

W obu opowiadaniach bohaterem jest zakonnik, który wykonuje niezwykle udatną podobiznę diabła. W pierwszym zakrystianin, przyglądając się rzemieślnikom rzeźbiącym niebo i piekło²³, nabiera chęci, by spróbować swoich sił, rzeźbiąc wizerunek diabła²⁴:

Taki straszliwy kształt mu nadał
I taki szpetny, że przerażał
Każdego, kto mu w oczy spojrział [...]
Tak straszny był i taki brzydki,
Że człowiek, który go zobaczył,
Słowem swym gotów był poręczyć,
Że równie szpetnej podobizny,
Rzeźbionej czy też malowanej
Na oczy dotąd nie oglądał,
I że nikt lepiej i ohydniej
Diabła nie sportretował jeszcze
Od mnicha, co tę rzeźbę zrobił (II, 259).

²¹ Cf. A. P. Tudor, *op. cit.*, s. 113.

²² F. C. Tubach, *op. cit.*, n° 3573: “*Painter saved by Virgin*. A painter, who depicted the devil as ugly, has his scaffold broken by the devil while he is painting a picture of the Virgin Mary. She holds him until he is rescued”. Pierwsza wersja pod numerem 3575: “*Painting by monk of devil*. Against the devil’s protests, a monk persists in painting him in an ugly form. The devil instigates an intrigue in which the monk is caught and imprisoned; the devil frees him on his promise not to paint him in an ugly form again, and takes his place in prison”. Cf. M. Maizuls, « Les portraits dangereux : agentivité des images du diable au Moyen Âge. Dans l’Occident médiéval et dans la Russie des XVII^e-XVIII^e siècles », in *Images de la sainteté, images du péché dans le monde orthodoxe, XVII^e-XVIII^e siècles*, *Revue des Études Slaves*, XC-3 (2019). URL : <https://doi.org/10.4000/res.2879>, dostęp 13.11.2021.

²³ « Angeles i avoit, qui tenoient / les ames qui sauves estoient, / et li deables d’autre part/ les danpnees ot en sa part, / qui part semblant se delitoit / en ce que bien les tormentoit » (II, 258).

²⁴ W streszczeniu, jakie w swojej monografii przedstawia Tudor, *op. cit.*, s. 51, są błędy: nie ma w tekście mowy, by mnich ów był doświadczonym rzeźbiarzem, ani też o zamówieniu wizerunku; autor podkreśla wręcz, że zakrystianin nie ma żadnego doświadczenia: « Il ovra quant il overre pot / et fist ce que onques fet n’ot » (II, 259).

W drugiej wersji mnich odpowiedzialny jest za całość dzieła: najpierw maluje Maryję z Dzieciątkiem, następnie niebo, a dopiero na końcu – i to bez wyraźnej chęci – piekło. Diabeł natomiast wypada równie odrażająco:

Diabła z żelazną różgą portret
Rozpoczął, a tak ohydneho
Tak straszliwego, okropnego,
Szpetnego i przeraźliwego,
Że ni w kamieniu, ni na desce
Brzydszego nie wyobrażono.
Nikt, kto na niego tylko spojrział
Nie mógł się oprzeć przerażeniu (III, 136).

W obu wersjach diabeł jest rozwścieczony takim przedstawieniem swojej osoby. Ciąg dalszy natomiast w każdej jest inny. W pierwszej diabeł zaczyna nachodzić mnicha nocą, żądając, by ten upiększył jego wizerunek, w przeciwnym razie srodze się zemści. Przez trzy noce powraca, za każdym razem grożąc zemstą, której ostatecznie dokonuje: zażęga gwałtowne uczucie między mieszkającą nieopodal pobożną wdową a zakonnikiem. Na domiar złego, na żądanie opętanej przez diabła kobiety zakonnik godzi się obrabować opactwo; pojmany i pobity przez współbraci, zostaje skuty łańcuchami i zamknięty w lochu. Wtedy diabeł ponownie się pojawia i składa następującą propozycję: uratuje więźnia, jeśli ten zobowiąże się zniszczyć szpetny wizerunek, a w jego miejsce wykonać przyjemniejszy dla oka. Mnich, o dziwo, natychmiast się zgadza... i tu następuje najdziwniejsza część opowieści: diabeł uwalnia go z więzów i doradza mu, w jaki sposób ma wprowadzić braci w błąd – odgrywając komedię i uciekając się do kłamstwa – co w pełni się udaje; skonfundowani bracia błagają o wybaczenie, którego winowajca wspaniałomyślnie im udziela. Morał wydaje się bardziej rodem z *fabliaux* niż budującej literatury religijnej:

Mnich długie lata jeszcze pożył,
Z umowy z diabłem się wywiązał,
Bo wielce bał się jego złości.
Rzeźbę swą rozbił i wykonał
Taką, co lepiej się udała;
Podobnie również pani wdowa
Z Bogiem się rychło pogodziła (II, 269-270).

Nie jestem przekonana, czy można takie zakończenie przyjąć za dobrą monetę i uznać, jak czyni to Tudor, że „choćby główne przesłanie może się wydawać niejasne, należy przyjąć, że trzynastowieczni odbiorcy prawdopodobnie rozumieli poruszone kwestie znacznie lepiej niż współczesny czytelnik”²⁵. Takie zakoń-

²⁵ A. P. Tudor, *op. cit.*, s. 111.

czenie historii, po pierwsze, nie przypomina żadnego innego w zbiorze, gdzie najmniejsze ustępstwo na rzecz diabła prowadzi do upadku; po drugie, gdyby tak było, wówczas zasadniczo odmienna wersja tej samej opowieści nie byłaby o wiele bardziej rozpowszechniona. W tej drugiej autor najpierw rozwija wątek dyskusji z diabłem na temat jego przedstawienia, tworząc żywą, nieledwie komiczną scenkę – diabeł bowiem przychodzi do zakonnika pod postacią człowieka, by zapytać, czemu ów „spaskudził” ścianę, malując na niej takie straszidło:

Nie wiem i nie rozumiem zgoła
Coś ty takiego miał na myśli.
Nie było tak szpetnej istoty
Jak ta, coś ją tu wymalował (III, 136).

Mnich uśmiecha się lekceważąco i tłumaczy, że w piekle nie sposób znaleźć urodziwą kreaturę:

Nie masz zwyczaju, drogi panie,
Diabła oglądać jako żywo. [...]
A wiedz, że gdybym tylko zdołał,
Jeszcze szpetniejszym bym go zrobił.
Straszniejszy on niż go maluję (III, 137).

Diabeł objawia wówczas swoją tożsamość (choć tekst nie precyzuje, czy diabeł powraca do swojego przyrodzonego kształtu, czy też nadal jest w ludzkiej postaci), wygłaszając płomienną diatrybę. Przyznaje w niej, że obrazy mają istotną siłę oddziaływania:

Przez ciebie stracę moich ludzi,
Co mi służyli całe życie.
Gdy ujrzą szpetny wizerunek,
Przestaną darzyć mnie przyjaźnią,
Widząc mnie w tej oto postaci,
Co tak straszliwa i ohydna.
Niewiastę, którą przedstawiłeś,
Dla jej piękności pokochają (III, 137).

Prosi następnie, by mnich poprawił swoje dzieło – „Zetrzyj więc wraz szpetotę całą, / nim ci uczynię jaką krzywdę, / pięknego ze mnie zrób młodzieńca” (III 137-138) – grożąc mu jednocześnie, że gorzko pożałuje, jeśli odmówi, po czym znikną, zostawiając za sobą chmurę smrodu. Następuje długi monolog wewnętrzny bohatera, znacznie bardziej głęboki i złożony, niż reakcja mnicha w pierwszej wersji opowieści. Zakonnik z jednej strony się boi – zdaje sobie bowiem sprawę, że diabeł przewyższa go sprytem – a z drugiej ma świadomość, że poprawiając konterfekt diabła, zacznie służyć temu ostatniemu. Dochodzi więc – podobnie jak bohater „Paszczy diabła” – do krzepiącego wniosku, że temu, kto służy Bogu

i Matce Bożej, nic nie grozi. Postanawia więc ostatecznie nie tylko nie upiększać podobizny diabła, ale wręcz uczynić go jeszcze szpetniejszym. Wchodzi wysoko na rusztowanie i bierze się do dzieła.

A kiedy diabeł ujrzał siebie
 Tak szpetnym i tak przeraźliwym,
 W diabelskim przyrodzonym kształcie
 Na rusztowaniu obok stanął.
 Tymi słowami zły przemówił:
 „Źle bardzo postąpiłeś, mnichu!
 Wczoraj ci przeciw przykazałem,
 Abyś nie czynił mnie tak szpetnym.
 Słusznym jest teraz, abyś zginął” (III, 139-140).

Szatan rozbija drewniane rusztowanie, a mnich spada „niczym błyskawica” (*ainssi conme foudres descent*, III, 140)²⁶, krzycząc głośno „Święta Maryjo, pomóż, pomóż / Święta Maryjo, bo umieram!” Wtedy następuje oczekiwany cud: namalowana przez mnicha Matka Boża wyciąga drobną dłoń i chwytą pewnie spadającego na oczach zgromadzonego tłumu. Bohater składa dzięki Maryi za cudowne ocalenie, a następnie wiernie jej służy przez resztę swoich dni, co i my, podsumowuje narrator, powinniśmy czynić: dobrze jest bowiem, mówi, służyć takiemu Panu i takiej Pani, która „i ciało ustrzeże od zguby / i duszę do raję zaprowadzi” (III, 142).

Tym samym opowieść wpisuje się w formę miraklu maryjnego, a jednocześnie osiąga spójność, której brakowało w pierwszej, stając się swoistą dramatyczną ekfrazą. Zgodnie ze średniowieczną teologią obrazu, oba wizerunki zapewniają istotną funkcję *transitus*, czyli poprzez widzialne przedstawienia prowadzą do kontemplacji rzeczy niewidzialnych²⁷: piękno obrazu maryjnego sprawia, że, jak mówi sam Szatan, „ludzie ją pokochają”, zaś brzydota podobizny diabelskiej jest obrazem szpetoty grzechu i odstręcza od zła. Jednocześnie nie ma wątpliwości do wyższości „świętego obrazu” nad wizerunkiem Złego: jedynie ten pierwszy zdolny jest „stać się ciałem” i dokonać cudu²⁸.

Jaka więc jest wizja diabła w *Vie des peres*? O ile w większości przypadków Szatan występuje w postaci człowieka – i to wtedy ma największą moc wyrządzenia szkody – o tyle jego przyrodzony wygląd jest zbieżny z teratologiczną wizją dominującą w ikonografii, do której zresztą przytoczone historie bezpośrednio

²⁶ Wydaje się, że autor w ciekawy sposób – ponieważ obraz jest „odwrócony” – nawiązuje tutaj do ewangelicznego wersetu: „Widziałem szatana, jak błyskawicę z nieba spadającego” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie Jakóba Wujka, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Kraków 1935, Łk 10, 18).

²⁷ Cf. J. Baschet, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Folio, 2013, e-book (brak paginacji).

²⁸ Cf. J.-Cl. Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Galimard, 2002.

nawiązują: jest szpetny, ma rogi, zięjący ogniem pysk z długimi zębami i jęzorem, płonące ślepia, bezwstydnie paraduje nago i z żelazną różgą w garści; dodatkowo jego pojawieniu się towarzyszą doznania w postaci ogłuszającego hałasu i mdłego smrodu. W każdym jednak niemal przypadku – wyjątki można policzyć na palcach jednej ręki – jego działania skazane są na przegraną, a chwilowe ofiary po nawróceniu trafiają do raju. Tym samym autorzy *Vie des peres* unikają pułapki manicheizmu: diabeł nie jest być może « la dupe universelle », jak określił go Payen²⁹ – niewątpliwie nie należy lekceważyć jego sprytu i sofistycznych umiejętności, którymi przewyższa prostodusznych pustelników bądź zakonników – ale w ostateczności jest zaledwie karykaturą anioła, niezdolną przeciwstawić się Bogu. Choć lęk przed diabłem jest więc w pełni uzasadniony i wielokrotnie pojawia się na kartach *Vie des peres*, to nadal góruje nad nim przesłanie nadziei. Nie sposób uznać tego – jak mam nadzieję udało mi się wykazać – za etap „słabnięcia władzy diabła” (cf. *supra*, s. 65): już w kolejnym stuleciu nastanie wszak czas „duszpasterstwa strachu”, które w kolejnych wiekach przybierze formę kazań Jean-Baptiste’a Camusa i rozważań renesansowych bądź barokowych demonologów. Ale epoka, w której powstaje *Vie des peres*, to jeszcze nie czas przedstawień późnego średniowiecza, ukazujących majestat diabła w sposób ocierający się o dualizm³⁰. Jak pisze Michał Maizuls,

W większości przypadków, malarze i rzeźbiarze średniowieczni przedstawiali siły zła – poza swoim piekielnym królestwem, gdzie demony torturują potępionych – nie po to, by objawiać ich potęgę [...], ale żeby pokazać ich (bez)siłę, ujawniać podstępny, zwalczający grzech i wskazywać drogę zbawienia w opozycji do drogi zatracenia³¹.

Wizerunki diabelskie – zarówno w ikonografii, jak i w literaturze – mają więc zachęcać do nawrócenia, które w XIII wieku, szczególnie w perspektywie konstytucji Soboru Laterańskiego IV, jest tożsame z wezwaniem do zbawczego sakramentu pojednania i pokuty, zdolnego podnieść człowieka z najgorszego upadku³². Jeszcze dwieście lat później, już w czasie panowania „duszpasterstwa strachu”, podobną reakcję wywołuje widok diabła u matki Franciszka Villona w słynnej balladzie:

Prostaczka iestem stara y uboga,
Nic nie znam — liter czytać nie znam zgoła —
Oprócz parafii mey niskiego proga,

²⁹ J.- Ch. Payen, *op. cit.*

³⁰ Cf. J. Baschet, *op. cit.*: « On pense également aux représentations de Satan qui, aux XIV^e et XV^e siècles, accentuent fortement les marques de sa Majesté et jouent ainsi au bord du péril dualiste – sans toutefois lui laisser libre cours ».

³¹ M. Maizuls, *op. cit.*, (tł. J. G.-K.).

³² Cf. J. Baschet, *op. cit.*: « À partir du XIII^e siècle, lorsque l’entreprise pastorale menée par les ordres mendiants s’accroît, c’est souvent comme appel à la confession, devenue l’acte salvifique par excellence, qu’il faut comprendre l’image et ses développements ».

Gdzie ray ogładam y harfy dokoła,
 Y piekło, w którym potępieńców prażą.
 Jedno mnie trwoży, drugie zaś raduie:
 O day, Bogini, niech wciąż radość czuie!
 Ku tobie duszy day grzeszney pozierać,
 Z ufnością w sercu y rzetelną twarzą.
 W tey wierze pragnę żyć, iak y umierać³³.

Bibliografia

Literatura źródłowa

- Apoftegmaty Ojców Pustyni*, t. 2: „Kolekcja systematyczna”, tł. ks. Marek Kozera, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 1995
- Burchard z Wormacji, « Corrector sive medicus », in Cyrille Vogel, *Le pécheur et la pénitence au moyen âge*, Paris, Cerf, 1969
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie Jakóba Wujka, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Kraków 1935
- Vie des peres*, éd. Félix Lecoy, Paris, Picard, t. 1, 1987
- Vie des peres*, éd. Félix Lecoy, Paris, Picard, t. 2, 1993
- Vie des peres*, éd. Félix Lecoy, Paris, Picard, t. 3, 1999
- Villon, François, *Wielki Testament*, tł. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1954

Literatura sekundarna

- Baschet, Jérôme, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Folio, 2013 (édition e-book EPUB)
- Boureau, Alain, « Satan hérétique : l'institution judiciaire de la démonologie sous Jean XXII », in *Le Diable en procès. Démonologie et sorcellerie à la fin du Moyen Âge, Médiévales*, 2003, n° 44, s. 17-46, <https://doi.org/10.4000/medievales.711>
- Bretel, Paul, *Les Ermites et les moines dans la littérature française du moyen âge (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995
- Delumeau, Jean, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*, tł. Adam Szymanowski, Pax-Volumen, Warszawa 1994
- Delumeau, Jean, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, tł. Adam Szymanowski, Pax, Warszawa 1986
- Frappier, Jean, « Châtiments infernaux et peur du Diable », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, n° 3-5, s. 87-96, <https://doi.org/10.3406/caief.1953.2020>
- Gonzalez, Julie, *Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen Âge. Origines et symboliques*, praca doktorska (niepublikowana), dokument dostępny online: <http://theses.fr/189265574>
- Laurent, Françoise, *Plaire et Édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1998
- Le Goff, Jacques, *Kultura średniowiecznej Europy*, tł. Hanna Szumańska-Grossowa, Volumen, Warszawa 1995

³³ F. Villon, „Ballada, iaką Wilon napisał na prośbę swey matki, aby ubłagać łaski Nayswiętszey Panny”, in Villon, *Wielki Testament*, tł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1954, s. 64.

- Maizuls, Mikhail, « Les portraits dangereux : agentivité des images du diable au Moyen Âge. Dans l'Occident médiéval et dans la Russie des XVII^e-XVIII^e siècles », in *Images de la sainteté, images du péché dans le monde orthodoxe, XVII^e-XVIII^e siècles, Revue des Études Slaves*, 2019, XC-3, <https://doi.org/10.4000/res.2879>
- Ostorero, Martine, Anheim, Étienne, « Le diable en procès », in *Le Diable en procès. Démonologie et sorcellerie à la fin du Moyen Âge, Médiévales*, 2003, n° 44, s. 5-16, URL : <https://journals.openedition.org/medievales/988>, <https://doi.org/10.4000/medievales.988>
- Payen, Jean-Charles, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du moyen-âge ont-ils scrupule à croire au démon ? », in *Le Diable au Moyen Âge : Doctrine, problèmes moraux, représentations* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1979 ; URL : <http://books.openedition.org/pup/2675>
- Schmitt, Jean-Claude, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002
- Tubach, Frederic C., *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1969
- Tudor, Adrian P., *Tales of Vice and Virtue. The First Old French Vie des Pères*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, <https://doi.org/10.1163/9789004488229>
- Vogel, Cyrille, *Le Pécheur et la pénitence au moyen âge*, Paris, Cerf, 1969

Joanna Gorecka-Kalita, dr hab. profesor UJ, mediewistka zatrudniona w Instytucie Filologii Romańskiej UJ; specjalizuje się w tematyce arturiańskiej i tristanowej, a także w literaturze hagiograficznej i pobożnościowej. Autorka pierwszego polskiego przekładu (wraz z opracowaniem) oryginalnych średniowiecznych utworów poświęconych Tristanowi i Izoldzie – powieści Béroula i Thomasa, obu wersji *Szaleństwa Tristana* oraz *Wiciokrzewu Marii* z Francji (*Tristan i Izolda*, Ossolineum, seria „Biblioteka Narodowa”, 2006), a także licznych artykułów naukowych oraz monografii zatytułowanej *Pustelnik na czworakach. Żywot świętego Jana Paulusa – studium legendy* (WUJ, Kraków 2018).

Anna Gallewicz

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0003-3408-7231>

a.m.gallewicz@uw.edu.pl

Miłość i strach w *Dekameronie* Giovanniego Boccaccia

Love and Fear in Giovanni Boccaccio's *The Decameron*

SUMMARY

In the Introduction to the First Day of the *Decameron* Giovanni Boccaccio depicts the Black Death pandemic and also portrays the devastating effects of death on emotional states of Florentines. Although the plague doesn't enter the artistically ordered world of the *Decameron's* storytellers, death and fear are still present in the novellas. Therefore, a question may arise, how is it possible that the novellas which were written to bring comfort often show dramatic events? To approach this issue the article aims to examine various relations between love and fear. It turns out that in the reconstruction of the world devastated by the plague, it may be helpful, among other things, to return to the ancient chivalrous values and the concept of courtly love, which only noble individuals can truly experience. What is important, nobility of spirit according to Boccaccio is not determined by either gender or social origin.

KEYWORDS – *The Decameron*, plague, love, fear, death, nobility of spirit

L'amour et la peur dans *Le Décaméron* de Giovanni Boccaccio

RÉSUMÉ

Dans l'Introduction à la première journée du *Décaméron*, Giovanni Boccaccio décrit la pandémie de peste noire et dépeint également les effets dévastateurs de la mort sur les états émotionnels des Florentins. Bien que la peste ne pénètre pas dans le monde artistiquement ordonné des conteurs du *Décaméron*, la mort et la peur sont toujours présentes dans les nouvelles. Par conséquent, une question peut se poser : comment est-il possible que les nouvelles, qui ont été écrites pour apporter du réconfort, présentent souvent des événements dramatiques ? Pour aborder cette question, l'article vise à examiner les différentes relations entre l'amour et la peur. Il s'avère que, dans la reconstruction du monde dévasté par la peste, il peut être utile, entre autres, de revenir aux anciennes valeurs



chevaleresques et au concept d'amour courtois, que seuls les individus nobles peuvent véritablement expérimenter. En outre, c'est que la noblesse d'esprit selon Boccace n'est déterminée ni par le sexe ni par l'origine sociale.

MOTS-CLÉS – *Le Décaméron*, peste, amour, peur, mort, noblesse d'esprit

Prolog arcydzieła Giovanniego Boccaccia rozpoczyna się szczegółowym opisem „zarazy morowej”, jaka dotknęła Florencję wiosną 1348 roku¹. Autor nie tylko precyzyjnie przedstawia objawy choroby przynoszącej niechybną śmierć zakażonym, lecz również drobiazgowo relacjonuje reakcje mieszkańców, podkreślając strach wywołany epidemią dżumy². W walce z epidemią okazały się tak samo bezużyteczne „zapobiegzenia ludzkie” jak „pokorne modlitwy, procesje i wszelkie pobożne dzieła”³, dlatego lęk przed zakażeniem, i tym samym przed śmiercią zmienia całkowicie charakter obowiązujących dotychczas relacji międzyludzkich i narzuca katalog nowych zachowań, świadczący o całkowitym upadku obowiązujących wcześniej norm i reguł: „Pośród ludzi przy życiu pozostałych pojawiło się wiele nowych obyczajów, całkiem przeciwnych do tych, co dawniej istniały [...]. Umarłego nie tylko ciżba niewiast nie otaczała, ale niejeden człek samotnie z tego świata schodził, nie będąc żegnanym łzami [...]”⁴. Nawet najbliższe relacje rodzinne nie były na tyle silne, aby zdominować strach przed śmiercią i sprawić, by zdrowi pozostali u boku bliskich im chorych: „Niestety, powszechna klęska taką trwożę w umysłach mężczyzn i kobiet sprawiała, że brat opuszczał brata, wuj siostrzeńca, siostra brata, a często nawet żona męża. Gorzej jeszcze, że ojcowie i matki ostawiali dzieci swoje, nie troskając się o nie zupełnie, tak jakby obcymi im były”⁵. Dżuma niweluje wszelkie ustalone normy współżycia społecznego i dlatego grupa młodych ludzi, która spotyka się pewnego wtorku przypadkiem w kościele Santa Maria Novella, decyduje, że opuszczą

¹ W wydaniach włoskich dla tej części zbioru stosuje się określenie *Introduzione* (alla Prima Giornata), natomiast wstęp do całego dzieła to *Proemio*. Pośród badaczy nie ma zgody odnośnie do datacji *Dekameronu*, gdyż, inaczej niż np. w przypadku *Canzoniere* Petrarcki, nie ma jednoznacznych przekazów, dzięki którym można by było precyzyjnie określić okres, w jakim powstawało dzieło. Przeważają opinie, iż mogło mieć to miejsce najprawdopodobniej w latach 1348-1351 lub 1348-1352, jednak nie później niż w 1360 r. Cf. np. A. Quondam, *Introduzione*, do G. Boccaccio, *Dekameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano 2015, s. 50-52; L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, BUR, 2006, s. 122-128.

² Cf. G. Boccaccio, *Dekameron*, tł. E. Boyé, tekst poprawił, uzupełnił i przedmową opatrzył M. Brahmner, PIW, Warszawa 1975, t. 1, s. 34-38. Odnośnie do źródeł, z których mógł korzystać Boccaccio, opisując epidemię dżumy we Florencji cf. np. H. Manikowska, „Topos czy rzeczywistość? O czarnej śmierci raz jeszcze”, *Studia źródłoznawcze*, 2015, t. LIII, szczególnie s. 18-19.

³ G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 34.

⁴ *Ibid.*, s. 36-37.

⁵ *Ibid.*, s. 36.

miasto i spędzą dwa tygodnie na wsi, w posiadłości jednej z bohaterek, umilając sobie czas opowiadaniem nowel.

Wyjazd z Florencji i pobyt na wsi są bardziej zbiorową terapią aniżeli ucieczką⁶. Bohaterowie opowieści ramowej postanawiają opuścić Florencję, aby uratować znany im świat, żyjąc na wsi według norm miejskich, które zatraciły się podczas dżumy:

Mniemam, że najlepiej będzie uczynić to, co wielu już przed nami czyniło i ani chybi, potem uczyni, to jest, miejsca te opuścić. Na równi ze śmiercią unikać będziemy przykładów bezwstydných, jeno po prostu z miasta wyjdziemy i udamy się do którejkolwiek z naszych wiejskich posiadłości, gdzie wśród wesela i rozrywek, granic obyczajności nie przekraczając, żyć pocniemy⁷.

Co istotne, o ile w nowelach, które przedstawia *gentile brigata*, uprzyjemniając sobie pobyt na łonie natury, odwołania do zarazy występują niezwykle rzadko (II, 8; V,1), to śmierć i lęk pozostają nadal częstym tematem opowieści. Należy przy tym podkreślić, że opis epidemii dżumy rozpoczynający *Prolog* nie jest pierwszym fragmentem utworu, w którym poruszone zostają te kwestie. Bowiem już w *Proemio*, czyli we wstępie do całego zbioru o charakterze autobiograficznym, autor wspomina swoje niezwykle trudne chwile z czasów młodości, gdy z powodu zbyt żarliwej miłości do pewnej damy odczuwał głęboki ból i tylko rozmowy z przyjaciółmi uratowały go od niechybnej śmierci⁸. Przesadna topika zakochanego ma zilustrować nie tylko odczucia wywołane przez miłość, ale przede wszystkim podkreślić, jak ważne było dla niego wsparcie, jakie otrzymał od bliższych mu osób. Dlatego teraz on pragnie nieść pocieszenie wszystkim tym, którzy tego potrzebują. Zdaniem autora najbardziej powinien kierować swoje słowa do zakochanych kobiet, które ogarnięte strachem, aby ich uczucie nie wyszło na jaw, cierpią w samotności, zgodnie z obyczajem zamknięte w domu i pilnowane przez krewnych⁹. Stąd to miłość właśnie, obok fortuny, stanie się jedną z dwóch sił zewnętrznych rządzących światem przedstawionym nowel *Dekameronu*. Choć nie wszystkie opowieści Boccaccia zamieszczone w zbiorze dotyczą miłości zakazanej, to jednak znaczna ich część, czerpiąc z bogatego repertuaru narracyjnego średniowiecznej Europy, ukazuje ryzykowne przygody miłosne bohaterów¹⁰. Tym samym uczuciowe perypetie i związany z nimi lęk mogą stanowić odpowiedź nie tylko na realny strach wywołany przez zarazę, lecz również remedium na „ciężką

⁶ Cf. L. Surdich, *Boccaccio*, Roma/Bari, Il Mulino, 2001, s. 101-105.

⁷ G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 41.

⁸ *Ibid.*, s. 29-30.

⁹ Cf. G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 30.

¹⁰ Odnośnie do źródeł *Dekameronu* cf. przede wszystkim V. Branca, *Nota bibliografica*, do G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, v. 1; cf. także np. C. Di Girolamo, C. Lee, „Fonti”, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, s. 142-161.

melankolię”: „W nowelach mych zawierają się różne ucieszne i smutne przypadki miłosne, a także inne zdarzenia przeszłych i dzisiejszych czasów. Damy, które je czytać będą, ukontentowanie z opisanych wypadków i otrzymają dobrą radę, czego unikać należy i za czym iść trzeba”¹¹.

Jednocześnie, poświęcając Dzień Czwarty swojego zbioru wyłącznie opowieściom o miłości tragicznej, autor rzuca wyzwanie tradycji, pragnąc udowodnić, że nowela godna jest tematyki dotychczas zarezerwowanej dla innych obszarów literatury, jak liryka czy *romanzo cortese*, tym samym dla gatunków o wyższych aspiracjach estetycznych i intelektualnych¹². W konsekwencji konwencjonalna relacja lęku i miłości ukazana w opowieściach Dnia Czwartego może okazać się przyczynkiem do głębszych rozważań dotyczących pozycji kobiety, prawa do decydowania o swoim losie czy kwestii szlachetności.

Nowelą rozpoczynającą cykl tematyczny o wymowie tragicznej jest historia o Ghismondzie (IV,1), która przenosi czytelników na dwór feudalny władcy Salerno Tankreda¹³. Ghismonda, jedyna córka księcia, już na początku noweli zostaje przedstawiona jako osoba niezwykła, nie tylko piękna, ale również mądra („Księżniczka była wielce urodziwa z oblicza i postaci [...], a rozum większy, niżli się tego u białogłowy spodziewać można było”¹⁴). Owdowiawszy, powraca do domu ojca, który, nie chcąc ponownie rozstawać się z córką, zwleka z jej kolejnym zamążpójściem. Dlatego Ghismonda postanawia znaleźć sobie kochanka i wybiera spośród dworzan ojca Guiscarda, który, choć niskiego stanu, odznaczał się „zaletami ducha i szlachetnymi obyczajami”¹⁵. Zakochana dziewczyna, wolna od lęku, organizuje potajemne schadzki, niestety ojciec niespodziewanie odkrywa płomienny romans i nakazuje uwięzić Guiscarda. Ghismonda podczas rozmowy z ojcem nie okazuje skruchy, gotowa poświęcić życie, aniżeli prosić go o łaskę. Co więcej, zwraca się do ojca „śmiało, niewzruszenie i odważnie”¹⁶, przedstawiając racjonalne argumenty uzasadniające jej postępowanie oraz zapowiada, że odbierze sobie życie, jeśli potwierdzą się jej przypuszczenia, że ukochany nie żyje. Ojciec niedowierzając słowom córki, rozkazuje zabić Guiscarda, a jego serce podarowuje Ghismondzie. Widok serca ukochanego nie wzbudza w dziewczynie grozy, wręcz przeciwnie makabryczny podarunek utwierdza ją w decyzji o samobójstwie. Zażywa truciznę i, przytulając do piersi kielich z sercem ukochanego, umiera¹⁷.

¹¹ G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 31.

¹² Cf. L. Terrusi, „Ancora sul „cuore mangiato”: riflessioni su Decameron IV, 9, con una postilla doniana”, *La parola del testo*, II (1998), s. 49-62.

¹³ Trudno wskazać źródło tej cieszącej się olbrzymią popularnością, zarówno w Italii jak i w całej Europie, noweli Boccaccia. Odnośnie do rozmaitych hipotez cf. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, *op. cit.*, s. 471.

¹⁴ G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 320.

¹⁵ *Ibid.*, s. 320.

¹⁶ *Ibid.*, s. 324.

¹⁷ *Ibid.*, s. 319-330.

Na samobójstwo decyduje się również bohaterka noweli dziewiątej Dnia Czwartego¹⁸. Historia ta, podobnie jak opowieść o Ghismondzie, rozgrywa się na dworze feudalnym. Rycerz Guglielmo Guardastagno zakochuje się z wzajemnością w żonie swojego najbliższego przyjaciela Guglielma Rossiglione. Gdy ten odkrywa ich sekretny romans, morduje z zimną krwią przyjaciela, wydziera mu serce i każe kucharzowi przyrządzić z niego posiłek, którym częstuje żonę. Dowiedziawszy się, co jej podano, kobieta nie płacze, nie krzyczy, nie okazuje rozpaczy, lecz bez chwili wahania decyduje się na śmierć, wyskakując przez okno¹⁹. Jej gest jest zatem manifestacją rycerskości. Nie okazując lęku przed śmiercią i popełniając samobójstwo, ukazuje nieszlachetność męża. Rossiglione powinien był zabić ją, a nie kochanka, i dlatego to ona właśnie swoim tragicznym gestem uczy go, czym jest prawdziwa rycerskość:

Postąpiliście nie jak rycerz, lecz jak zdrajca i łotr – rzekła po chwili. – Cabestanh mnie nie niewolił, a jeśli uczyniłam go panem mego serca i przez to ujmę ci uczyniłam, to mnie, a nie jego, kara za to dosięgnąć była powinna. Bóg nie zwoli jednak, abym inny pokarm kiedykolwiek do ust wziąć miała po spożyciu tak szlachetnej potrawy jak serce pana Wilhelma Cabestanh, rycerza nieporównanej dzielności i dworności²⁰.

Zarówno Ghismonda jak i żona Guglielma Rossiglione nie odczuwają lęku przed śmiercią, mimo że zgodnie z przekonaniem Boccaccia kobiety z natury są bojaźliwe („Jesteśmy niestałe, bojaźliwe, uparte i podejrzliwe”²¹). Miłość sprawia, że gotowe są bez wahania oddać życie w imię uczucia, które żywią. Co więcej taka postawa charakteryzuje nie tylko arystokratki. Jak podkreśla bowiem narratorka noweli siódmej Dnia Czwartego: „Amor, jakkolwiek chętnie mieszkańców pałaców odwiedza, nie gardzi przecie także lepiankami ubogich [...]”²². Simona, bohaterka tej opowieści, prosta i uboga przędzarka wełny, jest zdolna do prawdziwej miłości, która również, jak w poprzednich nowelach, kończy się tragiczną śmiercią zakochanych. Proces zakochania się bohaterki, tak jak arystokratycznej Ghismondy, powiela schemat średniowiecznej liryki miłosnej, miłość rodzi się w niej bowiem na widok piękna drugiej osoby: „Amor owładnął jej myślami, gdy padł na nią wzrok i posłyszała słowa młodego człowieka”²³. Narratorka akcentuje, iż początkowo Simona zawstydzona była swoim uczuciem do Pasquina, jednak miłość sprawiała, że „z biegiem czasu [...] wyzbywała się swej wstydlivosti i trwogi”²⁴, by w końcu przepełniona odwagą zdecydować o spotkaniu się

¹⁸ Odnośnie do prowansalskich źródeł noweli, cf. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, *op. cit.*, s. 563.

¹⁹ G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 377-380.

²⁰ *Ibid.*, s. 379-380.

²¹ *Ibid.*, s. 42.

²² *Ibid.*, s. 366.

²³ *Ibid.*, s. 367.

²⁴ *Ibid.*, s. 367.

z ukochanym. Ich radość nie trwała jednak długo, gdyż na skutek nieszczęśliwego wypadku, Pasquino umiera, a Simona zostaje oskarżona o morderstwo. Dziewczyna, żeby udowodnić swoją niewinność, powtarza zachowanie ukochanego i, tak jak on, umiera od kontaktu z trującą rośliną²⁵. Atmosfera grozy, bólu i nieszczęścia zostaje zatem przeniesiona do niższych warstw społecznych, dla których zgodnie z tradycją zarezerwowane były raczej rejestry komiczne²⁶. Ponadto, tak jak Ghismonda czy żona Guglielma Rossiglione, również prosta i uboga Simona zostaje pochowana wraz z ukochanym we wspólnym grobie, a zatem także i ona zostaje przez autora, prowadzącego nieustanną grę z wcześniejszą tradycją narracyjną, zaproszona do kręgu tragicznych kochanków, dla których śmierć, niczym dla Tristana i Izoldy, jest jedynym rozwiązaniem.

W nowelach *Dekameronu* poświęconych miłości tragicznej głębokie uczucie jest w stanie wyciszyć strach przed śmiercią, z drugiej strony jednak miłość może stanowić przyczynę silnego lęku bohaterki zrodzonego z troski o ukochaną osobę. Lęk ten z kolei ma magiczną moc wywoływania wizji u zakochanych kobiet. Ghismonda poprzez podarunek od ojca wiedziała o zabójstwie ukochanego, podobnie żona Guglielma czy też Simona, która była bezpośrednim świadkiem tragedii. Natomiast zakochana bohaterka noweli piątej Dnia Czwartego Lisabetta z Mesyny zamartwia się nieobecnością ukochanego i brakiem wieści od niego. Pełna lęku nie mogąc zasnąć, przywołuje mężczyznę, aż ten którejs nocy ukazuje jej się we śnie. Lorenzo informuje dziewczynę, w jaki sposób zginął oraz gdzie zostało ukryte jego ciało. Poznawszy prawdę o tragicznym losie ukochanego zamordowanego przez jej braci, postanawia udać się na miejsce ukrycia zwłok. Ponieważ nie jest w stanie przenieść ciała, odcina głowę, ukrywa ją w donicy, po czym sadi tam krzaczek bazylii, którego pielęgnacji oddaje się całkowicie, podlewając roślinę własnymi łzami²⁷. Gdy nie знаła jeszcze losu Lorenza, ogarnięta strachem przed gniewem braci, bała się nawet pytać o ukochanego. Dzięki sennej wizji doświadcza przemiany i zdobywa się na gest tylko pozornie okrutny, tak naprawdę jest on zainspirowany wielką miłością. Gdy ten jedyny możliwy sposób na bycie z ukochanym zostaje jej odebrany, z żalu umiera.

O ile w noweli o Lisabecie sen wyjawiał czyny z przeszłości, czyli zamordowanie Lorenza przez braci kobiety, o tyle w kolejnej szóstej noweli Dnia Czwartego sen bohaterki ma charakter profetyczny i zwiastuje śmierć ukochanego. Również w tej noweli jak i w dwóch wcześniejszych (noweli o Ghismondzie i noweli o Lisabecie) postać kobieca nie chce dostosować się do obowiązujących norm społecznych i podąża za głosem serca, kierując się przymiotami wybranka, a nie jego pochodzeniem społecznym. Młodzi w sekrecie pobierają się, gdyż nie chcą, aby

²⁵ *Ibid.*, s. 366-370.

²⁶ Cf. M. Picone, „L'”amoroso sangue”: la quarta giornata”, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Piloni, M. Mesirca, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, s. 116.

²⁷ G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 354-357.

ktokolwiek miał ich rozdzielić oprócz śmierci. Pewnej nocy jednak Andreuola ma straszny sen, w którym widzi, iż: „[...] z ciała kochanka wypełza jakaś czarna i potworna istota, której kształtu dobrze rozeznac nie mogła. Mroczna zjawia owładła Gabriottem i mimo oporu Andreoli, z straszną siłą z ramion jej go wydarła, a potem zniknęła z nim pospołu pod ziemią”²⁸. Budzi się niezwykle przestraszona, nie będąc w stanie w żaden sposób uwolnić się od uczucia trwogi, stara się przekonać męża, by kolejnej nocy się nie spotykali. Gabriotto jednak nie znając przyczyny jej niechęci, bardzo nalega i ostatecznie dziewczyna zaprasza go do swojego ogrodu, gdzie opowiada swój sen i dzieli swym lękiem. Gabriotto wyśmiewa obawy Andreoli, twierdząc, iż jest wielką niedorzecznością wierzyć w sny, gdyż jak twierdzi: „pochodzą one ze zbytku lub niedostatku pokarmu i złudnymi się okazują, o czym codziennie się przeświadczać można”²⁹. Na dowód, iż nie boi się wizji sennych, opowiada jej swoją, jaką miał ostatniej nocy i która w żaden sposób nie powstrzymała go od sekretnego spotkania z ukochaną żoną. Otóż podczas polowania miał schwytać piękną i białą jak śnieg sarnę, którą z łatwością oswoił do tego stopnia, że pozwoliła włożyć sobie na szyję złotą obręcz z łańcuszkiem, za który trzymał zwierzę. Wtedy niespodziewanie stanęła przed nim „czarna jak węgiel, głodna i straszna charcica”³⁰, ta z kolei rzuciła się na Gabriotta, jakby chciała mu wyrwać serce z piersi³¹. Słowa mężczyzny, zamiast uspokoić Andreolę, jeszcze większy wzbudziły w niej lęk o ukochanego, jednakże nie chcąc go niepokoić, starała ukryć się swoją trwogę. Atmosfera strachu stopniowo kreowana przez narratorkę noweli staje się tym samym coraz intensywniejsza. Andreuola bowiem, całując ukochanego, „byстрыm spojrzeniem obrzucała ogród, aby przekonać się, czy jakiejś czarnej stwory nie zobaczy”³². Straszliwe sny w istocie ziściły się, gdyż Gabriotto nagle poczuł się bardzo źle, objął żonę i zaczął błagać ją o pomoc, czując, że umiera. Nie będąc w stanie odpowiedzieć na pytania dziewczyny, osunął się na trawę i zmarł. Andreuola przepęfniona bólem, zalała się łzami i na próżno próbowała przywrócić go do życia. Całkowicie pozbawiona lęku, postanowiła ciało ukochanego przenieść pod dom jego krewnych, aby zostało godnie pochowane. Co więcej, mężnie oparła się natarczywemu zachowaniu miejscowego podesty, który wykorzystując sytuację, usiłował skłonić ją do uległości³³.

Miłość zatem nie tylko uwalnia postaci kobiece od strachu przed śmiercią, lecz powoduje, że ich wrodzona lękliwość zostaje zastąpiona działaniem kojarzonym z *virilità* (męskością). Szczere uczucie ma moc nobilitującą, i to nie tylko

²⁸ *Ibid.*, s. 359.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, s. 360.

³¹ Odnośnie do dogłębnej analizy snu Gabriotta, cf. S. Carrai, „Il sogno di Gabriotto (‘Decameron’ IV.6)”, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino Istituto Ed. Universitario, 2000, s. 179-185.

³² G. Boccaccio, *Dekameron*, op. cit., s. 360.

³³ Cf. *Ibid.*, s. 357-366.

w odniesieniu do pochodzenia społecznego (bohaterki wywodzące się z niższych warstw społecznych są w stanie odczuwać miłość w takim samym stopniu, jak arystokratki), sprawia bowiem, iż kobiety stają się równe mężczyznom, a nawet ich przewyższają. Opanowanie i racjonalizm Ghismondy silnie kontrastują z historycznym zachowaniem ojca. Podobnie bohaterka noweli dziewiątej okazuje się być bardziej rycerska od swego małżonka, a Andreuola i Lisabetta szlachetniejsze od mężczyzn, które je otaczają. Godna upamiętnienia zdaniem Boccaccia jest również odwaga kobiet prostych, które swoim działaniem ukazują, iż są nie mniej szlachetne niż przedstawicielki wyższych warstw społecznych (Simonetta). Co więcej, w swoich wybrankach kobiety cenią przede wszystkim przymioty ducha, a nie ich pochodzenie społeczne, tym samym nie mają oporów, by sprzeciwić się normom społecznym, na których opierał się ich świat i które zabraniały związków pomiędzy przedstawicielami różnych warstw społecznych.

Również Dzień Piąty zbioru poświęcony jest wyłącznie tematyce miłosnej, z tą różnicą, że tutaj historie posiadają szczęśliwe zakończenie. Pośród dziesięciu przedstawionych nowel odnajdziemy opowieść, w której miłość i strach ukazane są w relacji zdecydowanie nieoczekiwanej. Otóż bohater noweli ósmej, Nastagio degli Onesti, zakochany bez wzajemności i zrozpaczony swoim miłosnym niepowodzeniem opuszcza rodzinne miasto Rawennę i przenosi się na wieś. Tam przypadkowo podczas spaceru w lesie staje się świadkiem krwawych łowów. Widzi, jak naga dziewczyna ucieka przez gęstwinę przed dwoma kłującymi ją kundlami i czarnym rycerzem na koniu „z twarzą pałającą gniewem, ze szpadą w ręku, i straszliwymi, hańbiącymi słowy”³⁴ zapowiadającym jej śmierć. Chcąc zapobiec tragedii, próbuje obronić dziewczynę i powstrzymuje rycerza przed zadaniem ostatecznego ciosu. Ten postanawia wyjaśnić mu przyczynę swojego okrutnego zachowania. Otóż, podobnie jak Nastagio, on także kochał bez wzajemności kobietę, której pycha i okrucieństwo doprowadziły go do samobójstwa. Również i ona niedługo potem umarła, wcześniej radując się niezmiernie z jego śmierci. I tak, oboje skazani na wieczne potępienie, muszą teraz uczestniczyć w okrutnych łowach kończących się zabójstwem dziewczyny z jego rąk, wyrwaniem jej nieczułego serca i rzuceniem go na pożarcie psom. Z jednej strony poruszony głęboko sceną, której stał się świadkiem, Nastagio czuje ogromne przerażenie, aż „włosy ze strachu zjeżyły mu się na głowie”³⁵, z drugiej jednak postanawia wykorzystać okrutne łowy do swoich celów. Organizuje wystawną ucztę w miejscu zdarzenia, wie bowiem, że historia powtórzy się o tej samej porze w kolejny piątek, i zaprasza także ukochaną wraz z rodziną. Ta oczywiście po ujrzeniu budzącej grozę sceny, zrozumiała, że piekielne widowisko ma być dla niej przestrożą i „na tę myśl taka obawa ją zdjęła przed podobnym losem, że nagle nienawiść na miłość w jej sercu się przemieniła i chwili

³⁴ *Ibid.*, s. 452.

³⁵ *Ibid.*, s. 453.

stosownej doczekać się nie mogła³⁶. Tym samym historia miłosna przedstawiona w noweli, początkowo wydaje się zapowiadać tragiczny finał, ostatecznie jednak dzięki nieoczekiwanym wydarzeniom okazuje się historią o wymowie komicznej tj. kończy się dobrze³⁷.

Źródła piekielnej wizji badacze doszukują się w egzemplum zaczerpniętym z *Flores Hélinanda* z Froidmont znanym z transkrypcji Wincentego z Beauvais zamieszczonej w jego *Speculum historiale*³⁸. Egzemplum Hélinanda zainspirowało dominikańskiego kaznodzieję Jacopa Passavantiego, który w swoim zbiorze zatytułowanym *Specchio della vera penitenza* przedstawia bardzo podobną historię, którą niemal z pewnością Boccaccio usłyszał osobiście podczas jednej z homilii wygłaszanych przez Passavantiego w kościele Santa Maria Novella we Florencji³⁹. W wersji Passavantiego kobieta zostaje śmiertelnie ugodzona przez rycerza na koniu i wrzucona do dołu z żarzącym się węglem w ramach kary za cudzołóstwo, jakiego dopuścili się razem za życia⁴⁰. O ile zatem zamiarem dominikańskiego kaznodziei było wzbudzenie strachu przed grzechem wśród słuchaczy poprzez odwołania do pełnych grozy wyobrażeń pośmiertnych mąk potępionych, o tyle nowela Boccaccia modyfikuje całkowicie przesłanie Passavantiego, odchodząc od obsesyjnych wizji zaświatów o wymowie religijnej i dostosowuje straszliwy obraz krwawych łowów do sytuacji, w jakiej znalazł się bohater noweli Nastagio degli Onesti. Tym samym także i w tej opowieści na pierwszy plan zostaje wysunięty motyw miłości dwornej i reguł ją kształtujących. Skazana na potępienie zostaje zatem kobieta, która w sposób okrutny naigrywała się z zakochanego w niej mężczyzny, za nic mając jego wysiłki i poświęcenie, by zdobyć jej miłość⁴¹. Nawiązuje zatem Boccaccio do traktatu Capellanusa *De amore*, w którym kobiety odmawiające wejścia do pałacu miłości zakochanym w nich mężczyznom, zostają po śmierci skazane na tortury w miejscu zwanym *Siccitas*⁴². Wizja zaświatów przedstawiona w noweli, mimo dramatyczności wydarzeń, ostatecznie przynosi efekt niemal humorystyczny, kiedy to kobieta, wystraszona sceną, zamienia niechęć w miłość i, co więcej, oświadcza mężczyźnie, iż jest gotowa spełnić każdą jego zachciankę. Tradycyjna wizja piekielnych łowów zostaje zatem poddana trawestacji, by zdecydowanie potępić niechęć do miłości i niestosowanie

³⁶ *Ibid.*, s. 455.

³⁷ *Cf. Ibid.*, s. 450-456. Odnośnie do relatywności szczęśliwego zakończenia noweli V, 8 *cf.* R. Fleming, „Happy Endings? Resisting Women and the Economy of Love in Day Five of Boccaccio's Decameron”, *Italica*, 1993, t. 70, n° 1, s. 30-45.

³⁸ *Cf.* M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, a cura di N. Coderey, C. Genswein, R. Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, s. 243.

³⁹ *Ibid.*, s. 247.

⁴⁰ J. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, a cura F. L. Polidori, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, s. 46-48.

⁴¹ *Cf.* L. Russo, *Letture critiche del Decameron*, Bari, Editori Laterza, 1971, s. 124-125.

⁴² *Cf.* M. Picone, *op. cit.*, s. 245.

się do zasad określonych przez kodeks dworny i rycerski⁴³. Postępowanie bohatera nie spotyka się z krytyką ze strony narratorów zbioru, co więcej, nowela kończy się stwierdzeniem, iż: „Straszna zjawa nie tylko ten jeden szczęśliwy skutek wywarła, wszystkie bowiem białogłowy w Rawennie tak się zastrachały, że od tego czasu bardziej uległymi wobec mężczyzn się stały”⁴⁴.

Miłość i strach w analizowanych nowelach *Dekameronu* łączą zatem różnorodne relacje, jednak zawsze w tle pojawia się napięcie i groza idące w parze z dramatycznymi przeżyciami bohaterów. Można zatem postawić pytanie, jak to możliwe, aby nowele, które miały nieść pocieszenie nieszczęśliwie zakochanym, ukazują zdarzenia wzbudzające lęk u odbiorcy? Strach we fragmencie opisującym zarazę jest całkowicie destrukcyjny i prowadzi do całkowitego upadku świata znanego ówczesnemu czytelnikowi. Natomiast atmosfera grozy wynikająca z tragicznych losów kochanków wydaje się mieć znaczenie drugorzędne, w tym sensie, że staje się przede wszystkim przyczynkiem do głębszych refleksji dotyczących postaw etycznych oraz wartości i ma prowadzić do odbudowy tego, co zostało utracone za sprawą dżumy. Jednakże Boccaccio, w odróżnieniu od Dantego i jego spojrzenia nacechowanego religijnie⁴⁵, inicjuje zmianę perspektywy w ocenie przedstawianych w nowelach postaci, prowadząc swego rodzaju ironiczną grę z tradycją *fol' amor*. Autor *Dekameronu*, który zwraca się do czytelników wywodzących się z kręgów mieszczańskich, nie potępia *peccato natural*, sankcjonuje wręcz prawo do miłości zmysłowej, krytykuje natomiast ludzką ignorancję, egoizm i cenzurę społeczną. Tak więc nowelistyczna propozycja Boccaccia jest zarazem odpowiedzią na niszczycielskie skutki epidemii na płaszczyźnie etycznej, jak i odnosi się do trudów miłości, o których mowa we Wstępie do zbioru. Bowiem w odbudowie świata zniszczonego przez dżumę niezwykle pomocny może okazać się powrót do dawnych wartości rycerskich i dwornego pojmowania miłości, której są w stanie doświadczyć prawdziwie jedynie jednostki szlacheckie. Jednakże nowele Florentyńczyka stanowią przejaw nowej już wrażliwości twórcy, dla którego *pathos* tradycji *fol' amor* zyskuje nowe oblicze dostosowane do odmiennych oczekiwań odbiorców, a szlachetność ducha rozumiana przez Boccaccia jako dar natury nie jest determinowana w *Dekameronie* ani płcią, ani pochodzeniem społecznym.

Bibliografia

- Battaglia, Ricci, Lucia, *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice, 2006
 Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Amadeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2015

⁴³ Cf. także C. Perrus, « La 'chasse infernale': des 'exempla' à la nouvelle V, 8 du Décaméron », in *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, éd. Ph. Walter, Paris, Champion, 1997, s. 135-136.

⁴⁴ G. Boccaccio, *Dekameron*, *op. cit.*, s. 456.

⁴⁵ Cf. L. Russo, *op. cit.*, s. 170.

- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980
- Boccaccio, Giovanni, *Dekameron*, tł. Edward Boyé, tekst poprawił, uzupełnił i przedmową opatrzył Mieczysław Brahmer, PIW, Warszawa 1975, t. 1
- Carrai, Stefano, "Il sogno di Gabriotto ("Decameron" IV.6)", in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino Istituto Ed. Universitario, 2000, s. 179-185
- Di Girolamo Costanzo, Lee Charmaine, „Fonti”, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, s. 142-161
- Fleming, Ray, „Happy Endings? Resisting Women and the Economy of Love in Day Five of Boccaccio's Decameron”, *Italica*, 1993, t. 70, n° 1, s. 30-45, <https://doi.org/10.2307/479987>
- Luigi, Russo, *Lecture critiche del Decameron*, Bari, Editori Laterza, 1971
- Manikowska, Halina, „Topos czy rzeczywistość? O czarnej śmierci raz jeszcze”, *Studia źródłoznawcze*, 2015, t. LIII, s. 17-54, <https://doi.org/10.12775/SZ.2015.02>
- Passavanti, Jacopone, *Lo specchio della vera penitenza*, a cura Filippo Luigi Polidori, Firenze, Felice Le Monnier, 1863
- Perrus, Claude, « La 'chasse infernale': des 'exempla' à la nouvelle V, 8 du Décaméron », in *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, éd. Philippe Walter, Paris, Champion, 1997, s. 125-139
- Picone, Michelangelo, "L' "amoroso sangue": la quarta giornata", in *Introduzione al Decameron*, a cura di Michelangelo Picone, Margherita Mesirca, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, s. 115-140
- Picone, Michenagelo, "Un dittico di novella cavalleresche: Nastagio degli Onesti e Federigo degli Alberighi (V.8 e 9)", in *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, a cura di Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino, Ravenna, Longo Editore, 2008, s. 235-256
- Surdich, Luigi, *Boccaccio*, Roma/Bari, Il Mulino, 2001
- Terrusi, Leonardo, "Ancora sul „cuore mangiato”: riflessioni su Decameron IV,9, con una postilla doniana", *La parola del testo*, II (1998), s. 49-62

Anna Gallewicz pracuje w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jest historykiem literatury. W pracy badawczej zajmuje się dawną literaturą włoską i jej związkami z literaturą i kulturą staropolską, w szczególności tradycją nowelistyczną, kulturą dworską, kwestią kobiecej godności. Jest autorką monografii „*Dworzanin polski*” i *jego włoski pierwowzór* (Semper, Warszawa 2006), a także wielu artykułów naukowych. Ostatnio ukazała się jej edycja krytyczna (Galeazzo Flavio Capra, *O doskonałości i godności kobiet*, Sub lupa, Warszawa 2020). W Katedrze Italianistyki UW prowadzi zajęcia z historii literatury włoskiej (średniowiecze, renesans, barok).

Dorota Szeliga

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0001-8302-4152>

d.szeliga@uw.edu.pl

Groza konfliktów religijnych we Francji w *Kronice* Pierre'a Belona du Mans (1517-1564)

The Horror of Religious Conflicts in France in the *Cronique* of Pierre Belon du Mans
(1517-1564)

SUMMARY

Pierre Belon, naturalist and traveler of the 16th century, known for his publications in the field of botany and zoology, and above all for his account of the voyage to the Levant (1546-1549), is also the author of the *Cronique*, unpublished in the sixteenth century. This polemical work describes the events of the beginning of the French Wars of Religion that Belon witnessed. It consists of a speech addressed to King Charles IX and two accounts of the sieges: that of Moulins imposed by the Huguenots and that of Bourges by the royal army. The *Cronique* is an important source of information on the religious and political conflicts between Catholics and Huguenots. The article presents the historical context of the events described by Belon as well as the circumstances of the creation of the work. The selected fragments show issues addressed by the author such as the horror of religious conflict, the horror of war, the fear experienced by the people and the apocalyptic vision of the future of France. Although Belon was first and foremost a doctor and naturalist, he showed great interest in the language and coined many neologisms that defined the Huguenots and their activities. The value of the *Cronique* resides above all in the fact that, thanks to the observations it contains, it makes it possible to better understand the atmosphere of the tragic period of the fratricidal wars in France.

KEYWORDS – Pierre Belon, Catholics, Huguenots, French Wars of Religion, fear, hale



L'horreur des conflits religieux en France dans la *Cronique* de Pierre Belon du Mans (1517-1564)

RÉSUMÉ

Pierre Belon, naturaliste et voyageur du XVI^e siècle, connu pour ses publications dans le domaine de la botanique et de la zoologie, et surtout pour sa relation du voyage au Levant (1546-1549), est également l'auteur de la *Cronique*, inédite au XVI^e siècle. Cette œuvre de caractère polémique décrit les événements du début des guerres de Religion dont Belon était témoin. Elle se compose d'un discours adressé au roi Charles IX et de deux récits des sièges : celui de Moulins imposé par les Huguenots et celui de Bourges fait par l'armée royale. La *Cronique* constitue une source importante d'informations sur les conflits religieux et politiques entre catholiques et huguenots. L'article présente le contexte historique des événements décrits par Belon ainsi que les circonstances de la création de l'œuvre. Les fragments choisis montrent des problèmes abordés par l'auteur tels que l'épouvante des conflits religieux, l'horreur de la guerre, la peur éprouvée par le peuple et la vision apocalyptique de l'avenir de la France. Bien que Belon fût avant tout médecin et naturaliste, il montra un grand intérêt pour la langue et créa de nombreux néologismes qui définissaient les huguenots et leurs activités. La valeur de la *Cronique* réside avant tout dans le fait que, grâce aux observations qu'elle contient, elle permet de comprendre mieux l'atmosphère de la période tragique des guerres fratricides en France.

MOTS-CLÉS – Pierre Belon, catholiques, huguenots, guerres de Religion, peur, haine

Okres wojen religijnych we Francji obfituje w teksty o charakterze polemicznym, które przepełnione są echemi sporów teologicznych i politycznych. Oddają również klimat destabilizacji i niepokoju, jaki trawił społeczeństwo podzielone na dwa wrogie obozy. Autorzy starają się ukazać grozę wojny, okrucieństwo przeciwników i uzasadnić swoje stanowisko. Ciekawym przykładem jest *Kronika* Pierre'a Belona du Mans, szesnastowiecznego przyrodnika, lekarza i podróżnika, który przygotował dla króla Karola IX obszerny tekst opisujący stan zagrożenia Francji na początku lat 60. XVI wieku. Autor uważa, że za destabilizację sytuacji w kraju odpowiadają hugenoci o władnięci żądzą zdobycia władzy. Analizuje niebezpieczeństwa płynące z konfliktów religijnych, grozę wojny, strach ludzi i apokaliptyczną wizję przyszłości Francji. Sam kilkakrotnie wyraża obawę o swoje życie z powodu głoszenia niepopularnych opinii.

Gdy zaczyna redagować swoją *Kronikę* około roku 1560, los Francji jest właściwie przesądzony. Mimo dramatycznych wysiłków Katarzyny Medycejskiej¹ dążącej do zaspokojenia ambicji dwóch wrogich obozów: katolików i hugenotów, sytuacja polityczna staje się coraz poważniejsza, a otwarty konflikt nieunikniony. Można zadawać sobie pytanie, jak to możliwe, że kraj, w którym idee humanistyczne tak dynamicznie rozwijały się od początku stulecia stanął w obliczu absolutnej katastrofy. Lata 50. XVI wieku, to przecież apogeum aktywności Plejady. Życie intelektualne i kulturalne tętni. Ronsard publikuje ody, zbiory sonetów,

¹ Zob. T. Wanegffelen, *Catherine de Médicis. Le pouvoir au féminin*, Paris, Payot, 2005, s. 316-320.

hymny, Joachim Du Bellay *Starożytności Rzymu i Żale*, Claude Gruget wydaje *Heptameron* Małgorzaty z Nawarry. A jednak nabrzmiałe konflikty religijne kładą się cieniem na wiele sfer życia społeczeństwa.

1. Od poszukiwań religijnych do konfrontacji

Od momentu tragicznej i przedwczesnej śmierci króla Henryka II w 1559 roku sytuacja polityczna jest skomplikowana. Żaden z jego synów nie jest pełnoletni. Na tron wstępuje Franciszek II, w imieniu którego regencję sprawuje Katarzyna Medycejska. Niestety, młody król umiera kilka miesięcy później i jego brat Karol IX w wieku 10 lat zostaje królem, a jego matka powtórnie uzyskuje prawo do sprawowania regencji. Czas jest bardzo trudny, ponieważ ani katolicy, ani hugenoci nie kryją już wzajemnej niechęci czy wręcz nienawiści. Postawy niedookreślone, które były możliwe jeszcze 10 lat wcześniej są już niedopuszczalne. Każdy musi się określić: jest katolikiem albo protestantem. Thierry Wanegffelen w swojej niezwykle ciekawej książce *Ni Rome ni Genève. Des fidèles entre deux chaires en France au XVI^e siècle*², proponuje interpretację, która wydaje się ze wszech miar przekonująca. Analizując teksty wielu osobowości pierwszej połowy XVI wieku, doszedł do wniosku, że był to okres poszukiwań religijnych i wahań, i że takie postawy były w tym okresie naturalne. A zatem wierni mieli tendencje do wybierania pewnego modelu synkretycznego pomiędzy katolicyzmem a luteranizmem czy kalwinizmem. Będąc wiernymi Kościoła katolickiego sympatyzowali z niektórymi rozwiązaniami zaproponowanymi przez reformatorów. W nowych kościołach protestanckich panował większy rygor dogmatyczny, ale też dopuszczalna była pewna tolerancja wobec „dawnych” zachowań. Choć nie w Genewie, gdzie już w latach 30. i 40. działał konsystorz pod przewodnictwem Kalwina i miał na celu wykrywać praktyki niezgodne z doktryną i moralnością. Wraz z narastającą polaryzacją stanowisk ten czas względnego spokoju dla wiernych skończył się w latach 60.

W przypadku Pierre'a Belona mamy do czynienia z ciekawą ewolucją poglądów. Od wczesnych lat wykazywał zainteresowanie przyrodą i jako chłopiec został pomocnikiem aptekarza w służbie biskupa Clermont, a następnie przebywał na dworze biskupa Le Mans René Du Bellay. W tym też okresie wsparcie finansowe biskupa pozwoliło mu na studia medyczne w Wittenbergii w latach 1540-1541. Uczęszczał między innymi na zajęcia Valeriusa Cordusa, jednego z najlepszych lekarzy i botaników w owym czasie. Wraz z grupą niemieckich studentów przemierzał pola i lasy Saksonii, Turynii, Pomorza i Czech, poznawał rośliny i zioła. Mistrz zabrał ich także do Flandrii i Anglii. To właśnie Cordus wprowadził

² T. Wanegffelen, *Ni Rome ni Genève. Des fidèles entre deux chaires en France au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1997, rééd. 2002.

Belona w świat medycyny, a zwłaszcza zapoznał go z jej praktycznym wymiarem, gdzie kompetencja w doborze leków oferowanych przez Naturę miała pierwszorzędne znaczenie. I choć Cordus był wyznania luterńskiego nie przeszkodziło to w zawiązaniu się przyjaźni między mistrzem i studentem, a w dziełach Belona nie ma nawet śladu krytyki Cordusa z powodu innego wyznania. Wprost przeciwnie. Belon w *Kronice* często stawia w opozycji luteranizm i kalwinizm wskazując na dopuszczalność pierwszego wyznania i nieprawidłowość drugiego. W 1542 roku, Belon zostaje wysłany przez biskupa René Du Bellay na studia medyczne do Paryża. W tym też okresie przechodzi na służbę do kardynała de Tournon, zarekomendowany zapewne przez swojego poprzedniego protektora. Belon został wysłany przez kardynała do Szwajcarii i Niemiec, prawdopodobnie z misją dyplomatyczną, ponieważ, jak sam to wyjaśnia, znał język niemiecki. W czasie tej misji miało miejsce pewne wydarzenie, które prawdopodobnie mogło zdeterminować stosunek Belona do wyznania kalwińskiego. Otóż, przebywając w Genewie wdał się w spór teologiczny z młodymi wyznawcami kalwinizmu:

Wędrowałem w owym czasie z dwoma młodymi studentami z Genewy, zdecydowawszy się na wspólną podróż do Lyonu. I zdarzyło się, że w czasie drogi wdaliśmy się w dysputę na tematy religijne, która skończyła się wielką kłótnią i musieliśmy się rozstać. [...] „Gdybyśmy byli w Genewie, powiedzieli mi, nie śmiałyś tak hardo do nas mówić”³.

Ta kłótnia miała bardzo poważne konsekwencje. Gdy w drodze powrotnej Belon zatrzymał się w Genewie, spotkał swoich towarzyszy podróży, którzy powrócili do spornych kwestii, chcąc zmusić Belona do odwołania swojego stanowiska. Ten jednak nie zamierzał wycofać się ze swoich poglądów. Sytuacja stała się niebezpieczna, ponieważ adwersarze zwołali stronników, a ci krzykami uniemożliwiali Belonowi jakkolwiek wypowiedzieć: „Wrzawa była tak wielka, że ledwie mogłem być słyszany, i nagle zaczęli mnie okładać, powalili na ziemię i zaprowadzili jak więźnia do biskupstwa”⁴. Dalej sprawy potoczyły się szybko, proces Belona trwał zaledwie trzy dni. Oskarżony, choć starał się przekonać sędziów do swych racji, nie zyskał zrozumienia, a gdy zarzucił im, że tkwią w herezji, sprawa była przesądzona. Belon został wtrącony do więzienia, w którym spędził pół roku, i wyszedł prawdopodobnie tylko dzięki swoim wpływowym protektorom.

Po uwolnieniu, mimo trudnych przeżyć, kontynuuje misję u boku kardynała de Tournon, jednak w Luksemburgu opuszcza go, aby dołączyć do chorego Cordusa w Ligurii. Niestety ciężko chory przyjaciel umiera w Rzymie mając zaledwie 29 lat.

³ M. Barsi, *L'énigme de la chronique de Pierre Belon. Avec édition critique du manuscrit Arsenal 4651*, Milan, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2001, s. 103, § 69. Wszystkie cytaty z *Kroniki* Pierre'a Belona pochodzą z tego wydania, w przekładzie autorki artykułu.

⁴ *Ibid.*, s. 104, § 71.

Po powrocie do Francji Belon przebywa na dworze. W 1546 roku za zgodą i dzięki środkom kardynała de Tournon realizuje swój wymarzony plan – podróż do Lewantu. Dołącza do ambasady francuskiej wysłanej przez Franciszka I do imperium Sulejmana Wspaniałego. Nie wiemy, czy misja Belona była wyłącznie naukowa, tak ją opisuje w swojej relacji z podróży. Jednak i Monica Barsi⁵, edytorka *Kroniki*, i historyk Benoît Léthenet⁶ widzą drugie, nieoficjalne zadanie podróżnika – zebranie informacji strategicznych potrzebnych królowi do podejmowania decyzji politycznych.

Trasa tej prawie trzyletniej wyprawy wiedzie przez greckie wyspy, Egipt, Ziemię Świętą do Turcji. Po powrocie do Francji Belon zajmuje się bardzo energicznie publikacją swoich obserwacji z podróży, ale również dołącza spostrzeżenia i doświadczenia z wcześniejszych wypraw. Lata 50. to zatem okres intensywnego rozwoju naukowego i publikowania. Sukces jego relacji z podróży o osobliwościach Wschodu⁷ pozwala mu kontynuować działalność naukową. Wydaje książki, zarówno w języku francuskim jak i po łacinie, poświęcone ichtiologii, zoologii i botanice. W tym czasie kończy również studia medyczne. Jednak w roku 1560 poświęca swoją działalność naukową na rzecz zdecydowanego zaangażowania politycznego po stronie króla w sporze katolików z hugenotami. Jest obserwatorem i uczestnikiem najważniejszych wydarzeń tego okresu: tumultu w Amboise, kolokwium w Poissy i innych kluczowych momentów dla rozwoju konfliktu. Na początku 1562 roku, przebywa w Moulins, gdzie jest świadkiem oblężenia miasta przez hugenotów, a następnie towarzyszy armii królewskiej podczas oblężenia Bourges. Oba te epizody opisuje w *Kronice*. Po śmierci kardynała de Tournon, Belon nie może liczyć na ochronę protektora, a jego twarda postawa wobec hugenotów przysparza mu wielu przeciwników. W kwietniu 1565 roku, Belon zostaje zamordowany w Lasku Bulońskim, w drodze do Paryża. Nie udało się ustalić, czy był to napad rabunkowy czy zemsta przeciwników politycznych.

2. *Kronika* – świadectwo nieszczęść wojny bratobójczej

Redagowanie *Kroniki* Belon rozpoczął najprawdopodobniej w 1560 roku i pracę nad nią kontynuował w następnych latach. Autor nie ukrywa swoich przekonań i powiązań z ważnymi osobistościami świata polityki tego okresu. Znany ze swojej pracy naukowej nagle przerywa tę działalność i angażuje się w walki

⁵ M. Barsi, *op. cit.*, s. 23.

⁶ B. Léthenet, Benoît Léthenet, « Pierre Belon (1517-1565). Naturaliste et informateur royal », in *Renseignement et espionnage à l'époque moderne (XVI^e - XVIII^e)*, éd. É. Denécé, B. Léthenet, Paris, Ellipses, 2021, s. 1-18.

⁷ P. Belon, *Voyage au Levant. Les Observations de Pierre Belon du Mans de plusieurs singularités & choses mémorables, trouvées en Grèce, Turquie, Judée, Égypte, Arabie & autres pays étranges* (1553), éd. A. Merle, Paris, Éditions Chandeigne, 2001.

z protestantami. Jego styl jest bardzo ostry, poglądy zdecydowane. Próżno by szukać takich cech w jego publikacjach naukowych, które są wyjątkowo wyważone a ich język jest obiektywny. Charakter *Kroniki* jest zdecydowanie polemiczny. Opisując nastroje społeczne autor nie ucieka od wskazania winnych tej sytuacji. Odpowiedzialnością za kryzys w kraju obciąża hugenotów.

Utwór ten wpisuje się w nurt publikacji grupy pisarzy katolickich, m.in. Pierre'a Paschala, Claude'a Hatona, Ronsarda, Antoine'a Du Val, Gabriela Du Préau, którzy chcieli opisać nastroje społeczne i jednocześnie zachęcić do wykorzenia protestanckiej herezji i hugenockiej ambicji przejęcia władzy⁸. Nie jest przypadkiem, że Belon zdecydował się na takie zaangażowanie polityczne po wykryciu spisku w Amboise (tzw. tumult w Amboise⁹), który miał na celu porwanie przez hugenotów młodego króla, Franciszka II, i zmuszenie go do przejścia na kalwinizm. Konsekwencją tego aktu miało być zakończenie prześladowania innowierców. Jednak spisek został wykryty, a jego uczestników skazano na śmierć¹⁰.

Belon jest zarazem świadkiem i aktywnym uczestnikiem wydarzeń, dlatego jego *Kronika* może być uważana za świadectwo stanu świadomości katolików skupionych wokół osoby króla, a dokładniej rzecz biorąc tych katolików, którzy obawiali się niebezpieczeństwa przejęcia władzy przez hugenotów i odwetu za prześladowania. Z każdym miesiącem atmosfera stawała się coraz gęstsza, a Belon, widząc krzywdę ludzi spowodowaną konfliktem, starał się zwrócić uwagę króla i dworu na cierpienia poddanych. W publikacjach skierowanych przeciwko hugenotom chodziło nie tylko o spór religijny, ale również o odnalezienie ducha wspólnoty intelektualnej i tożsamościowej katolików, która została mocno zachwiana w poprzednich latach. Wśród osób przebywających na dworze królewskim było wielu protestantów i sympatyków Reformacji. W pewnym momencie, Belon zaczął obawiać się o swoje życie.

La Cronique de Pierre Belon du Mans, medecin (Kronika Pierre'a Belona du Mans, lekarza) zachowała się w jednym egzemplarzu kopii z XVII wieku, którą wykonał François Duchesne (1616-1693). Dzieło składa się z trzech, a właściwie z czterech części: « Au roy Charles neufviesme de ce nom », « Au roy », « Le

⁸ G. Du Préau, *Des faux prophetes seducteurs et hypocrites, qui viennent à nous en habits de brebis : mais au dedans sont loups ravissants*, Paris, J. Macé, 1563 ; A. Du Val, *Mirouer des calvinistes et armure des Chrestiens, pour rembarrer les Lutheriens et nouveaux Evangelistes de Genève*, Paris, Chesneau, 1561 ; C. Haton, *Mémoires contenant le récit des événements accomplis de 1553 à 1587, principalement dans la Champagne et la Brie*, éd. F. Bourquelot, Paris, Imprimerie Impériale, 1857 ; P. de Paschal, *Journal de ce qui s'est passé en France durant l'année 1562 principalement dans Paris et à la Cour*, publié d'après le manuscrit autographe, par M. François avec une introduction de P. Champion, Paris, Didier, 1950 ; P. de Ronsard, *Discours des Misères de ce temps à la Royne mere du Roy, Catherine de Médicis*, éd. F. Higman, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

⁹ J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 241-242.

¹⁰ A. Jouanna, « La Conjuration d'Amboise », in J. Boucher, D. Biloghi, G. Le Thiec, *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, s. 52-69.

siège des Huguenots devant la ville de Molins » oraz « Le siège du roy devant la ville de Bourges »¹¹.

Monica Barsi, autorka wydania krytycznego *Kroniki*, uważa, że pierwszy tekst jest wprowadzeniem, a mowa „Do króla” stanowi jego część, natomiast dwa pozostałe mają charakter kroniki opisującej dwa ważne wydarzenia z 1562 roku: oblężenie Moulins przez hugenotów i oblężenie Bourges przez wojska królewskie. Biorąc jednak pod uwagę charakter dwóch początkowych tekstów, z których pierwszy jest obszerny, ale dość chaotycznie zbudowany, a drugi krótszy i lepiej uporządkowany, można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z materiałem wstępnym i właściwym tekstem wystąpienia. *Kronika* jest zresztą utworem niedokończonym i wszystko wskazuje na to, że pracę nad tekstem przerwała śmierć autora.

Wydarzenia, do których Belon się odnosi, miały miejsce w pierwszej fazie konfliktu, który nastąpił po ostatniej dramatycznej próbie wypracowania porozumienia między katolikami i hugenotami. Autorem tej próby była Katarzyna Medycejska wraz z Michelem de l'Hôpital¹². Jednak ani konferencja w Poissy (1561), ani edykt styczniowy (1562), który zapewniał hugenotom swobodę kultu publicznego na wsi i prywatnego w miastach, nie doprowadziły do złagodzenia konfliktów¹³. Wprost przeciwnie. Hugenoci czuli się nieusatysfakcjonowani, a katolicy zaczęli czuć zagrożenie wobec rosnącego znaczenia hugenotów, na dworze również. Gdy w marcu François de Guise dokonał masakry hugenotów sprawujących obrzędy publicznie w miasteczku Vassy, pierwsza wojna religijna stała się faktem.

3. Nieufność, konflikt, cierpienie

Belon w mowie do młodego króla, choć prawdopodobnie główną adresatką była Katarzyna Medycejska, określa cel swojego przedsięwzięcia i charakter tekstu:

Panie, ten tekst zawiera przedmowę do *Kroniki*, w której ujawniona zostaje w skrócie większa część tajemnic frakcji hugenockiej oraz pochodzenie subtelnych wynalazków, sztuczek i wskazówek, którymi się posilkują ci, którzy byli autorami krzywdy tak wielu ludzi, wykorzystując ich w spiskach na rzecz całkowitej ruiny tego królestwa i przeciwko Tobie, Panie¹⁴.

Belon precyzuje zatem, że jego *Kronika* zawiera opis występków i manipulacji hugenotów, które prowadzą królestwo do upadku. W innym miejscu, zwracając się do Francuzów, przedstawia przyszłość w tonie apokaliptycznym: „A więc

¹¹ „Do króla Karola IX”, „Do króla”, „Oblężenie miasta Moulins przez hugenotów” oraz „Oblężenie miasta Bourges przez wojska królewskie”.

¹² A. Jouanna, *La France du XVI^e siècle. 1483-1598*, Paris, PUF, 1996, s. 361-374.

¹³ *Ibid.*, s. 389-400.

¹⁴ M. Barsi, *op. cit.*, s. 204, § 357.

Francuzi, cóż przeczytacie o tym 1561 roku w tej oto *Kronice*, jeśli nie o ruinie powszechnej, najazdach, więzach, rzeziach, bo to rok cudów. [...] to szaleństwo, groza i wstyd opowiadać te historie; ale jednak będzie to przestroga dla innych”¹⁵.

Jest dużo gorzkiej ironii w tych słowach, a jednym z głównych zarzutów stawianych hugenotom jest ich hipokryzja i zła wola. Podobne zarzuty stawiali zresztą protestanci katolikom. Belon stwierdza:

[...] w ich pismach nie ma niczego dobrego, i pisząc potrafią jedynie używać inwektyw przeciwko wiernym naszego Kościoła, mówiąc: „O, jak źle, że trzeba było stworzyć tyle tekstów satyrycznych, lepiej byłoby je spalić, niż je wydrukować”. I Pan Bóg raczy wiedzieć, ile kopii tej historii schodzi w obecnej chwili w pras drukarskich w miastach, które zdobyli¹⁶.

Pojawia się tu temat aktywności publicystycznej ośrodków protestanckich, której katolicy bardzo się obawiali. Sprawność w rozpowszechnianiu tekstów prześmiewczych i pamfletów, ale przede wszystkim ofensywa intelektualna, przerażała wiernych Kościoła katolickiego. Belon dostrzega niebezpieczeństwo indoktrynacji i zdecydowanie dezawuuje postępowanie protestantów:

Nowi chrześcijanie, obserwuję was codziennie, ale w zapisach naszych kronik znajduję, że nie robicie nic nowego, jeśli chodzi o obalenie autorytetu naszego Kościoła, ponieważ uważam, że mistrz Pierre de Quignet, dwieście lat temu, w czasach Filipa de Valois w 1327 r. usiłował różnymi sposobami odebrać doczesną jurysdykcję biskupom, chociaż nie był hugenotą; Jak więc uzyskacie to teraz?¹⁷

Belon zadaje też przewrotne pytania, w których pojawia się motyw posługiwania się przemocą przez hugenotów, oraz ich planów, które mogą doprowadzić do całkowitej zmiany społeczeństwa:

A jeśli Hugenoci w swoim stowarzyszeniu i bractwie rządzą się prawami, które sami wprowadzili, i chwycili za broń, aby zmusić do niego wszystkich, myślą, że dzięki temu zniosą zwyczaje w królestwach i krajach oraz zaprowadzą swoje porządki i zdobędą pozycję, która im się nie należy?¹⁸

Belon celowo nie nazywa kalwinizmu wyznaniem, ponieważ w ten sposób deprecjonuje jego znaczenie. Ciężkie ciosy padają z obu stron. Autor *Kroniki* szczególną wagę przywiązuje do znaczenia słów i tworzy wiele neologizmów. Jakby przeczuwał zasadę, że kto panuje nad językiem, ten ma władzę nad umysłami. Choć był przede wszystkim lekarzem i przyrodnikiem, jednak zawsze wykazywał duże zainteresowanie językiem. Widać to dobrze w jego relacji z podróży,

¹⁵ *Ibid.*, s. 80, § 11.

¹⁶ *Ibid.*, s. 197, § 339.

¹⁷ *Ibid.*, s. 82, § 13.

¹⁸ *Ibid.*, s. 83, § 18.

w której starannie notował nazwy roślin i zwierząt, podając je w brzmieniu oryginalnym, łacińskim i w wersji francuskiej. Był więc uwrażliwiony na znaczenie słów. Szybko zauważył, że hugenoci tworzą własne określenia w obszarze religii: nie ma mszy, lecz Wieczera Pańska (*la cène*), msza w Kościele katolickim nazywana jest mszą papieską (*la messe papale*), nie kościół (*l'église*) lecz świątynia (*le temple*). W odpowiedzi stworzył wiele neologizmów, szczególnie dla określenia przedstawicieli kalwinizmu: „hurbec” to termin określający kalwinistów pochodzących z Genewy, nawiązujący do nazwy szkodnika pustoszącego winnice¹⁹. Nazwy aktywności kalwinistów przyjmują różne formy: *hugenotage*, *hugenotisme*, odmieniane na wszystkie sposoby. Belon często używa określenia « Nouveaux Chrestiens », co jeszcze nie jest samo w sobie obraźliwe, ale podkreśla dystans, jaki dzieli wiernych Kościoła katolickiego i wyznawców nowinek. Ale pojawiają się też mocne określenia i oskarżenia, że są „świętokradcami, złodziejami, szabrownikami, zakłócającymi spokój publiczny, złymi sąsiadami, wrogami dobra wspólnego”²⁰. Gdy stawia pytanie, dlaczego sytuacja jest krytyczna, pada gorzka diagnoza:

Nikt nie wypracował skuteczniejszej i bardziej finezyjnej metody niż Hurbekowie, aby pozyskać zwykłych ludzi i przyciągnąć wielkie osobistości do ich spisku przeciwko naszemu Kościołowi. I zwiedli ich obietnicą usłyszenia prawdy, którą wszyscy inni wcześniej głoszący Pismo Święte, jakoby przed nimi ukryli. Ci biedni ludzie pragnący usłyszeć, czym jest prawda, spotkali się z kłamstwem, bo to co jest kłamstwem, dla nich [hugenotów] jest prawdą. Biedni ludzie dają wiarę ich słowom, tym łatwiej że ci przekonują ich o możliwości zrozumienia prawdy. [...] Prości ludzie, nie umiając rozpoznać tych kłamstw, są zdecydowani popierać spór i nie wiedząc, jakie są źródła tej doktryny, wołają umrzeć w kłamstwie Hurbeków niż żyć prawdą naszego Kościoła²¹.

Przychodzi też czas, kiedy Belon obawia się nie tylko o przyszłość swojego kraju, ale również o własne życie. Opisuje pewne zdarzenie, które miało miejsce na dworze królewskim, prawdopodobnie po wygłoszeniu przez niego mowy skierowanej do króla, Karola IX :

Jeden z jej lekarzy [królowej Katarzyny], zwany Monsieur Pepin, i jeden z jej aptekarzy, Pan d'Avoines, niebędący hugenotami, ostrzegli mnie, abym nie chodził samotnie, ponieważ wielu z obecnych podczas mojej przemowy do króla, nie było zadowolonych, i w ten sposób ostrzegali mnie, abym miał się na baczności. Kiedy wyszedłem, pewien szlachcic usłyszawszy, jak śmiało rozmawiałem z królową, odciągając mnie na bok, powiedział, że nie uważa, bym mądrze czynił, stając otwarcie przeciwko hugenotom, ponieważ ich liczba przewyższa już naszą²².

¹⁹ Termin *hurbec* przyjęło się tłumaczyć jako szarańczę. *Vide Księga Nahuma*, 3, 16, in *Biblia Tysiąclecia*.

²⁰ M. Barsi, *op. cit.*, s. 82, § 14.

²¹ *Ibid.*, s. 86, § 26.

²² *Ibid.*, s. 265, § 524.

Belon znany był ze swoich wyrazistych poglądów i z tego, że był zagorzałym przeciwnikiem hugenotów. Wyrażał swoje zdanie otwarcie i bez obaw. Wiadomo było także, że spisuje swoje obserwacje i zamierza je wydrukować. Nie wszystkim się to podobało. A ponieważ jego styl był konfrontacyjny, wzbudzał u przeciwników zapewne silne emocje. Te fragmenty *Kroniki* pokazują, jak bardzo spolaryzowanym środowiskiem był dwór królewski. Podziały, które dokonały się w społeczeństwie były widoczne również na dworze.

Z mnóstwa szczegółów, zebranych na podstawie osobistych obserwacji i współczesnych świadectw, wyłania się negatywny obraz hugenotów, nazwanych przez Belona szkodnikami pustoszącymi winnice. Obraz ten sprowadza ich do rodzaju buntowników i obrazoburców, obarczonych całym złem. Są prawdziwą dżumą i nową plagą, która pali biblioteki, niszczy relikwie i plądruje domy biednych ludzi, doprowadza królestwo do upadku. Według Belona jedynym rozwiązaniem jest radykalny sprzeciw i zwalczanie wszelkimi sposobami przedstawicieli przeciwnego obozu. W ten sposób powstaje propaganda, w której króluje ton konfrontacji i dyskredytacji przeciwnika. Hugenoci nie pozostają dłużni i polemika, skierowana na przykład przeciwko Ronsardowi, jest równie ostra. Poeta oskarżany jest o uprawianie pogaństwa, niemoralne prowadzenie i sprzeniewierzenie się właściwym zasadom wiary²³.

Język, którego używa Belon jest bardzo bogaty i dynamiczny, zawiera zaskakujące neologizmy, nieoczekiwane przezwiska, wiele dosadnych epitetów. Jednak najbardziej poruszająca jest atmosfera, którą oddał zarówno w mowach do króla jak i w dwóch relacjach z oblężenia miast. Podobny ton zagrożenia odnajdujemy w *Próbach* Montaigne'a:

Tysiąc razy kładłem się spać pod własnym dachem z myślą, iż tej nocy będę zdradzony i zamordowany; targując się z losem, by to było bez trwogi i bez przewlekłego konania: i wykrzykiwałem, zmówiwszy swój pacierz: *Impius haec tam culta novalia miles habebit!* Cóż poradzić? urodziłem się tu, i ja, i większość moich przodków; uświęcili to miejsce swą miłością i imieniem. Zatwardzamy się na wszystko, do czego nawykniemy; w tak nędznej doli jak nasza bardzo pomyślnym darem natury jest owo przyzwyczajenie, które usypia naszą tkliwość na wiele cierpień i utrapień. Wojny domowe w tym gorsze są od innych wojen, że zmuszają każdego, by się miał na baczności we własnym domu²⁴.

Podobnie jak Belon Montaigne odczuwa, że żyje w okresie, w którym barbarzyństwo stało się elementem dominującym; jego byt w każdej chwili może być zagrożony. Uważa, że z powodu położenia swoich dóbr znajdujących się w centrum konfliktu, on i jego rodzina są narażeni na szczególne niebezpieczeństwo. I choć od obserwacji Belona minęło ponad dwadzieścia lat, spostrzeżenia i od-

²³ Zob. J. Pineaux, *La polémique protestante contre Ronsard*. Édition des textes avec introduction et notes. Société des textes français modernes, Paris, M. Didier, 1973.

²⁴ M. de Montaigne, „O próżności”, in *Próby*, ks. III, 9, tł. T. Boy-Żeleński, PAN, Warszawa 1985, s. 199.

czucia autorów są podobne. Wojna jest bezustannie obecna w świadomości Montaigne'a, zauważyć można jednak pewną ewolucję w sposobie mówienia o niej. Autor angażuje się w konflikt i nie waha się zająć jednoznacznego stanowiska wobec „nowej wiary”, ale z biegiem lat nabiera coraz większego dystansu. *Próby* nie są jednak tekstem polemicznym i z tego powodu ton dzieła różni się od napięcia obecnego w *Kronice*.

Utwór Belona, choć jest orężem w walce z przeciwnikiem, ukazuje również dramat bratobójczej walki. Poczucie zagrożenia towarzyszy ludziom wszędzie, nie tylko na polu bitwy, ale i na dworze królewskim, na spotkaniu z sąsiadem, we własnym domu. Przeciwnik staje się wrogiem, wzbudza lęk i zmusza do obrony świata wyznawanych wartości za wszelką cenę. W świecie przedstawionym przez Belona, nie ma już miejsca na kompromis czy tolerancję. Francja jawi się jako kraj pogrążony w chaosie i skazany na destrukcję. I chyba właśnie brak nadziei na zakończenie sporu wzbudza w autorze największe przerażenie. Stąd rozpaczliwe odwoływanie się do autorytetu króla, który powinien być punktem odniesienia i gwarantem zaprowadzenia spokoju w państwie. Belon przeczuwał jednak, że pokój między dwoma skonfliktowanymi obozami nie nastąpi prędko i ta wizja długotrwałej i wyniszczającej walki wywoływała w nim grozę i sprzeciw. Niestety, musiało upłynąć ponad trzydzieści pięć lat, aby zwaśnione strony dojrzały do kompromisu, jakim stał się edykt nantejski.

Bibliografia

- Barsi, Monica, *L'énigme de la chronique de Pierre Belon. Avec édition critique du manuscrit Arsenal 4651*, Milan, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2001
- Baszkiewicz, Jan, *Historia Francji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978
- Belon, Pierre, *Voyage au Levant. Les Observations de Pierre Belon du Mans de plusieurs singularités & choses mémorables, trouvées en Grèce, Turquie, Judée, Égypte, Arabie & autres pays étranges (1553)*, éd. Alexandra Merle, Paris, Éditions Chandeigne, 2001
- Jouanna, Arlette, *La France du XVI^e siècle. 1483-1598*, Paris, PUF, 1996
- Jouanna, Arlette, Boucher, Jacqueline, Biloghi, Dominique, Le Thiec, Guy, *Histoire et dictionnaire des guerres de Religion*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1998
- Léthenet, Benoît, « Pierre Belon (1517-1565). Naturaliste et informateur royal », in *Renseignement et espionnage à l'époque moderne (XVI^e - XVIII^e)*, éd. Éric Denécé, Benoît Léthenet, Paris, Ellipses, 2021
- Montaigne, Michel de, *Próby*, tł. Tadeusz Boy-Żeleński, PAN, Warszawa 1985, t. III
- Pineaux, Jacques, *La Polémique protestante contre Ronsard*. Édition des textes avec introduction et notes. Société des textes français modernes, Paris, M. Didier, 1973
- Wanegffelen, Thierry, *Catherine de Médicis. Le pouvoir au féminin*, Paris, Payot, 2005
- Wanegffelen, Thierry, *Ni Rome ni Genève. Des fidèles entre deux chaires en France au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1997, rééd. 2002

Dorota Szeliga jest adiunktem w Instytucie Romanistyki UW, gdzie prowadzi zajęcia z zakresu historii literatury i kultury francuskiego Renesansu i Średniowiecza. Jej główny obszar badań to problematyka związana z literaturą geograficzną i obejmuje w szczególności francuskie relacje z podróży w okresie Wielkich Odkryć Geograficznych. Aktualnie zajmuje się związkami między technikami opisu stosowanymi w relacjach z podróży a przedstawieniem problematyki inności w tych tekstach, m.in. w *Histoire d'un voyage en terre de Brésil* Jeana de Léry czy w *Les Observations* Pierre'a Belona du Mans, który w latach 1546-1549 przebywał w państwie Sulejmana Wspaniałego i krajach przez niego podbitych. Jest autorką wielu artykułów, w których podejmuje takie zagadnienia jak metamorfozy szesnastowiecznej poezji (m.in. Wielcy Retorycy, Clément Marot, Joachim Du Bellay) czy różnorodność gatunkowa prozy (m.in. Rabelais, Charles Estienne, Małgorzata z Nawarry, Montaigne).

Karolina Kasperska

Instytut Filologii Romańskiej

 <https://orcid.org/0000-0002-2542-2096>

karolina.ples@doctoral.uj.edu.pl

Motyw szafotu w *Tragédie française à huit personnages* (1571) Jeana Bretoga

The Scaffold Motif in *Tragédie française à huit personnages* (1571) by Jean Bretog

SUMMARY

The text written by Jean Bretog *Tragédie française à huit personnages* (1571) is, like its Normandy author, still unknown to a wider group of specialists. This drama, through its moralizing and allegorical character, derives from and inscribes itself in the tradition of medieval morality plays and mysteries. At the same time its subject matter focused around *l'homme coupable* and the punishment imposed on it, and the dominant poetics of *l'exhibition de la violence*, it is a harbinger of the theatrical aesthetics of baroque. Characteristic feature of mentioned period is, among other things, the lack of resistance to dazzle with cruelty. This article will focus on the scaffold motive present in the piece, related issue of boundaries and the possibility of presenting brutal and cruel events on the stage, as well as their engagement and influence on main character. The analysis will concern the descriptive and representative dimension of the motif.

KEYWORDS – scaffold, Jean Bretog, theatre of cruelty, violence

Le motif de l'échafaud dans *Tragédie française à huit personnages* (1571) de Jean Bretog

RÉSUMÉ

Le texte de Jean Bretog *Tragédie française à huit personnages* (1571) demeure, comme son auteur normand, toujours peu connu et étudié. Ce drame, par son caractère moralisateur et allégorique, s'inscrit dans la tradition des moralités et des mystères médiévaux. Son sujet centré autour de l'homme coupable et du châtement qui lui est imposé, et sa poétique de l'exhibition de la violence, annoncent l'esthétique théâtrale du baroque. L'article se concentre sur le motif de l'échafaud présenté dans la pièce, sur les limites et la possibilité de présenter des événements brutaux et cruels sur



scène, ainsi que sur leur influence sur les spectateurs. L'analyse portera sur la dimension descriptive et représentative du motif. Les questions ci-dessus présentent un sujet important de discussions théoriques et littéraires au tournant des XVI^e et XVII^e siècles.

MOTS-CLÉS – échafaud, Jean Bretog, théâtre de la cruauté, violence

Wydany w 1571 roku w Lyonie tekst Jeana Bretoga, *Tragédie française à huit personnages*¹, pozostaje, podobnie jak jej normandzki autor² oraz wydawca Noël Grandon, tekstem wciąż nieznanym szerszemu gronu specjalistów. Z trudem można dotrzeć do jakichkolwiek śladów jego istnienia w szesnastowiecznych repertuarach³. Brak informacji na temat ewentualnych wystawień sztuki a także zwrócenie się w prologu do „życzliwych czytelników” (w. 1)⁴, świadczy prawdopodobnie o przeznaczeniu jej głównie do obiegu czytelniczego. Sztuka Bretoga jest przykładem tekstu niejako zawieszonoego między dwiema epokami. Dramat ten bowiem, z jednej strony poprzez swój moralizatorski i alegoryczny charakter, wywodzi się i wpisuje w tradycję średniowiecznych gatunków, eklektycznie łącząc estetykę farsy, moralitetu, a nawet misterium⁵. Jednocześnie, obecna w tekście poetyka *l'exhibition de la violence* (manifestacji przemocy) stanowi zapowiedź twórczości wczesnego baroku i pozwala skategoryzować go w obrębie gatunku tragicznego⁶, o czym świadczy choćby samo tytułowe nawiązanie. Jednocześnie nie powinno ono jednak wprowadzać odbiorców w błąd – tragizm sztuki nie wyraża się w pierwszej kolejności na poziomie strukturalnym czy formalnym, ale egzystencjalnym poprzez zbudowanie opowieści o przerażającym

¹ Pełen tytuł sztuki brzmi następująco: « Tragédie française à huit personnages traitant de l'amour d'un serviteur envers sa maîtresse, et de tout ce qui en advint, composée par M. Jean Bretog, de S. Sauveur-de-Dives », Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*, éd. Ch. Biet, Paris, Robert Laffont, 2006, s. 10.

² Zdaniem Enei Balmasa autor tragedii pochodził prawdopodobnie z Saint-Sauveur-en-Diois. Lektura prologu sztuki pozwala domniemywać również, iż Jean Bretog trudnił się aktorstwem i należał do jednej z wędrownych trup, co wyjaśniałoby fakt, iż tekst został opublikowany w Lyonie; cf. E. Balmas, « La Tragédie française de Jean Bretog », in *L'Art du théâtre : mélanges en hommage à Robert Garapon*, éd. Y. Bellenger, G. Conesa, J. Garapon, Paris, PUF, 1992, s. 49-50.

³ Biblioteka Antoine'a Du Verdier jedynie lakonicznie wzmiankuje tragedię Bretoga. Poza lyońskim wydaniem należy odnotować reedycję Pierre'a Alexandra Gerard-Duplessis z 1831 roku w liczbie 60 egzemplarzy, *ibid.*, s. 49.

⁴ Wszystkie cytaty za Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 3-38 (tł. K. K.).

⁵ *Ibid.*, s. 10.

⁶ W swym eseju Enea Balmas stawia śmiałą tezę, iż tragedia Bretoga w pewien sposób antycypuje XVII-wieczną tragikomedie (a nawet teatr modernistyczny) ze względu na zawarcie w niej elementów farsowych: « [...] il ne suffit pas, à ce point, de dire que la tragi-comédie du début du XVII^e siècle est aux portes, il faut bien reconnaître que des traits caractéristiques d'un théâtre que l'en définira « moderne dans un avenir plus ou moins éloigné se manifestent de façon évidente dans cette pièce trop oubliée », E. Balmas, *op. cit.*, s. 59.

i krwawym wydarzeniu, jakim jest finałowa śmierć głównego bohatera na szafocie, oraz o moralnym dylemacie wynikającym z uwikłania człowieka w konflikt między grzechem a cnotą. Teatr przełomu XVI i XVII wieku cechowała spora płynność gatunkowa⁷, a więc z trudem należy szukać w sztuce Bretoga realizacji kategorii tragizmu takich jak jedność miejsca, czasu i akcji. Jest to tekst bez podziału na akty czy sceny. Należy również zauważyć, iż dzieło Bretoga przynależy swoją tematyką do korpusu tzw. „teatru okrucieństwa” zaproponowanego przez francuskiego badacza Christiana Bieta w jego monografii pt. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*⁸. Czas powstania sztuki przypada bowiem na okres regencji Katarzyny Medycejskiej oraz panowania króla Karola IX, wpisując się w ten sposób w burzliwy krajobraz epoki wojen religijnych we Francji. Napięta sytuacja społeczno-polityczna znalazła swoje odzwierciedlenie w twórczości dramaturgicznej przełomu XVI i XVII wieku, czego przykład stanowi dramat Bretoga. Choć powszechne przekonanie o teatrze tego okresu, zarówno świeckim jak i religijnym, widzi w niej jedynie mało interesujący, przejściowy etap w drodze do pełnego rozkwitu tragedii klasycystycznej, badania przeprowadzone przez Jeana Rousseta, a następnie Christiana Bieta, pokazują, iż tendencja do epatowania na scenie okrucieństwem i brutalnością stanowiła w tamtym czasie bardzo popularne zjawisko teatralne w całej Europie. Jego główną zasadę najlepiej oddaje zdanie z traktatu teoretycznego *L'Art poétique françois* autorstwa Pierre'a Laudun d'Aigaliers, który pisze w 1597 roku: „Im okrutniejsze są tragedie, tym wspanialsze”⁹. Sytuując się u progu nowej epoki teatralnej, sztuka normandzkiego autora proponuje bardzo ciekawą i, jak się okaże, niekonwencjonalną realizację okrucieństwa na scenie, która stanowić będzie główny przedmiot analizy w niniejszym artykule. W pierwszej jego części przedstawiona zostanie geneza utworu, etymologia francuskiego słowa *échafaud*, następnie sposób realizacji omawianego motywu oraz efekt, jaki wywołuje on na czytelniku czy też widzu.

Do napisania tragedii, jak informuje czytelników odautorski prolog, zainspirowało Bretoga wydarzenie, które miało rzeczywiście miejsce w czasach, w których żył. Główna oś fabuły koncentruje się na historii młodego Sługi, targanego niepohamowanymi namiętnościami i żądzami ciała, z którymi coraz trudniej jest mu walczyć. Niedającej się zaspokoić melancholii bohatera pragnie zaradzić nagle zjawiająca się Wenus będąca tutaj symbolem *amor ferinus*¹⁰ – miłości zwierzęcej, dążącej wyłącznie do zaspokajania rządz cielesnych. Oferuje

⁷ Cf. Ch. Mazouer, « Ce que ‘tragédie’ et ‘tragique’ veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2009, n° 1, s. 71-84.

⁸ *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*, op. cit.

⁹ « Plus les Tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes », P. Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, Paris, STFM, 2000, s. 284.

¹⁰ S. Ansaldi, « Marsile Ficin : amour, mélancolie, fureur », in *Fureurs et mélancolie : Philosophie, théologie et poésie à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2017 ; URL : <https://books.openedition.org/enseditions/8060#text>, dostęp 24.12.2021.

ona mężczyźnie pomoc w uwiedzeniu żony jego Pana. Jest to propozycja kusząca, a przede wszystkim praktyczna – Sługa, jak sam zauważa, będzie miał możliwość „o każdej godzinie i o każdej porze” (w. 217) czerpać przyjemność z igraszek miłosnych. Kontrapunktem dla pokusy, jaką stwarza bogini miłości, jest pojawienie się na scenie alegorycznej postaci Czystości, która pragnie uchronić bohatera przed popełnieniem cudzołóstwa. Pod wpływem jej przestróg bohatera ogarniają wątpliwości, które jednak bardzo szybko zostają zwyciężone przez cielesną żądzę. Świadomie, co istotne, wybiera drogę grzechu: „A jednak doznam przyjemności, choć powinienem tego żałować” (w. 285) – stwierdza bohater w chwili szczerości. Obiekt jego pragnień, żona Pana, choć odwzajemniająca uczucie, początkowo odrzuca Sługę, uświadamiając mu nieprawość występu, jakiego ten chce dokonać. Jednakże, pod wpływem usilnych próśb i starań mężczyzny, kobieta ostatecznie ulega. Jak pokaże tragedia Bretoga, tam gdzie, jest wina, nawet jeśli wynika ona przede wszystkim ze skażonej natury ludzkiej, nieuchronnie czeka człowieka kara. Radość kochanków zostaje szybko przerwana, gdyż zostają oni przyłapani przez zazdrosnego męża. Kobieta nie przyznaje się jednak do winy, a odpowiedzialnością za cudzołóstwo obarcza Sługę, którego oskarża o podstępne wkradnięcie się do jej łóża. Oszukany mąż skazuje ją na pięćset batów oraz decyduje się na separację, odsyłając ją do ojca, czym okrywa swą małżonkę niezamazaną hańbą. Sługa natomiast, w przeciwieństwie do swej kochanki, natychmiast przyznaje się do winy i żałuje swojego czynu. Gniew i chęć zemsty doprowadzają zdradzonego męża do śmierci w dalszej części dramatu – w konsekwencji sługa jest nie tylko winien cudzołóstwa, ale przede wszystkim morderstwa, co skłania Prewota Paryża do skazania go na śmierć przez powieszenie na szafocie.

Na początku należy zauważyć, iż zgodnie z etymologią francuskiego słowa *échafaud* nie należy jego rozumienia ograniczać wyłącznie do dawnego miejsca kaźni zbrodniarzy. W szesnasto- i siedemnastowiecznym dyskursie słowo to posiada bowiem wiele sensów, których leksykalną bliskość trudno pominąć w interpretacji dramatu normandzkiego autora. Szafot jest określeniem używanym do opisanie estrady, platformy, podwyższenia, najczęściej drewnianego, które służy lepszemu uwidocznieniu odgrywanej sztuki. Może również oznaczać ołtarz, na którym składana jest ofiara Chrystusa¹¹. Wymienione znaczenia, z jednej strony przynależące do różnych pól semantycznych, mają jednak ze sobą wiele wspólnego. Łączącym je spoiwem staje się teatr, gdzie zbrodnia i odkupienie spotykają się na jednej scenie. W tragedii Bretoga szafot jest przede wszystkim narzędziem kary i przyjmuje potrójny wymiar: estetyczny, religijny oraz społeczny. Jego obecność ma szokować widza, wzbudzać emocje i dostarczać rozrywki. Z drugiej strony, pełni on rolę świeckiego ołtarza, na którym dokonuje się rytualna reintegracja

¹¹ Cf. Ch. Biet, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle », *Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2013, n° 1, s. 83.

społeczeństwa rozdartego przez zbrodnię zgodnie ze schematem: wina-kara-przebaczenie¹². Śmierć staje się tutaj społecznie usprawiedliwioną ceremonią, ale także rytuałem mającym na celu ukazanie sprawczości prawa. Choć pierwotnie powodowany gniewem mąż pragnie samotnie dokonać zemsty na cudzołożniku, ostatecznie decyduje się przedstawić sprawę Prewotowi Paryża: „A jednak msząc się na tobie i pragnąc powiększyć twój ból i udrękę, oddam cię w ręce sprawiedliwości, która osądzi twój występki” (w. 522-523) – odgraża się bohater. Realizacja kary oddziałuje w pierwszej kolejności na winowajcę, który musi uznać słuszność wyroku, jaki został na niego nałożony. Główny bohater tragedii Bretoga w ostatnim monologu nazywa swą śmierć „wyrokiem Sprawiedliwości”. Tuż przed wstąpieniem na szafot opłakuje własny los i szczerze żałuje popełnionego przewinienia: „Gdybym uwierzył Czystości, nie zaciągnięto by mnie na to miejsce kaźni” (w. 812-813) – zawoła z boleścią, która wzbudza litość. Uznanie własnej winy, a także kary jako wyrazu społecznej sprawiedliwości, prowadzi bohatera poprzez pokutę do pogodzenia się z Bogiem, a w konsekwencji z samym sobą¹³. Choć prezentując jego losy, autor wyraźnie zaznacza, iż Sługa świadomie wybrał drogę występku, jego przedśmiertny monolog budzi współczucie odbiorcy i sprawia, że finalnie na szafocie rozgrywa się tragedia i rytuał ekspiacyjny – narzędzie kaźni „przekształca w litość i chwałę wstyd, którym okrywano skazańca”¹⁴. Bohater budzi bowiem współczucie nawet samego Prewota, a także, kata, który wykonuje wyrok. Z jednej strony zatem, w sztuce trudno dopatrywać się antycznych paradygmatów tragizmu, które polegają na nieuchronności oraz sprzeczności, gdyż są one dalekie od chrześcijańskiej wizji świata, gdzie „zamiast Fatum rządzi sprawiedliwa i życzliwa Opatrzność”¹⁵. Z drugiej natomiast, to właśnie możliwość wyboru między dobrem i złem, a jednocześnie słabość skażonej natury ludzkiej

¹² « Dans le cas de l'échafaud des hautes œuvres, la scène est un espace-temps singulier où la mort devient une cérémonie juridique, sociale, justifiée et légitime, mais aussi un rituel destiné à, d'une part représenter la punition de la loi, d'autre part célébrer le passage du condamné contrit à l'espérance d'un salut, via l'expiation et la réintégration. Puni par le monde, confessé au préalable, pardonné par Dieu (c'est le rôle de la confession) et finalement privé de vie, l'homme exécuté selon un rituel réglé, peut accéder à une possible vie éternelle. Au centre du schéma classique faute-accusation-aveu-pardon-réintégration, la grande scène de la mort sur l'échafaud a sa place sociale et religieuse : c'est là une sorte de 'technique du salut', telle que Max Weber peut l'entendre », *ibid.*, s. 84.

¹³ « Le Serviteur reconnaît tout de suite, plutôt que sa faute, sa culpabilité, et se plie docilement à la justice humaine, tout comme il se soumet à la punition divine. Par cette repentance, il acquiert le droit à une manière de réconciliation, on priera pour lui, sa montée sur l'échelle fatale prend une signification spirituelle, du haut de la potence il parlera à l'assistance, avec le droit que lui donnent son repentir et sa mort imminente », E. Balmas, *op. cit.*, s. 57.

¹⁴ M. Foucault, „Kaźń”, *Nadzorować i karać*, Aletheia, Warszawa 2009, s. 12.

¹⁵ B. Marczuk, „Teatr na szafocie, czyli o egzekucjach w Historiach tragicznych”, *Spotkania z dawną literaturą francuską, Spotkania z dawną literaturą francuską, Romanica Cracoviensia*, 2000, z. II, s. 89.

oraz skłonność do występku budują konflikt tragiczny w tekście Bretoga¹⁶: „nieuchronność grzechu i sprzeczność między naturą człowieka, a uporządkowanym światem, w którym żyje”¹⁷.

Należy również podkreślić, iż indywidualny wymiar kary dokonanej na szafocie przeplata się w tragedii Bretoga z jej społecznym oddziaływaniem. Śmierć służy nie tylko bohaterowi, przed którym otwiera rytualną drogę przejścia od pokuty aż do nadziei zbawienia, ale ma ona także zachęcić do refleksji i poprawy obyczajów wszystkich tych, którzy stają się widzami tego okrutnego spektaklu zgodnie z zapowiedziami zawartymi w Prologu, aby „zachęcić każdego do podążania za dobrem, a unikania zła” (w. 11-12). W oskarżającej bohatera mowie Prewot Paryża motywuje swój wyrok chęcią ofiarowania przykładu tym, którzy uczestniczą w egzekucji, aby „zachować dobrych ludzi w pokoju” (w. 764) i uchronić przed „odrażającym i obrzydliwym cudzołóstwem” (w. 760). Okrucieństwo śmierci Sługi, widok jego męki oraz powieszoności ciała pełnią funkcję represywną – mają one skutecznie zniechęcać do porzucenia drogi występku.

Jednakże, jeśli tragedia Bretoga kończyłaby się w momencie wygłoszenia przedśmiertnego monologu Sługi, wówczas jej przekaz pozostawałby wyłącznie w granicach moralitetowej parenetyki. I choć autor umieszcza na końcu krótki ośmiowiersz zawierający lekcję moralną płynącą z zaprezentowanej historii, tworzący kłamrę kompozycyjną z ośmiowierszem otwierającym sztukę, kluczowym dla interpretacji motywu szafotu w tragedii Bretoga pozostaje epilog pt. *Récit d'aucuns*, pełniący rolę *post scriptum* całej historii i w którym głos zostaje udzielony zebranemu wokół szafotu tłumowi gapiów (*les badauds*). Tragedia Bretoga nie ukazuje zatem śmierci bohatera *expressis verbis* – tuż po jego wstąpieniu na szafot, chwilę przed śmiercią z ręki kata, cała uwaga czytelnika zostaje skierowana na gapiów, którzy komentują między sobą zaprezentowany casus. Jedni wysuwają wątpliwości co do słuszności karania za tak powszechne przewinienie, inni natomiast z fascynacją próbują odtworzyć szczegóły dotyczące zdrady. „Czy jest rzeczywiście możliwe, aby kobieta nie rozpoznała, iż w jej łóżu znajduje się ktoś inny niż własny mąż” – pytają. Z każdym kolejnym wersem ich uwagi stają się coraz bardziej kąśliwe, cyniczne i ironiczne. Rosnąca obojętność oraz kpina tłumu kontrastuje z dramatem odbywającej się właśnie egzekucji Sługi, której opis autor zamyka ostatecznie w zaledwie jednym zdaniu: „Na te słowa zakończył swój żywot biedak, a nakazem danym od sprawiedliwości jego ciało wisiało przez cały dzień na miejscu kaźni (s. 38)”. Brutalność przybiera zatem w sztuce Bretoga przede wszystkim formę dyskursu – autor rezygnuje z posługiwania się tutaj sugestywną

¹⁶ « Bretog en effet – dans sa Tragédie, à tout le moins – ne connaît pas l’ananké, mais la liberté du chrétien (qui comporte aussi la possibilité de commettre le péché, et de se perdre) et donc sa responsabilité, et ne prévoit d’autre catarsis que dans le repentir, prélude à la réconciliation », E. Balmas, *op. cit.*, s. 57.

¹⁷ B. Marczuk, *op. cit.*, s. 90.

siłą obrazu, którą zaobserwować można w innych tekstach z przełomu XVI i XVII wieku, takich jak na przykład *More cruel*, gdzie każda kolejna scena obfituje w coraz to okrutniejsze i krwawsze wydarzenie od brutalnego gwałtu na żonie głównego bohatera aż po wyrzucenie jego dzieci na skaliste wybrzeże morza. Strategia retoryki unaoczniająca nie została jednak zastosowana przez autora *Tragédie française à huit personnages*. Okrucieństwo rozgrywa się tutaj na innym poziomie. Motywując umieszczenie tragedii Bretoga w korpusie teatru okrucieństwa Christian Biet¹⁸ słusznie zauważa, że to właśnie niewzruszoność tłumu wobec agonii głównego bohatera oraz surowość wyroku są najbardziej szokujące i brutalne w całej tragedii, co czyni ją równie okrutną jak późniejsze tragedie obfitujące w wydarzenia takie jak gwałt, morderstwo. Poprzez przemoc wyrażoną narracyjną performatyką¹⁹, autor buduje historię obojętności wobec lekcji moralnej, jaką należałoby wyciągnąć z przykładu Sługi. Śmierć bohatera staje się bowiem ostatecznie tylko tłem dla dyskusji toczonyj przez zebrany wokół szafotu tłum²⁰. Choć debatują oni nad zasadnością karanja bohatera, wzbudzając w konsekwencji w odbiorcy jeszcze większą litość wobec skazańca, ich komentarze okazują się nie być szczerą próbą dotarcia do prawdy, ale wyrazem niezdrowej fascynacji cudzym występkiem. Wprowadzenie do tekstu tłumu gapiów powoduje również stworzenie wielogłosu, który podkreśla niejednoznaczność opowiedzianej historii – kto tak naprawdę winny jest śmierci Pana? Czy Sługa zasłużył na tak surowy wyrok? W finale sztuki pytania się mnożą, a pewne kwestie do końca nie pozostają rozwiązane. Autor świadomie zatem dystansuje się od wydania jednoznacznego osądu moralnego. Dokonuje w ten sposób transgresji dydaktycznego charakteru moralitetu, każąc powątpiewać w zaprezentowany ład, który ostatecznie okazuje się być tylko iluzoryczny. Reakcja gapiów, terażniejsza z samotną agonją Sługi, dekonstruuje dotychczasowy parenetyczny przekaz sztuki. Dokonanie kary na winowajcy nie odbudowuje zniszczonego ładu ani nie przywraca skazanemu nadziei, iż jego przykład ustrzeże innych. Wypowiedzi osób z tłumu stają się smutnym obrazem upadku moralności społeczeństwa, a jednocześnie, skupiając uwagę na roli kobiety w cudzołóstwie, nie pozwalają na jednoznaczne potępienie głównego bohatera. Odebranie karze jej reintegracyjnego charakteru, a także podważenie sprawczości i sprawiedliwości prawa w sztuce odzwierciedla napiętą atmosferę i chaos epoki wojen religijnych²¹. Co więcej, końcowe wersy tragedii Bretoga stają się świadectwem samotności i bezbronności człowieka wyrzuconego poza margines społeczności.

¹⁸ « C'est dans cette unique image, cette projection – d'autant plus choquante qu'elle semble interminable – de cet homme agonisant devant l'indifférence de la population que réside toute la cruauté de la tragédie, mais aussi de l'époque où elle est écrite et éventuellement jouée », Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 7.

¹⁹ Ch. Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 2010, n° 73, s. 417.

²⁰ Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 7.

²¹ *Ibid.*

Należy również zauważyć, iż niezaprzeczalny pozostaje wpływ, jaki omówiony sposób ukazania przemocy ma wywierać na odbiorcy. Szafot, będący przez wieki miejscem kaźni zbrodniarzy, przyciągał tłum, jako swego rodzaju forma widowiska i sposób na tanią rozrywkę²². Analogia do sceny teatralnej zdaje się być tutaj oczywista. Zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku „stroną zasadniczą jest lud, którego rzeczywista i bezpośrednia obecność jest konieczna”²³. Tym, co najbardziej przyciąga uwagę odbiorcy, jest unaocznienie cierpienia, ukazanie męki ciała, jego bolesnych konwulsji w ostatnich chwilach życia. W przypadku tragedii Bretoga jednak, jak już zostało wspomnianie, brutalne unaocznienie egzekucji zostaje odsunięte na drugi plan. Dochodzi do całkowitego przesunięcia akcentów i dekonstrukcji praw rządzących rytuałem egzekucji – w centralnym miejscu sceny zjawia się publiczność, stając się jej głównym bohaterem. Niemniej jednak taki zabieg teatralny ze strony autora nie umniejsza wpływu, jaki reprezentacja egzekucji na szafocie wywiera na widzu. Odbiorca jest zaproszony do tego, aby stanąć wraz z tłumem na miejscu kaźni i stać się w ten sposób niemy, zdystansowanym, a zarazem równie zaangażowanym, co bohaterowie, świadkiem egzekucji. W tragedii Bretoga epilog, kluczowy dla interpretacji całej sztuki, staje się lustrem, zapraszającym czytelnika do tego, aby przyjrzał się samemu sobie, ale także czasom, w których przyszło mu żyć²⁴. Z drugiej natomiast strony autor, rezygnując z dydaktycznego wymiaru swej sztuki, dekonstruując jego moralitowy wydźwięk, nadaje jej heurystyczny charakter – zaprezentowana niejednoznaczność każe czytelnikowi stanąć w obliczu licznych wątpliwości. Choć rozpoczynający oraz kończący sztukę ośmiowiersz formułuje wyraźną lekcję moralną, to jednak rolą czytelnika jest wydanie osobistego osądu²⁵. Dekonstrukcja moralnego wydźwięku oraz skupienie uwagi na obojętności tłumu angażuje widza, który musi odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie wrażenia wywołuje w nim skazanie na śmierć głównego bohatera oraz ostateczna realizacja tego surowego wyroku, ale także cyniczne komentarze gapiów. Odbiorca zostaje zaangażowany w spektakl zatem na poziomie emocjonalnym, ale przede wszystkim refleksyjnym. Zaburzenie moralnego wydźwięku sztuki, który został zapowiedziany w prologu, powoduje bowiem dyskomfort i zagubienie odbiorcy. Finałowe skupienie uwagi na obserwatorach egzekucji buduje zatem subtelną grę z czytelnikiem-widzem, oscylującą między bliskością a dystansem. Dzieje się to między innymi przez wzbudzenie w nim niepokoju. Są one owocem zderzenia się z chaosem i niejednoznacznością prezentowanego świata, a także panującą w nim niesprawiedli-

²² Cf. A. Michałowska-Kubuś, „Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wymiarem kultury”, *Studia i Perspektywy Medioznawcze*, 2019, nr 1, s. 35.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ch. Biet, « Tragédie française à huit personnages », *op. cit.*, s. 9.

²⁵ « [...] ce théâtre de la co-présence fait en sorte que tous se voient, et que tous se jugent : des personnages aux spectateurs en passant, évidemment, par les comédiens », Ch. Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *op. cit.*, s. 422.

wością²⁶. To one prowokują przerażenie i grozę większą niż mogłaby wywołać wizualna reprezentacja krwawego spektaklu egzekucji. Odbiorca bowiem zostaje postawiony wobec przypadku niejednoznacznego i bardzo złożonego.

Tragedia Jeana Bretoga, choć wyraźnie inspirująca się i wywodząca z estetyki moralitetu, stanowi zatem zapowiedź nowych tendencji mających zdominować teatr francuski, ale także europejski przełomu XVI i XVII wieku. Jej główny temat stanowi motyw winy i kary, która wyraża się w finałowej śmierci głównego bohatera na szafocie. Jednakże, w tym wypadku kara nie pełni w sztuce swego dydaktycznego charakteru. Autor tragedii dokonuje w ten sposób aktualizacji znanych, oswojonych już motywów, wydobywając z nich nowy potencjał interpretacyjny. Świadomie decyduje się na dekonstrukcję struktury moralitetu, wprowadzając na scenę tłum gapiów. Epilog odsłania przede wszystkim degradację moralności, niepokój oraz wewnętrzne rozdarcie społeczeństwa epoki wojen religijnych. Co więcej, rezygnacja z bezpośredniego ukazania śmierci, które zastępuje skupieniem uwagi na reakcji tłumu, angażuje widza w reprezentowane wydarzenia i zaprasza go do tego, aby sam wydał osąd w omawianej sprawie. Tekst pełen jest celowych niedomówień, niekonsekwencji, a końcowe pytania pozostają ostatecznie w zawieszeniu, co czyni go jeszcze bardziej żywym i dynamicznym. Niejednoznaczność przekazu sztuki prowadzi czytelnika do pytań o kondycję moralną społeczeństwa, w których przyszło mu żyć. W ten sposób tragedia, dzięki heurystycznemu, a także dyskursywnemu ujęciu motywu szafotu, zachęca odbiorcę do własnej, autonomicznej refleksji, która odbywa się na dużo głębszym poziomie niż emocje wynikające z oglądania na scenie przerażających i krwawych wydarzeń.

Bibliografia

- Ansaldi, Saverio, « Marsile Ficin : amour, mélancolie, fureur », in *Fureurs et mélancolie : Philosophie, théologie et poésie à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2017, URL : <https://books.openedition.org/enseditions/8060#text>, dostęp 24.12.2021, <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.8060>
- Balmas, Enea, « La Tragédie française de Jean Bretog », in *L'Art du théâtre : mélanges en hommage à Robert Garapon*, éd. Yvonne Bellenger, Gabriel Conesa, Jean Garapon, Paris, PUF, 1992, s. 49-59
- Biet, Christian, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 2010, n° 73, s. 415-429, <https://doi.org/10.3917/licla.073.0415>
- Biet, Christian, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle », *Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2013, n° 1, s. 75-105, <https://doi.org/10.7202/1005446ar>

²⁶ « La séance théâtrale, alors, oscille entre, d'un côté, le plaisir [...] et, de l'autre, le trouble d'être là, ensemble, pour figurer, constater et penser, ensemble et chacun, les oppositions et les contradictions de la cité afin de les mettre en débat, en délibéré, de les juger, ensemble et individuellement », *ibid.*, s. 427.

- Biet, Christian, « Tragédie française à huit personnages », in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France XVI^e-XVII^e siècle*, éd. Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006, s. 5-38
- Foucault, Michel, „Każń”, *Nadzorować i karać*, Aletheia, Warszawa 2009, s. 5-33
- Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, Paris, STFM, 2000
- Marczuk, Barbara, „Teatr na szafocie, czyli o egzekucjach w Historiach tragicznych”, *Spotkania z dawną literaturą francuską, Spotkania z dawną literaturą francuską, Romanica Cracoviensia*, 2000, z. II, s. 85-91
- Mazouer Charles, « Ce que 'tragédie' et 'tragique' veulent dire dans les écrits théoriques du XVI^e siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2009, n° 1, s. 71-84, <https://doi.org/10.3917/rhlf.091.0071>
- Michałowska-Kubuś, Aleksandra, „Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wymiarem kultury”, *Studia i Perspektywy Medioznawcze*, 2019, n° 1, s. 29-46

Karolina Kasperska, absolwentka romanistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz teologii na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II. Obecnie doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, gdzie przygotowuje rozprawę na temat różnych koncepcji osobowych zaprezentowanych we francuskojęzycznym teatrze jezuickiego przełomu XVII i XVIII wieku. W kręgu jej zainteresowań badawczych pozostaje również zagadnienie szeroko pojętej kultury jako *locus theologicus*, a w szczególności obecności *sacrum* w twórczości autorów takich jak Paul Claudel, François Mauriac czy Jean-Paul Sartre. Zajmuje się również kulturą, historią idei oraz teologią XVI i XVII wieku ze szczególnym uwzględnieniem teatru, jak i literatury.

Paulina Materka
Uniwersytet Łódzki
paulina.materka@edu.uni.lodz.pl

Strach jako narzędzie władzy w *Antymachiawelu* Innocentego Gentilleta

Fear as an Instrument of Power in *Antimachiavel* by Innocent Gentillet

SUMMARY

This article explores the issue of fear as an instrument of power in *Discours sur les moyens de bien gouverner* by Innocent Gentillet. This protestant author was a witness to the St. Bartholomew's Day massacre, which he blamed on Machiavellians. In his book, Gentillet enters into polemics with Machiavelli's *The Prince*. He opposes the ideas proposed by the Italian and gives many counterarguments. As for fear, he evokes a maxim of Machiavelli's that the Prince can be cruel if he is obeyed, whereas, for the Frenchman, cruelty is the cause of fear, and with the help of historical examples he proves that the cruel Prince cannot govern for long. The second aspect on which the author focuses is the relation between love and fear. Gentillet disagrees with the Italian author who says that it is impossible to pot both so it is better to be feared than loved. Innocent Gentillet's discourse follow the anti-Italianisme of the time.

KEYWORDS – fear, 16th century, Innocent Gentillet, Machiavelli, anti-machiavellianism

La peur comme un outil du pouvoir dans l'*Antimachiavel* d'Innocent Gentillet

RÉSUMÉ

Cet article explore la question de la peur comme un outil du pouvoir dans le *Discours sur les moyens de bien gouverner* d'Innocent Gentillet. Cet auteur protestant a été un témoin du massacre de la Saint-Barthélemy dont il a accusé les catholiques. Dans son ouvrage, Gentillet entre dans la polémique avec *Le Prince* de Machiavel. Il s'oppose aux idées développées par l'Italien en en donnant plusieurs contre-arguments. Quant à la peur, il évoque une maxime de Machiavel disant que le Prince peut être cruel s'il se fait obéir alors que, pour le Français, la cruauté est la cause de la peur et à l'aide des exemples historiques il prouve que le Prince cruel ne peut pas gouverner longtemps. Le deuxième aspect sur lequel l'auteur se concentre c'est la relation entre l'amour et la crainte. Gentillet



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 5.01.2022. Revised: 24.08.2022. Accepted: 22.12.2022.

n'est pas d'accord avec l'auteur italien qui dit qu'il est impossible de susciter les deux alors il vaut mieux être craint qu'aimé. Le discours d'Innocent Gentillet s'inscrit dans l'ambiance de l'anti-italianisme de l'époque.

MOTS-CLÉS – peur, XVI^e siècle, Innocent Gentillet, Machiavel, anti-machiavélisme

Druga połowa XVI wieku to okres przepełniony konfliktami i napięciami zarówno na tle politycznym, jak i w kwestii wiary. Wojny religijne owego czasu napędzały atmosferę grozy i strachu. We Francji zaowocowało to licznymi publikacjami komentującymi ówczesną rzeczywistość, spośród których możemy wymienić *Dyskurs o niedoli naszych czasów* Ronsarda lub *Traktat o potrzebie zakończenia wojny domowej* Michela de l'Hospital. Do grona autorów angażujących się w sprawy polityki za pomocą pióra należy Innocent Gentillet, który w *Dyskursie o metodach właściwego zarządzania*¹ wchodzi w polemikę z *Księciem* Makiawela. Utwór ten będzie stanowił przedmiot niniejszego artykułu. Analiza skupi się na strachu stanowiącym element taktyki politycznej oraz rozszerzy go na spektrum pojęć pokrewnych, takich jak miłość, nienawiść czy okrucieństwo, w celu sportretowania władcy tyrana będącego trzonem polemiki. Dyskusja zostanie umiejscowiona w szerszym kontekście filozofii politycznej Renesansu z uwzględnieniem tła historycznego, po nocy świętego Bartłomieja, we Francji. W pierwszej części artykułu przybliżymy kontekst powstania dzieła oraz sylwetkę autora. Następnie przeanalizujemy związek zachodzący między strachem a poszczególnymi namiętnościami duszy, skupiając się na okrucieństwie jako jego przyczynie oraz zależnościach między strachem a miłością.

1. Kontekst powstania dzieła

Pierwsze francuskie przekłady *Księcia* zaczęły pojawiać się kilkanaście lat po wydaniu oryginału (1532): w 1546 roku ukazuje się tłumaczenie Jacques'a de Vintimille, w 1553 Guillaume'a Cappela i Gasparda d'Auvergne. Największą uwagę traktat przyciąga na początku lat 70., na co wpływ miały konflikty religijne, które trawiły ówczesną Francję. W tym okresie wielu protestantów sprzeciwiało się postulatom wysuwany przez Makiawela. Jednym z krytyków myśli Włocha był Innocent Gentillet. Szczególny wpływ na życie tego protestanckiego autora wywarła rzeź w noc świętego Bartłomieja. Edward Rathé zauważa, że „jeżeli Gentillet, w swojej myśli był zwrócony ku przeszłości, praktyczny i emocjonalny wpływ wy-

¹ I. Gentillet, *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un Royaume ou outre Principauté, Divisé en trois parties : savoir, du Conseil, de la Religion et Police que doit tenir un Prince. Contre Nicolas Machiavel Florentin. A très haut et très illustre Prince François Duc d'Alençon, fils et frere de Roy*, b. n., b.m., 1576.

warła na niego terazniejszość”². W swoim artykule Théa Picquet stwierdza: „dostrzegamy w masakrze nocy świętego Bartłomieja wdrożenie teorii sekretarza Florenckiego przez jego zwolenniczkę, Katarzynę Medycejską”³. Warto zaznaczyć, że obarczenie królowej matki odpowiedzialnością za masowy mord protestantów jest elementem mitu kreowanego przez środowiska zreformowane, w czym brał udział również autor *Dyskursu*⁴. W tym okresie dwór francuski zdominowany był przez silne wpływy włoskie, przede wszystkim przez wspomnianą przed chwilą władczynię, która zdaniem protestantów wcielała w praktykę teorię wyłożoną przez swojego rodaka w *Księciu*⁵. Według poglądów Gentilleta tam, gdzie Makiawel ograniczył się do stworzenia portretu potencjalnego władcy, Katarzyna Medycejska posunęła się do wdrożenia w życie terroru, który hugenoci opłacili własną krwią.

Innocent Gentillet, urodzony 1535 roku w Viennes, był prawnikiem, protestanckim teologiem, a przede wszystkim człowiekiem pióra. Przez wiele lat widniał na liście dworzan Henryka II, a w rodzinnym Dauphiné znany był ze swojej działalności zarówno w sferze prawa, jak i religii. Edward Rathé podkreśla w swoim artykule jego znaczącą rolę w lokalnych wydarzeniach, takich jak spotkanie w Viennes w 1564 lub odrzucenie obowiązku złożenia przysięgi wymaganej przez Edykt z Amboise z 1563 roku⁶. Gentillet przez swoje poglądy polityczne oraz religijne dwukrotnie musiał opuścić Francję. Pierwszy raz w 1572 roku, gdy wskutek wydarzeń nocy świętego Bartłomieja wyjechał do Genewy, oraz w roku 1585, po tym jak został ponownie wygnany za głoszone poglądy religijne. Odbicie jego doktryny możemy zobaczyć w remonstrancjach, które, jak słusznie zauważa przywołany już przez nas badacz, pokazują, że Gentillet potrafił nie tylko krytykować tezy, jak to ma miejsce w przypadku omawianego przez nas dzieła, ale również proponować rozwiązania, np. w *Krótkiej remonstrancji* z 1576 roku⁷.

Cały jego dorobek pisarski charakteryzuje silny charakter antywłoski, jednak to najważniejsze z jego dzieł, czyli *Dyskurs o metodach właściwego zarządzania*, odegrało rolę w kształtowaniu się stereotypów dotyczących makiawelizmu i antymakiawelizmu⁸. Dla zilustrowania postawy autora wobec Włochów przytoczymy za Edwardem Rathé fragment *Dyskursu*: „bo od kogo nauczyli się Francuzi

² C. E. Rathé, “Innocent Gentillet and the first *Anti-Machiavel*”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 1965, t. XXVII, n° 1, s. 187- 225, tutaj s. 214.

³ T. Picquet, « Machiavel parodié, Machiavel réfuté », *Cahiers d’études romanes*, 2020, t. 40, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10331>, dostęp 14.11.2021, s. 22.

⁴ T. Ménessier, « La Saint-Barthélemy au prisme du machiavélisme : massacre généralisé et intentionnalité politique », *Les Cahiers de la Justice*, 2011, n° 1, s. 15-28, tutaj s. 23.

⁵ S. Anglo, *Machiavelli – The First Century: Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance*, Oxford, Oxford University Press, 2005, s. 230.

⁶ C. E. Rathé, *op. cit.*, s. 188.

⁷ *Ibid.*, s. 190.

⁸ *Enciclopedia Machiavelliana*, URL : [https://www.treccani.it/enciclopedia/innocent-gentillet_\(Enciclopedia-machiavelliana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/innocent-gentillet_(Enciclopedia-machiavelliana)), dostęp: 19.11.2021.

Ateizmu, Sodomii, perfidii, okrucieństwa, lichwy i innych, podobnych występ-ków, jak nie od Makiawela i jego rodaków”⁹.

Opublikowany w 1576 roku *Dyskurs o metodach właściwego zarządzania* znany jest w środowisku naukowym pod tytułem *Antymakiawel*¹⁰. Utwór, wydany po raz pierwszy w Genewie, składa się z trzech ksiąg kolejno: „O rządzie” „O religii” i „O administracji, którą powinien prowadzić Książę”¹¹. W oryginale owa administracja została ujęta za pomocą wyrazu *police*, który w XVI wieku nabiera bardzo specyficznego znaczenia, wyrażając „korzystne i niemoralne działanie w interesie kraju. *Police* staje się bliska określeniu ‘racja stanu’”¹². Utwór podzielony jest na pięćdziesiąt rozdziałów, spośród których każda z części zawiera ich kolejno: trzy, dziesięć i trzydzieści siedem. Po podanej objętości poszczególnych ksiąg możemy z łatwością zauważyć, że to ostatniej z nich autor poświęca najwięcej uwagi.

W swoim dziele Francuz obala kolejne idee Florentczyka. Architektura rozdziałów *Antymakiawela* jest konsekwentna. Wpierw autor przedstawia maksymę stanowiącą myśl przewodnią rozdziału, a zaczerpniętą bezpośrednio z *Księcia*. Następnie kompiluje cytaty będące kwintesencją poglądu, który właśnie omawia. Trzon wypowiedzi stanowią argumenty autora. W porównaniu do *Księcia* liczącego 100 stron, *Dyskurs* jest dziełem ponad sześciokrotnie obszerniejszym.

W tematykę strachu i grozy wprowadza czytelnika już jeden ze wstępnych sonetów anonimowego poety, zatytułowany „Do Makiawelistów”:

Okrutni ateści, czyż nie chodzicie po ziemi?
Niebo wciąż was chroni! Czyż groza otchłani,
Niezmierzona trwoga słusznie przelanej krwi
Nie oładnęła waszych ojcobójczych serc?¹³

2. Okrucieństwo jako przyczyna strachu

Strach może mieć wiele przyczyn, jedną z nich jest okrucieństwo i właśnie temu zagadnieniu Innocent Gentillet poświęcił VIII rozdział III księgi swojego utworu. Maksyma przytoczona w tej części brzmi: „Książę nie powinien dbać

⁹ « Car de qui ont appris les François l’Atheisme, la Sodomie, la perfidie, la cruauté, les usures et autres semblables vices, que de Machiavel et ceux de sa nation »; C. E. Rathé, *op. cit.*, s. 216. Zob. także : « Mais je diray cecy en passant, que nos Machiavelites de France, qui furent autheurs et entrepreneurs des massacres de la journée de S. Barthelemy, n’avoient pas bien leu ce passage de nous venons d’alleguer »; I. Gentillet, *op. cit.*, s. 595.

¹⁰ Tytułem tym posługują się między innymi Théa Piquet i C. Edward Rathé.

¹¹ « Du Conseil », « De la Religion », « Police que doit tenir un Prince ».

¹² C. E. Rathé, *op. cit.*, s. 199.

¹³ « Atheistes cruels, marchez vous sur la terre ? / Le ciel vous couvre encor ! des abysmes l’horreur, / Du sang juste espandu l’effroyable terreur, / Vos parricides cœurs tient elle point serre ? »; I. Gentillet, *op. cit.*, f° † 5.

o zarzuty okrucieństwa, pod warunkiem, że zyska posłuszeństwo”¹⁴. Fragment ten jest parafrazą zdania: „Książę, który chce utrzymać swoich poddanych w jedności i wierności, nie powinien dbać o zarzut srogości”¹⁵, i pochodzi z 17 rozdziału *Księcia*, w którym Florentczyk wyklada, dlaczego dalece rozsądniejszym jest wzbudzać lęk niż miłość. Makiawel dowodzi, że Książę nie powinien dbać o zarzuty okrucieństwa, ponieważ lepiej zawczasu ukarać jednego człowieka dla przykładu, niż dopuścić do rozwoju przestępczości w państwie. Jako wzór autor podaje Cezara Borgię, którego „srogość uporządkowała Romanię, zjednoczyła ją i przywiodła do pokoju i wierności”¹⁶. Florentczyk zauważa również, że w ludzkiej naturze leży niegodziwość, a „mniej boją się ludzie krzywdzić kogoś, kto budzi miłość, niż tego, który budzi strach”¹⁷. Następnie Francuz przytacza następujący fragment:

Cezar Borgia (tak mówi Pan Mikołaj) był znany z okrucieństwa, wszak przez swoje okrucieństwo utrzymywał Romanię w porządku i posłuszeństwie. Dlatego Książę nie powinien przejmować się reputacją okrutnika, byle tylko tym sposobem utrzymywać swój lud w jedności i posłuszeństwie. Bo wyroki okrutne i surowe Księcia dotyczą tylko kilku jednostek, których nie musi się on obawiać: a zbytnia łagodność litościwego Księcia jest przyczyną nieskończonych nieszczęść, które widzimy szerzące się na ich ziemiach, jak morderstwa, kradzieże i tym podobne. Tym sposobem, możemy stwierdzić, że litościwy Książę powoduje więcej zła niż okrutny Książę. Przykład Cesarza Sewera może nam posłużyć jako dowód: ponieważ był on bardzo okrutny i okrucieństwem pokonał Albina i Nigra i większość ich przyjaciół i udał się spokojnie do Imperium, w którym sprawował władzę długo, ciesząc się posłuszeństwem i szacunkiem wszystkich¹⁸.

Zacytowany przez nas ustęp jest kompozycją dwóch fragmentów. Pierwsza część, tak jak wskazuje autor, pochodzi z 17. rozdziału. Z kolei przykład cesarza Sewera został zaczerpnięty z rozdziału 19 i nie jest cytatem, a streszczeniem fragmentu mówiącego o podbojach władcy. Sewer jest przywoływany kilkukrotnie w *Księciu*, jednak jego imię nie pada we wspomnianym 17 rozdziale.

¹⁴ « Le Prince ne doit se soucier d'estre reputé cruel, pourveu qu'il se face obeir »; *ibid.*, s. 346.

¹⁵ N. Machiavelli, *Książę*, tł. C. Nanke, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2018, s. 67.

¹⁶ *Ibid.*, s. 67.

¹⁷ *Ibid.*, s. 68.

¹⁸ « Cesar Borgia (ce dit Messer Nicolas) estoit reputé cruel, toutesfois par sa cruauté il remit en ordre et son obissance le pays de la Romaine. Parquoy le Prince ne se doit donner grand souci de se voir en reputation d'estre cruel, mais que par ce moyen il entretienne son peuple en fidelle union et obeissance. Car les executions cruelles et rigoureuses d'un Prince ne viennent qu'à l'interest de quelques particuliers desquels il ne doit avoit crainte : et la trop grand douceur d'un Prince piteux est cause de maux infinis qu'on voit pulluer en leurs terres, comme meurtres, voleries, et autres semblables. Tellement qu'on peut dire qu'un Prince piteux est cause de plus maux qu'un Prince cruel. L'exemple de l'Empereur Severus nous peut servir de prevue de cela : car il fut fort cruel et par sa cruauté desfit Albinus et Niger et la pluspat de leurs amis, et rendit paissible en l'Empire qu'il tint bien longtemps, estant bien obey et reveré de tout le monde »; I. Gentillet, *op. cit.*, s. 375.

Innocent Gentillet zaczyna swoją argumentację od podważenia przykładu, w którym mowa jest o Cezarze Borgii. Uważa on, że rozumowanie Makiawela jest całkowicie błędne, ponieważ okrucieństwo owego władcy nie miało udziału w jego potędze i wpływach, które były efektem strachu przed papieżem, jego ojcem. Francuz dowodzi, że chrześcijańscy książęta są wysłannikami czyniącymi wolę Boga, jest nim również Cezar Borgia. Bardziej rozbudowaną argumentację przeciwko temu władcy Gentillet zawarł we wcześniejszym rozdziale, gdzie stwierdza, że on i jego ojciec „sprawiali, że drżał przed nimi cały świat”¹⁹, ale również zarzuca tej parze paktowanie z diabłem i nekromancję²⁰.

Autor *Dyskursu* stwierdza:

podtrzymuję więc maksymę całkowicie przeciwną do tej Makiawela i mówię, że okrucieństwo jest przywarą, która zazwyczaj przynosi ruinę Książętom oraz ich pozycji, i że pobłażliwość oraz dobroć są prawdziwym narzędziem, żeby ustanowić i utrzymać Księcia silnym i pewnym na swoim stanowisku²¹.

Powyższe twierdzenie Gentillet uzasadnia następująco:

Otóż strach przed karą i cierpieniem powoduje nienawiść: ponieważ nigdy nie będziemy w stanie pokochać tego, od którego lękamy się, że spotka nas krzywda i tak samo, jeżeli boimy się o nasze życie, nasze dobra i zaszczyty, które to rzeczy uważamy za najcenniejsze. I dla tego kogo nienawidzimy, pragniemy tej samej straty i całkowitej ruiny i jej oto szukamy, pragniemy i wypatrujemy z całych sił. Otóż jest niemożliwe, gdy cały lud dąży do tego celu, żeby Tyran lub okrutny Książę (gdyż jeden jest wart drugiego) mógł przetrwać długo²².

Autor *Dyskursu* nie zgadza się z Makiawelem, uważa, że okrucieństwo nie jest przyczyną potęgi Księcia, a powodem jego upadku. W swoich przemyśleniach jasno zaznacza on związek między okrucieństwem a strachem. Strach ten z kolei, według Francuza, może budzić jedynie nienawiść, a co za tym idzie, oddolne pragnienie upadku Księcia. Gentillet stawia tyranom następującą diagnozę:

¹⁹ « Ils fissent trembler tout le monde sous eux »; *ibid.*, s. 325.

²⁰ *Ibid.*, s. 324-329.

²¹ « Je soutien donc une Maxime toute contraire à celle de Machiavel, et dy que la cruauté est un vice qui apporte arдинаirement aux Princes la ruine d'eux et de leur estat, et que la clemence et debonnaireté est le vray moyen pour maintenir et establir un Prince ferme et assureé en son estat »; *ibid.*, s. 347-348.

²² « Or la crainte de peine et supplice engendre haine : car l'on ne savroit jamais aimer cela dont l'on craint de recevoir mal, et mesmes quand il va de la crainte de la vie, perte de biens et honneurs, qui sont les choses que nous tenons les plus precieuses. Et de cela que nous hayssons, nous desirons par mesme moyen la perte et ruine entiere, et la recherchons, procurons et avançons de tout nostre pouvoir. Or il est impossible que quant tout un peuple tend à ce but, qu'un Tyran, ou Prince cruel (car l'un vaut l'autre) puisse longuement durer »; *ibid.*, s. 348.

Ta przywara okrucieństwa, wynika z niemocy tych, którzy nie potrafią zapanować nad własnym gniewem ani pragnieniem zemsty, i którzy pozwalają się im zdominować. Nie zagnieżdży się ona nigdy w sercu mężnym i szlachetnym, życzliwym i o dobrym usposobieniu, lecz jedynie w sercach tchórzliwych, pełnych bojaźni i lęku oraz źle usposobionych²³.

Z powyższego fragmentu jasno wynika, że okrucieństwo nie tylko jest wadą, a nie zaletą, jak twierdzi Makiawel, ale dodatkowo zawsze idzie w parze ze słabością charakteru i innymi przywarami ducha. Przyczyny okrucieństwa Gentillet dopatruje się przede wszystkim w gniewie, który z kolei prowadzi do śmierci. Na poparcie tego podaje przykład cesarza Walentyniana, który był człowiekiem okrutnym i porywczym. Władca ten pewnego razu wyprowadzony z równowagi zaniemógł, a gdy chciano puścić krew, żeby mu dopomóc, nie udało się, gdyż jak wskazuje autor, gniew zagotował i wysuszył mu wnętrze. Ostatecznie cesarz zmarł²⁴. Historia ta dowodzi tezy autora, że człowiek okrutny nie może rządzić długo.

Kolejną wadą towarzyszącą okrucieństwu jest tchórzostwo, co autor popiera przykładem tyrana Gajusza Kaliguli, który poprowadził swe wojska na wojnę z oceanem i powrócił do Rzymu jako zwycięzca²⁵. Historia ta ma pokazać władcę, który nie był w stanie skonfrontować się z prawdziwym wrogiem, a udał się na groteskową bitwę przeciwko zbiornikowi wodnemu.

W dalszej części wywodu Gentillet kontynuuje uzasadnianie swojej tezy, przywołując na jej potwierdzenie kolejnych władców. W tym panteonie okrutników znaleźli się zarówno cesarze rzymscy jak wspomniany już Kaligula oraz Neron, ale również późniejsi, europejscy monarchowie np. angielski król Ryszard III lub Alfons XI król Kastylii. Historie niektórych tyranów są rozwinięte, inne zaś zaledwie wspomniane. Trzeba zaznaczyć, że objętość tej argumentacji jest imponująca, a wszystkie przykłady postaci historycznych podane przez Gentilleta miały znaczący wpływ na długość utworu.

3. Strach i miłość

Temat strachu najbardziej bezpośrednio zostaje ujęty w IX maksymie, w której to autor przywołuje cytat: „Lepiej dla księcia, żeby budził strach niż miłość”²⁶. Francuz, po przytoczeniu maksymy, w pierwszej części rozdziału przywołuje fragment traktatu politycznego Włocha:

²³ « Ce vice de cruauté, procédant de l'impuissance de ceux qui ne peuvent commander à leurs coleres et passions de vengeance, et qui se laissent vaincre et dominer par icelles, ne tombe jamais en cœur vaillant et genereux, bien disposé et habitué, ains seulement en cœurs lasches, couards, peureux, et mal habitez »; *ibid.*, s. 349.

²⁴ *Ibid.*, s. 350.

²⁵ *Ibid.*, s. 350-351.

²⁶ « Mieux vaut à un Prince d'estre craint qu'aimé »; *ibid.*, s. 375. We włoskim oryginale maksyma ta różni się nieznacznie, w pełnym brzmieniu Gentillet cytuje ją w dalszej części rozdziału.

Ludzie (mówi nasz Florentczyk) kochają, kiedy im się podoba, a boją się, kiedy podoba się to Księciu, a więc Książę, jeżeli jest mądry, powinien opierać się na tym co od niego zależy, a nie na tym co zależy od innych. Jeśli Książę może jednocześnie powodować lęk i wzbudzać miłość, jest to najlepszy wariant, ale jako że niezwykle ciężko obydwą te uczucia budzić, pewniejszym jest, by nas się bano, raczej niż kochano²⁷.

Powyższy tekst jest syntezą różnych miejsc *Księcia*. Gentillet dokonuje pewnej rekonstrukcji, ponieważ zaczyna od sformułowania będącego w oryginale częścią konkluzji, aby zakończyć zdaniem zaczerpniętym ze środka rozdziału. Jedynym elementem odautorskim jest wtrącenie znajdujące się w nawiasie. Ten krótki fragment nie jest jednak pozbawiony znaczenia. Dzięki niemu już od pierwszych słów możemy zaobserwować nastawienie autora do Makiawela, którego nazywa „naszym Florentczykiem”. Określenie to, w szczególności mamy na myśli przymiotnik „nasz”, jest w tym przypadku protekcyjne. Zwrot, który w innym kontekście byłby przejawem sympatii lub zażyłości, w *Dyskursie* jest użyty w sposób ironiczny, mający umniejszyć wagę autora *Księcia*.

We wstępie do swojej argumentacji Francuz przywołuje łacińską sentencję: „Niech nienawidzą, byleby się bali”, oraz jego wersję złagodzoną: „Niech nienawidzą, byleby aprobowali”²⁸. Gentillet zauważa, że maksymy te „są dewizami Tyranów, które przez starożytnych zawsze były przypisywane Tyranom i przez Tyranów praktykowane”²⁹. Trzykrotne użycie słowa „Tyran”, choć stylistycznie ciężkie, wzmacnia ekspresję argumentacji. Nie odnosi się tutaj bezpośrednio do słów Makiawela, jak to robi w kolejnych akapitach, pisząc: „Jeśli chodzi o to co mówi Makiawel”³⁰. Warto jednak zauważyć, że sam Florentczyk rozdział 17 podsumowuje następująco:

Wracając więc do sprawy budzenia strachu i miłości, zaznaczę w konkluzji, że ponieważ ludzie kochają, gdy im się podoba, a boją się, gdy podoba się księciu, mądry książę powinien oprzeć się na tym, co od niego zależy, a nie na tym, co zależy od innych; trzeba mu jedynie – jak to zostało powiedziane – usilnie unikać nienawiści³¹.

W podanym fragmencie, szczególnie na jego końcu, widzimy, że Florentczyk odżegnuje się od idei nienawiści. Patrząc na przytoczony wcześniej wstęp Gentilleta zauważamy, że w cytacie część ta zostaje pominięta, co jest ze strony pro-

²⁷ « Les hommes (dist nostre Florentin) aiment comme il leur plait, et craignent comme il plait au Prince, et partant le Prince, s'il est sage, se doit fonder sur ce qui depend de luy, et non sur ce qui depend d'autruy. Si le Prince pouvoit avoir les deux ensemble, d'estre craint et aimé, ce seroit bien le meilleur : mais estant chose fort difficile d'embrasser les deux, c'est bien le plus assure d'estre craint, plustost que d'estre aimé »; *ibid.*, s. 375.

²⁸ « oderint dum metuant », « oderint dum probent »; *ibid.*, s. 375.

²⁹ « Sont devises de Tyrans que les anciens ont attribué tousjours aux Tyrans, et que les Tyrans ont tousjours pratiquées »; *ibid.*, s. 375-376.

³⁰ « Quant à ce que dit Machiavel ».

³¹ N. Machiavelli, *Książę*, s. 68.

testanckiego autora, jak się wydaje, świadomym przemilczeniem. W pierwszej kolejności autor odnosi się do poglądu, że „ludzie kochają, kiedy im się podoba, a boją się, kiedy podoba się Księżciu”: „Doświadczenie jednak pokazuje nam rzecz odwrotną, sprawia, iż widzimy i wiemy, że Księżę nie może długo cieszyć się posłuszeństwem, jeśli jego rozkazy są niemiłe i niesprawiedliwe w oczach poddanych”³². Co uzasadnia następująco:

Skoro żadna siła ani konieczność nie może w akcie trwać długo, ponieważ żadna rzecz brutalna z natury nie trwa długo, z tej przyczyny wynika, że rozkazy niemiłe nie są długo przestrzegane oraz że posłuszeństwo zbudowane na strachu niezwłocznie się kończy. Ponieważ uczciwość i sprawiedliwość rządów jest ich nerwem: i tak jak ciało nie może się poruszać bez nerwów, które bez nich stoczyłoby się niczym kamień, tak również rządy, które z braku uczciwości są niemiłe poddanym, nigdy nie zostaną wprowadzone w czyn i w życie, chyba że wyłącznie na samym ich początku³³.

W swojej argumentacji przeciwko polityce strachu Gentillet odwołuje się do doświadczenia, które, według autora, niechybnie potwierdza kruchość okrutnych rządów. Francuz posługuje się tu analogią, według której tak jak ciało nie może poruszać się bez nerwów, tak Księżę nie może panować bez poszanowania sprawiedliwości. Warto przypomnieć, że podobną postawę przejawiał już Dante Alighieri w swoim dziele *De Monarchia*, gdzie pisał: „ten zatem, kto się odznacza prawdziwą miłością, może także najlepiej realizować sprawiedliwość”³⁴. Co więcej, posłużył się on również bliźniaczą analogią, w której to porównał państwo do ciała ludzkiego, gdzie poszczególne członki odpowiadają konkretnym elementom organizmu społecznego³⁵, przy czym Dante kładł tu nacisk na funkcjonalność poszczególnych komponentów struktury państwa³⁶. Autor *Dyskursu* natomiast abstrahuje od tego aspektu, kierując się w swoich poglądach rozróżnieniem na dobro i zło, gdzie to, co prawe, powinno w naturalnym porządku rzeczy triumfować.

³² « Mais l'expérience nous montre le contraire, et nous fait voir et conoistre que le Prince ne peut longuement estre obey, si ce qu'il commande est desagreable et trouvé injuste des obeissans »; I. Gentillet, *op. cit.*, s. 376.

³³ « Et d'autant que nulle force et necessité ne peut actuellement durer long temps, parce que nulle chose violente par nature n'est de durée, à ceste cause il s'ensuit que les commandemens desagreables ne sont longuement en observance, et que l'obeissance fondée sur crainte est incontinent rompue. Car l'equité et justice du commandement est le nerf d'iceluy : et comme un corps ne peut se mouvoir sans nerfs, si ce n'est pour faire seulement un saut comme une pierre : aussi un comandement qui par faute d'equité est desagreable aux obeissans, ne sera jamais gueres mis en action et pratique, si ce n'est seulement pour une petite bouffe du commencement qu'il sera fait »; *ibid.*, s. 376.

³⁴ Dante Alighieri, *Monarchia*, tł. W. Seńko, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002, s. 40.

³⁵ A. Sparano, « Natura umana e natura dello Stato in Dante: dall'intelletto possibile allo Stato impossibile », *Scripta Mediaevalia – Revista de Pensamiento Medieval*, 2019, vol. 12, n° 2, s. 21.

³⁶ Dante Alighieri, *op. cit.*, s. 31.

Następnie Gentillet wchodzi w polemikę z drugą częścią przytoczonego cytatu mówiącą o tym, że ciężko jest być kochanym i jednocześnie budzić strach. Autor *Dyskursu* uważa, że „jest zupełnie przeciwnie, ponieważ nie ma nic prostszego dla Księcia niż wzbudzić oba te uczucia, tak wskazuje nam rozum”³⁷. Twierdzenie to uzasadnia, podając następujący model władcy:

Ponieważ jest pewnym, że Książę, który utrzymuje pokój, chroni poddanych przed uciskiem, karząc przy tym oprawców, który daje im przywileje, karząc przestępców, który dogląda administracji państwa, żeby można było handlować swobodnie i bezpiecznie, bez nowych danin i trybutów, i który oddaje każdemu sprawiedliwość, pewnym jest, powiadam, że taki Książę będzie wielce kochany przez poddanych³⁸.

W tym fragmencie Gentillet pokazuje, w jaki sposób władca może sobie zakarbić miłość poddanych. Jest to Książę, który nie tylko dba o bezpieczeństwo poddanych, ale również karze tych, którzy sprzeciwiają się przyjętemu łaadowi, działaniem tym wzbudzając w nich jednocześnie szacunek i miłość za ochronę oraz lęk przed ewentualną karą. Jako przykład takiego postępowania autor podaje „wszystkich dobrych cesarzy starożytnych, jak August, Trajan, Adrian, Antoniusz i inni, którzy budzili zarówno miłość, jak i lęk w swoich poddanych”³⁹ oraz „wszystkich naszych dawnych królów Francji”⁴⁰.

Ustęp ten pokazuje jednocześnie, że Gentillet nie zawsze potępia ideę władcy wzbudzającego trwogę. W tym przypadku Książę uosabia wartości moralne, których to złamanie powinien obawiać się poddany. Francuz prezentuje podobną optykę w pierwszym rozdziale księgi o rządzie, gdzie w przychylny sposób odnosi się do faktu, że monarcha, który dobrze sprawuje władzę, budzi strach w swoich wrogach i panach państw sąsiednich⁴¹.

Podsumowując treść rozdziału poświęconego maksymie IX w księdze III, możemy powiedzieć, że sprzeciw autora wobec postawy Makiawela jest oczywisty. Gentillet krytykuje politykę strachu na podstawie argumentów o różnej sile przekonywania. Na przykłady florenckiego pisarza znajduje kontrargumenty w formie wywodów logicznych, jak i ilustrujących je przykładów znanych postaci.

³⁷ « C'est au tout contraire : car il n'y a rien plus facile à un Prince que de obtenir tous les deux, comme la raison nous le montre »; I. Gentillet, *op. cit.*, s. 376.

³⁸ « Parce qu'il est certain qu'un Prince qui maintiendra ses sujets en bonne paix, et les gardera d'oppressions, faisant punir ceux qui voudroient les opprimer, et qui leur maintiendra leurs libertez, faisant punir les infracteurs, et qui fera observer une bonne police en son pays, pour librement commercer en assurance sans impositions de nouvelles daces et tributs, et qui fera ministrer bonne justice à chascun, il est certain, di-je, qu'un tel Prince sera grandement aimé de ses sujets »; *ibid.*, s. 377.

³⁹ « Tous les anciens bons Empereurs, comme August Traian, Adrian, Antonin, et autres, qui estoient craints, aimez et reverez tout ensemble »; *ibid.*, s. 377.

⁴⁰ « Tous nos anciens Roys de France »; *ibid.*, s. 377.

⁴¹ *Ibid.*, s. 37.

*

Nawet jeżeli pamięć Gentilleta została przyćmiona w wiekach późniejszych przez inne dzieła, w głównej mierze osiemnastowiecznego *Antymakiawela* autorstwa Fryderyka Pruskiego, nie można zakwestionować wpływu, jaki wywarł na swoją epokę. Jednocześnie reedycji *Dyskursu*, zarówno francuskich, jak i łacińskich do roku 1677 świadczy o niesłabnącej popularności utworu⁴². Mimo początkowo przychylnych opinii, wielu humanistów, w tym Michel de Montaigne, podchodziło z rezerwą do przemyśleń Francuza⁴³. Nie umniejsza to faktu, że równie wielu się z nim zgadzało, choć, jak zauważa Théa Picquet⁴⁴, reprezentował bardzo konserwatywne stanowisko. Warto zauważyć, że Makiawel był krytykowany w owym czasie nie tylko przez środowiska protestanckie, ale również katolickie. Francuski prawnik Jean Bodin, będący katolikiem, atakuje idee Włocha w swoim utworze *Sześć ksiąg o Rzeczypospolitej*, zarzucając mu, że propaguje tyranie i chce szerzyć niesprawiedliwość oraz ateizm⁴⁵. Na podstawie przeprowadzonej przez nas analizy, możemy jasno stwierdzić, że sprzeciw wobec polityki strachu stanowi ważny element polemiki prowadzonej przez Gentilleta. Mogliśmy również zobaczyć, jak duży wpływ na stanowisko autora *Dyskursu* oraz wielu mu współczesnych miały zarówno groza wojen religijnych, jak i poczucie zagrożenia ze strony Włochów, prawdziwego lub wymyślnego, które przejawiało się w ksenofobii skierowanej wobec południowo-wschodnich sąsiadów.

Bibliografia

- Anglo, Sydney, *Machiavelli – The First Century: Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance*, Oxford, Oxford University Press, 2005
- Dante Alighieri, *Monarchia*, tł. Władysław Seńko, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002
- Enciclopedia Machiavelliana*, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/innocent-gentillet_\(Enciclopedia-machiavelliana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/innocent-gentillet_(Enciclopedia-machiavelliana)), dostęp: 19.11.2021
- Gentillet, Innocent, *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un Royaume*, b. n., b.m. 1576
- Lardon, Sabine, « *Les Six Livres de la République* de Jean Bodin (1576). La première citation des Serments de Strasbourg », *Corpus Eve* [Online], Historiographie des Serments de Strasbourg, Online since 10 October 2019, s. 1-58, <https://doi.org/10.4000/eve.1781>
- Machiavelli Nicollò, *Książę*, tł. Czesław Nanke, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2018

⁴² C. E. Rathé, *op. cit.*, s. 192.

⁴³ *Ibid.*, s. 191-193.

⁴⁴ „Tam, gdzie Machiavelli proponuje moralność polityczną, Gentillet zaleca moralność chrześcijańską”; T. Picquet, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁵ S. Lardon, « *Les Six Livres de la République* de Jean Bodin (1576). La première citation des Serments de Strasbourg », *Corpus Eve* [Online], Historiographie des Serments de Strasbourg, Online since 10 October 2019, s. 10.

- Ménissier, Thierry, « La Saint-Barthélemy au prisme du machiavélisme : massacre généralisé et intentionnalité politique », *Les Cahiers de la Justice*, 2011, n° 1, s. 15-28, <https://doi.org/10.3917/cdlj.1101.0015>
- Picquet, Théa, « Machiavel parodié, Machiavel réfuté », *Cahiers d'études romanes*, 2020, t. 40, URL: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10331>, dostęp 21.10.2021, s. 51-64, <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10331>
- Rathé, C. Edward, "Innocent Gentillet and the first *Anti-Machiavel*", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1965, t. XXVII, n° 1, s. 186-225
- Sparano, Antonio, "Natura umana e natura dello Stato in Dante: dall'intelletto possibile allo Stato impossibile", *Scripta Mediaevalia. Revista de Pensamiento Medieval*, 2017, URL: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/scripta/article/view/2651/2511>, dostęp 18.11.2021

Paulina Materka jest studentką pierwszego roku II stopnia filologii romańskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Interesuje się literaturą dawną, w szczególności okresem odrodzenia. Na jej pracę licencjacką, napisaną pod kierunkiem profesora Witolda Pietrzaka, składa się studium oraz edycja krytyczna poświęcone zbiorowi nowel z pierwszej połowy XVI wieku pod tytułem *Zwierciadło kobiet cnotliwych*. Aktualnie, w ramach pracy magisterskiej, analizuje *Teatr rozmaitych umysłów świata* we francuskim przekładzie autorstwa Gabriela Chappuys.

Witold Konstanty Pietrzak

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-0712-9184>

witold.pietrzak@uni.lodz.pl

François de La Noue czyta *Amadisa z Walii*

François de La Noue as a Reader of *Amadis de Gaule*

SUMMARY

Amadis de Gaule is a chivalric romance adapted from the Spanish work of Garci Rodriguez de Montalvo by Nicolas Herberay des Essarts in 1540-1548. As the first bestselling novel in France, it initially generated enthusiastic reactions concerning the qualities of style and the pleasure of reading, then, with the progress of violence unleashed by civil conflicts, more and more severe. François de La Noue, famous soldier sincerely devoted to the Protestant cause and author of *Discours politiques et militaires*, is one of the most intransigent censors of the French *Amadis*. In this paper we show the poisons that according to the Huguenot infect the fiction of this novel: tantalizing depictions of mages and witches, immoral conception of love relationships and fanciful military exploits of the characters. These three layers of the work risk perverting French youth, which plunges the moralist in deep concern.

KEYWORDS – *Amadis de Gaule*, Nicolas Herberay des Essarts, François de La Noue, *Discours politiques et militaires*, literary criticism

François de La Noue lecteur d'*Amadis de Gaule*

RÉSUMÉ

Amadis de Gaule est un roman de chevalerie adapté de l'œuvre espagnole de Garci Rodriguez de Montalvo par Nicolas Herberay des Essarts à partir de 1540. En tant que premier roman à succès sur le marché du livre en France il a suscité des réactions d'abord enthousiastes, touchant les qualités du style et le plaisir de la lecture, puis, avec les progrès des violences déchaînées par les conflits civils, de plus en plus sévères. François de La Noue, célèbre soldat sincèrement dévoué à la cause protestante et auteur des *Discours politiques et militaires* (1587), figure parmi les censeurs les plus intransigeants de l'*Amadis* français. Dans cet article, on montre les poisons qui, selon le huguenot,



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 10.01.2022. Revised: 9.09.2022. Accepted: 22.12.2022.

infectent la fiction de ce roman : les représentations alléchantes des mages et sorcières, la conception immorale des rapports amoureux et les exploits militaires fantaisistes des personnages. Ces trois couches de l'œuvre risquent de pervertir la jeunesse française, ce qui plonge le moraliste dans une profonde inquiétude.

MOTS-CLÉS – *Amadis de Gaule*, Nicolas Herberay des Essarts, François de La Noue, *Discours politiques et militaires*, critique littéraire

W pierwszej połowie XVI wieku rozwija się we Francji polityka kulturalna mająca na celu promocję języka francuskiego, żywo popieraną przez Franciszka I. Aktem politycznym o ogromnym w tej sferze znaczeniu jest ordonans z Villers-Cotterêts (1539), który w miejsce dotychczasowej łaciny wprowadza język rodzimy do administracji państwowej. Na gruncie literatury gestem o podobnym wydźwięku jest, jak wiadomo, tzw. manifest Plejady, czyli *Obrona i uświetnienie języka francuskiego* Joachima Du Bellay (1549). Niezależnie jednak od tych wydarzeń istotnych w skali całego kraju, w latach 1540-1560 bardzo wydatnie ożywia się działalność tłumaczy. Dwór królewski, humaniści, elity intelektualne marzą o wykształceniu nowego człowieka, który by swe okrzeseanie, znajdujące wyraz w wytwornym sposobie mówienia, zawdzięczał czytaniu. Przekład nie miał wprawdzie statusu szlacheckiej formy naśladowania, a środowisko zajmujących się nim literatów wytworzyło charakterystyczną dla ich zawodu topikę¹, ale mógł w znacznym stopniu współrealizować ten cywilizacyjny cel. Wszelako, wskutek pogłębiającego się kryzysu polityczno-religijnego, który na początku lat 60. przerodzi się w serię wojen cywilnych, klimat duchowy w drugiej połowie XVI stulecia diametralnie się zmienia. Przychodzi czas na refleksję nad stanem królestwa i perspektywami wyjścia z kryzysu, czas na podsumowania i oceny poprzednich dekad. Jak na te nowe okoliczności reagują czytelnicy przekładów? Co sądzono o ich jakości? Jak postrzegano proces potencjalnej lektury? Odpowiedzi na te pytania postaram się udzielić na przykładzie prozy narracyjnej tamtych czasów, której miarodajną próbką będzie pierwszy francuski bestseller: *Amadis z Walii*.

1. *Amadis z Walii* – pierwszy francuski bestseller

W dobie entuzjazmu wywołanego rozwojem sztuki drukarskiej we Francji pierwszym tytułem zapewniającym znaczne zyski jego twórcom – oprócz autora także i drukarzowi, wydawcy oraz księgarzowi – będzie nie oryginalnie skompo-

¹ Na przykład: praca tłumacza nie przynosi chwały; tłumacz jest kimś gorszym od autora; ale z drugiej strony tłumacz odkrywa zapomniane skarby kultury. L. Guillerme, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *Revue des Sciences Humaines*, octobre-décembre 1980, t. LII, n° 180, s. 5-31.

nowany nad Loarą utwór, lecz przekład z języka hiszpańskiego. *Amadis z Walii*, bo o nim mowa, to powieść rycerska mająca złożone i nie do końca wyjaśnione źródła. Pomijając hipotetyczny, pierwotny model hiszpański sięgający lat 1345-1350 czy też model portugalski z końca XIV wieku, będący domniemaną przeróbką tego poprzedniego, można z pewnością powiedzieć, że dzieło powstało w Hiszpanii około 1492 roku, a jego autorem był Garcí Rodríguez de Montalvo. Pierwsze jego wydanie drukowane noszące tytuł *Los quatro libros del virtuoso cavallero Amadis de Gaula* ukazało się w Saragossie w 1508 roku². Nieco ponad trzy dekady później, w roku 1540, opublikowano francuski przekład pierwszej książki powieści dokonany przez Nicolasa de Herberay des Essarts. Książkę wydrukował Denis Janot³, a jej sprzedażą miało się zająć dwóch księgarzy, Jean Longis i Vincent Sertenas. Zważywszy na jego późniejszą rolę, Sertenas zasługuje na kilka chwil uwagi. Nie wiemy nic o jego rodzinie, urodzeniu i edukacji. Jego nazwisko pojawia się po raz pierwszy w 1534 roku, kiedy otrzymuje on prawo do sprzedaży powieści rycerskiej *Tezeusz z Kolonii* (*Theseus de Coulongne*). W następnych latach będzie się parał handlem tłumaczeniami, pośród których warto odnotować traktat *O przyjaźni* Cycerona (1535), *Dworzanina* Baltassare'a Castiglione (1537) czy antologię *O sławnych niewiastach* Boccaccia (1538). Pod koniec tej dekady Vincent Sertenas, który potrafi słuchać bardziej doświadczonych kolegów po fachu, a zarazem trafnie rozpoznawać preferencje czytelników, cieszy się już reputacją księgarza ukierunkowanego na przekłady⁴.

Wracając do *Amadisa*, należy podkreślić, że Montalvo sięgnął po tradycje francuskiej powieści arturiańskiej, co pozwala zrozumieć niesamowity sukces wydawniczy francuskiego przekładu, czy raczej swobodnej adaptacji, postrzeganej zgodnie z sugestią samego tłumacza jako oryginalne dzieło rodzime, a nie importowane⁵. Niewątpliwym twórcą tej popularności był wspomniany już Nicolas de Herberay des Essarts. Promując swój przekład, przywołuje świadectwo bliżej nieokreślonych szlachciców hiszpańskich, którzy mu zachwalali tę powieść jako doskonalszą od innych dzieł napisanych w ich języku, co on sam potwierdza na

² E. Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et sur la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle, avec une notice bibliographique*, Paris, Auguste Durand, 1853, s. 20-40. Por. *Le Premier Livre d'Amadis de Gaule*, publié sur l'édition originale par H. Vaganay, nouvelle édition avec Introduction, Glossaire et relevé des variantes par Y. Giraud, t. I, Paris, Nizet, 1986, Introduction, s. [5]-[6].

³ Słynny drukarz paryski, aktywny w latach 1529-1544, specjalizujący się w publikacjach w języku francuskim. Janot wydrukował pięć pierwszych ksiąg *Amadisa*. Zob. S. Rawles, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (1529-1544): A Bibliographical Study, Doctoral Dissertation*, University of Warwick, 1976, vol. I, s. 15-40.

⁴ M. Simonin, « La disgrâce d'Amadis », *Studi Francesi*, gennaio-aprile 1984, t. 82, XXVIII/I, s. 1-35, tutaj s. 7, przyp. 27. Vincent Sertenas będzie miał znaczny udział w promocji drugiego bestsellera we Francji, *historii tragicznych* Pierre'a Boaistuau i François de Belleforest, w założeniu będących także przekładem, tym razem z języka włoskiego.

⁵ *Le Premier Livre d'Amadis de Gaule*, *op. cit.*, Prologue du traducteur, s. XI-XII. Zob. także *ibid.*, Introduction, s. [4], oraz E. Baret, *op. cit.*, s. 163.

podstawie „rozmaitości przyjemnych materii, które ona porusza, jak i subtelnie opisanych obrazów postaci w kwestii wojny i miłości”. Następnie dorzuca, komentując już swój własny przekład:

Choć to, co się ukazuje w tym tłumaczeniu Amadisa, nie zostało wydobyte z jakiegoś słynnego autora, zdolnego mu nadać koloryt prawdziwości, to jednak czytelnik znajdzie w nim tyle przyjemnych potyczek rycerskich wraz z nieskończonymi przemowami o miłości [...], że każda rozsądna osoba powinna się zdecydować, a nawet wręcz zmusić do przeczytania jego historii, aby zakosztować rozrywki i przyjemności⁶.

Herberay des Essarts, być może świadom potencjalnej krytyki, podkreśla więc fikcyjność historii Amadisa i jej cel *stricte* estetyczny. Różni się w tym od „autora hiszpańskiego”, który twierdzi, że „młodzi rycerze będą mogli w niej znaleźć przykład”⁷ do naśladowania. Ta różnica pokazuje dwa odrębne ujęcia fikcji literackiej: Montalvo widzi w niej odbicie rzeczywistości, swoiste zwierciadło, które nie tyle *przedstawia* życie, ile raczej *jest* życiem, a opisani tam bohaterowie są nie tyle *bytami z papieru*, ile raczej *prawdziwymi ludźmi*, których czyny można powielać. Nicolas natomiast sugeruje autonomię fikcji, którą należy się delektować, ale której nie powinno się postrzegać jako wzoru własnego postępowania. Przyszłość pokaże, iż szesnastowieczni czytelnicy *Amadisa* nie zrozumieli przesłania francuskiego tłumacza.

O jego życiu niewiele wiadomo. Herberay des Essarts pochodził prawdopodobnie z mieszczańskiej rodziny. Języka hiszpańskiego nauczył się być może w 1525 roku, kiedy towarzyszył Franciszkowi I podczas jego niewoli po klęsce pod Pawią. Wtedy też mógł poznać oryginalnego *Amadisa de Gaula*, którego według legendy miał obiecać królowi oddać w języku francuskim. Na początku 1530 roku, opierając się na hiszpańskim przekładzie, przetłumaczył na francuski *Elektrę* Sofoklesa. W 1532 roku Nicolas ożenił się z Marie Compaing, która wzbudziła w nim gorącą miłość. Okres szczęśliwego pożycia z małżonką spędził Nicolas nad tłumaczeniem ośmiu ksiąg *Amadisa*, publikowanych od 1540 do 1548 roku. W latach 1537-1548 pełnił funkcję komisarza królewskiego do spraw wojny, ale nie dorobił się dzięki tej pracy wielkiego majątku. W tym też czasie nawiązał bliskie kontakty w paryskim środowisku księgarzy, drukarzy i tłumaczy. Śmierć ukochanej żony w 1549 roku pogrążyła go jednak w głębokiej melancholii, której skutkiem będzie zaniechanie pracy nad „fikcją literacką”, jaką był jego zdaniem *Amadis*, i skupienie się nad „prawdą historyczną”, którą w tym czasie uosabiała w jego oczach *Wojna żydowska* Józefa Flawiusza. Nicolas umarł w 1552 roku⁸.

⁶ *Le Premier Livre d'Amadis de Gaule, op. cit.*, Prologue du traducteur, s. XI-XIII.

⁷ *Ibid*, Prologue de l'auteur espagnol, s. XVII.

⁸ M. Simonin, *op. cit.*, s. 4-14; J.-P. Guillerme et L. Guillerme, « Vestiges d'Herberay des Essarts. Acuerdo olvido », *Studi Francesi*, gennaio-aprile 2007, t. 151, LII, s. 3-31; oraz *Histoire des traductions en langue française. XV^e et XVI^e siècles, 1470-1610*, sous la dir. de V. Duché, Verdier, 2015, s. 284-286 i 370-371.

W przeciwieństwie do reakcji hiszpańskich na powieść Montalvo⁹, recepcja dzieła Nicolasa de Herberay des Essarts we Francji była w latach 40. XVI wieku i na początku następnego dziesięciolecia w zdecydowanej mierze entuzjastyczna. Znalazła wyraz w wierszowanych liminariach zamieszczonych w różnych księgach i pisanych przez poetów już to anonimowych, już to wybitnych, jak Marc Antoine Muret, Louis des Masures czy Joachim Du Bellay¹⁰. Z czasem styl Nicolasa nadal będzie budzić podziw, choć pojawią się zarzuty o afektację, a także bardziej substancjalne argumenty, mówiące, że *Amadis* jest ledwie przyjemną lekturą, pozbawioną walorów edukacyjnych. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że *Amadis* był nie tylko pierwszym bestsellerem francuskim¹¹; zachwycała się nim cała ówczesna Europa zachodnia¹², dość przypomnieć, że podziwiał go Torquato Tasso¹³, pochłaniał go Ignacy de Loyola, święta Teresa z Ávili rozczytywała się w nim po kryjomu, a autor *Don Kiszota* sparodiował go na swój sposób.

2. François de La Noue czyta *Amadisa*

Interesujące w tym kontekście są przemyślenia francuskiego żołnierza i pisarza François de La Noue (1531-1591). Jego barwne życie, podobne do biografii Brantôme'a czy Agrippy d'Aubignego, upłynęło pod znakiem miecza i pióra¹⁴.

⁹ Według ówczesnych krytyków (m.in. Luis Vivès, Antonio de Guevara i Pedro Mexía) powieści rycerskie, pisane przez próżnych autorów i przeznaczone dla ignorantów, zasługują na surową cenzurę. Promują niemoralność, okrucieństwo i kłamstwo. M. Simonin, *op. cit.*, s. 24-25.

¹⁰ E. Baret, *op. cit.*, s. 163-167; S. Rawles, *op. cit.*, s. 71-76.

¹¹ Jak wspominałem, w latach 1540-1548 Herberay des Essarts tłumaczy osiem pierwszych ksiąg *Amadisa*. Następni tłumacze przekładają na język francuski pięć pozostałych ksiąg z hiszpańskiego oryginału: t. IX, Claude Colet i Gilles Boileau de Bouillon, 1553; t. X i XI, Jacques Gohory, 1553 i 1554; t. XII, Guillaume Aubert, 1556. Wreszcie inni pisarze (m.in. Antoine Tyron, Gabriel Chappuys i Nicolas de Montreux) będą dopisywać kontynuacje *Amadisa*, który w ostatecznej wersji, w 1615 roku, osiągnie dwadzieścia cztery księgi (E. Baret, *op. cit.*, s. 197-202). W sumie *Amadis z Walii* będzie miał ponad czterysta wydań francuskich (*Histoire des traductions en langue française*, *op. cit.*, s. 284). W 1572 roku ukazuje się *Thresor des livres d'Amadis de Gaule* (Lyon, Par la Veufve de feu G. Cotier), antologia zawierająca przemowy, listy, skargi i inne „wyśmienite” fragmenty.

¹² Prawie cała. Montaigne zajął stanowisko obojętne: „Co do *Amadysów* i tym podobnych bajęd, nie zdołały one przykuć mej uwagi nawet w dzieciństwie”; M. de Montaigne, *Próby*, Księga druga, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. Z. Gierczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, X, „O książkach”, s. 106.

¹³ E. Baret, *op. cit.*, s. 16-19.

¹⁴ Najobszerniejszą biografię La Noue przedstawił H. Hauser, *François de La Noue (1531-1591)*, Paris, Hachette, 1892; zob. także E. et É., Haag, *La France protestante ou Vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la Réformation jusqu'à la reconnaissance de la liberté des cultes par l'Assemblée Nationale*, t. VI, Paris, Joël Cherbuliez, 1856, s. 280-296; oraz W. H. Huseman, *La Personnalité littéraire de François de La Noue 1531-1591*, Paris, Nizet, 1986, s. 9-52.

W przeciwieństwie do młodzieży szlacheckiej swoich czasów, La Noue otrzymał od ojca, który planował dla niego karierę wojskową, bardzo ograniczoną edukację humanistyczną. Wiedziony potrzebą serca, swoje wykształcenie będzie jednak uzupełniał we własnym zakresie, poznając dogłębnie nie tylko *Pismo Święte*, które stanie się podstawą jego wiary, etyki i myśli politycznej, ale i ojców Kościoła, głównie Pawła i Augustyna, historyków antycznych (Ksenofonta, Salustiusza czy Tytusa) i nowożytnych (Commynes'a, Guicciardiniego), Plutarcha oraz, co ciekawe, Rabelais'go. Około roku 1558, pod wpływem François d'Andelot de Coligny La Noue przeszedł na protestantyzm, a niedługo później poślubił Marguerite de Téligny. Nie sposób tu przedstawić wszystkich jego wyczynów wojskowych, dlatego ograniczę się do kilku faktów. Podczas II wojny religijnej w 1568 roku został ranny, wskutek czego amputowano mu lewe ramię. La Noue wszelako nie zraził się tą przypadłością i kazał sobie wykuć żelazną protezę, stąd przydomek *Bras de fer*, „Żelazne ramię”. Podczas III wojny religijnej (1568-1570) wyróżnił się na polu walki, zdobywając reputację wybitnego kapitana. W roku 1579 został marszałkiem generalnym, a rok później dostał się do hiszpańskiej niewoli, gdzie spędził pięć lat. Wtedy to poświęcił się pisaniu i zredagował m.in. *Rozprawy polityczne i militarne*¹⁵, opublikowane w 1587 roku i do 1612 roku siedem razy wznawiane; o ich doniosłości świadczy również fakt, że dość szybko doczekały się przekładów: na język angielski (1588) i niemiecki (1592).

Rozprawy polityczne i militarne są utworem gatunkowo złożonym. W skład książki wchodzi 26 rozpraw, z czego część dotyczy taktyki wojskowej, ostatnia, bardzo długa, bo licząca ponad 180 stron, zawiera przemyślenia na temat pierwszych trzech wojen domowych¹⁶, a pozostałe poświęcone są kwestiom politycznym, społecznym i moralnym. Do tej ostatniej grupy należy rozprawa VI: „Że lektura ksiąg Amadisa nie jest mniej szkodliwa dla młodzieży niż lektura ksiąg Machiawela dla starców”. François de La Noue uchodził za człowieka na wskroś uczciwego, budził szacunek nie tylko wśród protestantów, z którymi się związał, ale i wśród katolików, których w pewnym sensie zdradził. Jako przedstawiciel renesansowego humanizmu przywiązywał ogromną wagę do wychowania¹⁷. Dlatego jego diagnoza adaptacji Nicolasa Herberay des Essarts zdaje się wyrażać autentyczny niepokój o przyszłość francuskiej młodzieży. „Nie pomylę się twierdząc – pisze La Noue – że księgi Amadisa są narzędziami bardzo odpowiednimi do demoralizacji, co postanowiłem krótko wykazać, aby niewinność

¹⁵ Fr. de La Noue, *Discours politiques et militaires*, Basle, François Forest, 1587; wyd. kryt. F. E. Sutcliffe, Genève/Paris, Droz/Minard, 1967; poniżej wszystkie odniesienia do tego wydania.

¹⁶ Drukowano tę część osobno jako pamiętniki z czasów wojen religijnych.

¹⁷ Temu właśnie zagadnieniu poświęcona jest rozprawa V, „O dobrym wychowaniu i edukacji, które należy zapewnić młodym francuskim szlachcicom”. Według pisarza człowiek otrzymuje w życiu różne dobra, z których szlachectwo stworzyli nasi przodkowie, bogactwo zależy od kaprysów natury, chwała zaś i zdrowie są niepewne i zmienne. W przeciwieństwie do nich „wiedza jest w nas jedyną boską a nieśmiertelną zaletą”; Fr. de La Noue, *op. cit.*, s. 136.

młodzieży obawiała się zaplątać w te niewidoczne sieci, które są tak zmyślnie zastawione” (s. 161). Zdaniem pisarza ich autor był „dworskim sztukmistrzem, sprytnym a przebiegłym”, który w celu zapewnienia im poczytności „zręcznie skomponował tysiące cudów pokrytych a osłoniętych kilkoma rzeczami przyjemnymi, pożądanymi i stosownymi” (s. 162-163). Ludzie są przekonani – ciągnie La Noue – że *Amadis* jest książką obyczajową i obyczajną, a pisarzowi przyświecały uczciwe i moralne intencje. Autor *Rozprawy* sądzi jednak, że pod płaszczykiem wzniosłych pouczeń i egzemplów kryje się trująca fikcja, pełna przesądów, nieprzyzwoitych historii miłosnych i zafałszowanych, niewiarygodnych opisów walki. Łatwo więc wyobrazić sobie niebezpieczeństwo w chwili, gdy ów romans trafi w nieodpowiednie ręce – niewinnej i naiwnej panny czy ambitnego, choć niedoświadczonego młodzieńca. Jak widać, La Noue pojmuje fikcję literacką jako zwierciadło życia, które można interpretować w kategoriach prawdy/fałszu, czyli w sposób tradycyjny, niezgodny z pierwotną myślą Nicolasa Herberay des Esarts. *Amadis z Walii* jest według niego zainfekowany kilkoma truciznami.

3. Truczny *Amadisa*

Pierwszą trucizną wśród „owoców rosnących w ogrodach Amadisa” (s. 168) jest ukazanie licznych czarodziejów i czarodziejek, wróżbitów, specjalistów od białej i czarnej magii. Według François de La Noue prawie każdy człowiek wie, iż są to postaci zmyślane, bajkowe, fantastyczne, pobłażliwość jednak, z jaką autor ich przedstawia, podziw, jaki budzą zarówno w nim samym, jak i w bohaterach powieści, wreszcie szacunek, który ich tam powszechnie otacza, tworzą atmosferę sprzyjającą utracie dystansu czytelnika – zwłaszcza tego, który poza *Amadisem* niczego nie studiował – wobec fikcyjnego statusu tych postaci, a stąd już bardzo blisko do sytuacji, w której omamiony czytelnik ich szatańskie nauki przyjmuje za prawdę. Tym sposobem czarnoksiężnicy „chwytają duszę, zarażając ją szaloną wiarą, która krok po kroku oddala ją od Boga” (s. 168). Jak widać, argument ma wydźwięk teologiczny i choć sam w sobie nie jest nowatorski¹⁸, to jednak wpleciony w edukacyjny kontekst nabiera praktycznych walorów. Moralista przyznaje co prawda, że powieść tu i ówdzie egzaltuje chrześcijańską pobożność, ale te miejsca stanowią jego zdaniem tylko przykrywkę dla pogańskiej ideologii, „promując religię dziką a okrutną, co zamieszkuje pustynie i eremitoria” (s. 175).

Truczina rozkoszy stanowi drugi niefortunny aspekt *Amadisa z Walii*. Jest ona zdaniem autora znacznie bardziej oczywista od poprzedniej, bardziej wyraziście i lepiej wyartykułowana, dlatego też więcej ludzi ulega jej porażającej mocy.

¹⁸ Literatura demonologiczna w XVI wieku jest bardzo bogata. Wystarczy tu przytoczyć słynną *Demonomanię czarowników* Jeana Bodina (*De la Demonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580), rozdz. III, „O tych, co się wyrzekają Boga i swojej religii ze świadomym przyzwoleniem i czy są cielesnie uwożeni przez Demony”, f° 79 r°–89 v°.

Chodzi o wspomniane już przedstawienia miłości. Urok, którym młodzieńcy oczarowują młode kobiety, i łatwość, z jaką te ostatnie oddają się swym wielbicielom, wpisują się w opowieści o namiętnych uczuciach mające ogromny ładunek zaraźliwej deprawacji. La Noue twierdzi z ironią, że obrazy bohaterek z pobudzonym libido mogą wywierać na czytelniczkach tylko zgubny wpływ:

O, piękne pouczenie dla dziewcząt, gdy widzą one młode księżniczki rozpalone ogniem miłości do rycerza, którego widziały ledwie przez dwie godziny. I choć poczucie wstydu i skromność powinny utrzymać je w granicach cnotliwości, to jednak autor każe im od początku wyznać, że ostre strzały bożka Kupidyna (którego obarczają winą) tak głęboko je raniły, że nie mogąc wyjść drzwiami, są zmuszone wyskoczyć przez okno, aby w jakimś rozkoszonym sadzie pożywić się morelami (s. 169).

Warto tu przypomnieć, że morela jest symbolem kobiecego przyrodzenia¹⁹, przez co wchodzi w pole semantyczne pożądanego seksualnego i demaskuje tu w rzeczywistości, *stricte* fizyczną naturę owych namiętności. Że mężczyźni są jeszcze bardziej żłaknieni miłosnego obcowania, tego nie trzeba podkreślać, warto natomiast zauważyć, że przedstawiciele obydwu płci mają zawsze na służbie jakaś pomysłówą „darioletkę”. Dariolette to imię bohaterki z omawianej powieści, panienki ułatwiającej swojej pani albo panu kontakty z upragnioną osobą, czyli rajfurki. Ta nazwa własna z czasem zasiłała zasoby języka ogólnego, co dobitnie świadczy o popularności *Amadisa* w XVI i XVII wieku²⁰. Rzecz paradoksalna, twierdzi La Noue, wersja francuska romansu posiada większą od hiszpańskiej siłę wyrazu:

Tłumacze francuscy nie tylko postarali się dobrze skomponować swe przekłady, ale również dodali – jak sądzę, bo stara mowa hiszpańska jest bardzo prosta – dodali wszelkie najpiękniejsze ozdobniki, jakie mogli zapożyczyć ze sztuki elokwencji, tak, aby nowy [utwór] miał większą skuteczność przekonywania [...]. A ponieważ wyglądzi go i wymuskali, nie trzeba się dziwić, że jego pomruk jest przyjemny dla uszu, a poprzez uszy rozplomienia najczulsze afekty serca (s. 168-169).

Powraca tu pozytywna ocena warstwy językowej powieści znana z czasów jej recepcji w latach 50. XVI stulecia, ale wzmocniony zostaje argument jej szkoldliwości w procesie oddziaływania na czytelnika. François de La Noue do tych

¹⁹ A. Oudin, *Curiositez françoises, pour Supplement aux Dictionnaires*, Paris, Antoine de Sommerville, 1656, s. 447.

²⁰ *Thresor de la langue françoise* Jeana Nicota (1606) nie odnotowuje tej nazwy, ale już w słowniku Cotgrave'a (*A Dictionarie of the French and English tongues*, London, Adam Islip, 1611, b.p.) znajdujemy następującą definicję: „Dariolette: f. A bowd, or carrier of love messages”; dowodzi ona, że na początku XVII wieku to słowo funkcjonuje w języku standardowym, niezależnie od jego powieściowego rodowodu. Pierwsze wydanie *Słownika Akademii Francuskiej* (1694) w haśle „dariolette” sygnalizuje burleskowy rejestr tego słowa, a zarazem jego już przestarzały charakter. W następnych wydaniach dzieła (1718, 1740) słowo jest podane jako kolokwializm (*style familier*), zaś czwarta jego edycja (1762) sygnalizuje je po raz ostatni, z dopiskiem, że jest to nazwa przestarzała i używana dla określenia postaci powieściowej.

przemysleń dochodzi po lekturze romansu, a może i na podstawie własnych obserwacji – tego nie wiemy. Wiemy natomiast, jak wpływ utworu ocenił Brantôme, czuły kochanek, znawca francuskich salonów i amator pikantnych plotek, których w pamięci przechowywał mnóstwo: „Chciałbym mieć tyle setek talerów, ile było panien tak świeckich, iako y zakonnych, które się niegdy wzruszyły, zbrukały a zbyły dziewictwa przez czytanie Amadysa z Galliey”²¹.

Trzecim trującym komponentem *Amadisa* są obrazy wzięte z rzemiosła rycerskiego. La Noue twierdzi, że bardzo szkodliwym jest ugruntowanie nieszczonego obyczaju, który każe wojakowi podrzynać gardło swojemu adwersarzowi z byle jakiej, choćby najbardziej błahej przyczyny. I autor powieści „z tych tragedii czyni rozrywkę władców, dam, dworów i miast. Widać w nich często, jak ojciec walczy z synem, brat z bratem, wuj z siostrzeńcem [...]. Po dwóch godzinach jedni i drudzy ociekają krwią i padają z wycieńczenia” (s. 173). Czasem wojownicy się nie znają, czasem krzyżują szablę, aby wypróbować swe siły, przy czym zawsze towarzyszy im – a także czytelnikowi – niezdrowa przyjemność płynąca z delektowania się spektaklem przelanej krwi. Młodzieńcy, którzy czytają te przykłady, przekonują się, że „trzeba zawsze się z kimś fechtować, aby być cenionym i wzbudzać bojaźń” (s. 174). Według La Noue znaczący wzrost liczby pojedynków we Francji na przestrzeni trzech wcześniejszych dekad, czyli mniej więcej w latach 1550-1580²², jest skutkiem owego zachwytu nad zestetyzowaną przemocą i nierealistycznym etosem rycerza. Autor dodaje wreszcie, że protagoniści *Amadisa* skłonność do chwytania za oręż przy każdej okazji przekuwają na niebywałe wyczyny, sprzeczne z elementarnym poczuciem prawdopodobieństwa: wystarczy wspomnieć

te potężne ciosy, które tną człowieka aż do pasa i z miejsca odrzynają mu naramiennik wraz z ramieniem; te starcia i upadki, które nie robią chwatowi krzywdy, gdyż oto ponownie wskakuje on na koń, jakby stał się lampartem; a także te walki toczone przez dwie godziny podczas niedorzecznych rozmów oraz te urojone brawurowe ekscesy, kiedy jeden rycerz zabija dwustu wrogów (s. 175-176).

La Noue wyznaje, że mógłby przytoczyć jeszcze inne przykłady rycerskiej próżności, w które obfituje *Amadis z Walii*, gdyby nie obawa, że zamiast zniechęcić bliźniego do lektury, rozbudzi w nim tym większe upodobanie. Jak słusznie sądzi William Huseman, w tym i innych miejscach dochodzi do głosu niechęć

²¹ Brantôme, *Żywoty pań swawolnych*, przeł. i oprac. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 412.

²² Rozwój pojedynków we Francji zaczął się już w latach 20. XVI wieku, a w dobie wojen religijnych istotnie się nasilił, przy czym miały one głębsze niż tylko literackie, społeczno-polityczne przyczyny. Zob. N. Le Roux, «Duel, défi, assassinat. Noblesse et culture de la violence (fin XVI^e siècle – début XVII^e siècle)», in *Le Duel entre justice des hommes et justice de Dieu du Moyen Âge au XVII^e siècle*, sous la dir. de D. Bjaï et M. White-Le Goff, Paris, Classiques Garnier, 2013, s. 59-78.

autora, czy wręcz nienawiść do literackiej fikcji i szerzej, do języka upudrowanego retorycznymi ozdobnikami, zdolnymi tak sugestywnie oddziaływać na wyobraźnię czytelnika²³. Postawa La Noue ma tu ewidentne korzenie kalwińskie i wynika z bezwarunkowego przywiązania do prawdy, którą znaleźć można wyłącznie w Piśmie świętym. Upodobanie do fikcji – przejaw idolatrii – jest więc zgubnym umiłowaniem kłamstwa²⁴.

*

Oparty na hiszpańskim pierwowzorze francuski *Amadis z Walii* stworzony przez Nicolasa Herberay des Essarts stał się pierwszym sukcesem wydawniczym we Francji. Zachwycano się jego stylem i walorami rozrywkowymi. Tłumacz pragnął, by jego dzieło odbierano z dystansem jako wytwór wyobraźni, nie zaś tradycyjnie, jako zbiór egzemplów i wzorów postępowania. Z czasem jednak, wraz z rozwojem konfliktów religijnych, nastroje się zradycalizowały i Francuzi zaczęli przyjmować wobec romansu postawę coraz bardziej surową, naznaczoną konserwatywnym sposobem myślenia o literaturze. Wyrazicielem tej postawy był między innymi François de La Noue, autor *Rozpraw politycznych i militarnych*, który ocenił powieść bardzo krytycznie, przy czym celem jego krytyki stała się fikcja, tym bardziej szkodliwa, że przekazana jego zdaniem za pomocą języka godnego podziwu. La Noue, wyrażając swój własny niepokój wobec przyszłości francuskiej młodzieży wychowanej na lekturze *Amadisa*, twierdził, że czytelnicy powinni obawiać się niebezpieczeństw płynących z tej fikcji. Omówił trzy warstwy dzieła, które według niego są szczególnie groźne: obrazy czarodziei, koncepcję relacji miłosnych i fantazje o czynach wojskowych. Autor piętnuje w nich niechrześcijańskie przesady, rozwiąże obyczaje i brak prawdopodobieństwa. Protestancka krytyka idolatrii, a także wrażliwość na los społeczeństwa sprzęgły się tym samym z niepostępowym, choć charakterystycznym dla epoki rozumieniem literackiej fikcji.

Bibliografia

- Baret, Eugène, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et sur la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle, avec une notice bibliographique*, Paris, Auguste Durand, 1853
- Bodin, Jean, *De la Demonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580
- Brantôme, *Żywoty pań swawolnych*, przeł. i oprac. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990
- Guillerm, Luce, « L'auteur, les modèles, et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *Revue des Sciences Humaines*, octobre-décembre 1980, t. LII, n° 180, s. 5-31

²³ W. H. Huseman, *op. cit.*, s. 109-115.

²⁴ *Ibid.*, s. 115-116.

- Guillerm, Jean-Pierre et Guillerm, Luce, « Vestiges d'Herberay des Essarts. Acuerdo olvido », *Studi Francesi*, gennajo-aprile 2007, t. 151, LII/I, s. 3-31
- Haag, Eugène et Haag, Émile, *La France protestante ou Vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la Réformation jusqu'à la reconnaissance de la liberté des cultes par l'Assemblée Nationale*, t. VI, Paris, Joël Cherbuliez, 1856
- Hauser, Henri, *François de La Noue (1531-1591)*, Paris, Hachette, 1892
- Histoire des traductions en langue française. XV^e et XVI^e siècles, 1470-1610*, sous la direction de Véronique Duché, Verdier, 2015
- Huseman, William Herbert, *La Personnalité littéraire de François de La Noue 1531-1591*, Paris, Nizet, 1986
- La Noue, François de, *Discours politiques et militaires*, Basle, François Forest, 1587 ; édition critique Frank Edmund Sutcliffe, Genève/Paris, Droz/Minard, 1967
- Le Roux, Nicolas, « Duel, défi, assassinat. Noblesse et culture de la violence (fin XVI^e siècle – début XVII^e siècle) », in *Le Duel entre justice des hommes et justice de Dieu du Moyen Âge au XVII^e siècle*, sous la direction de Denis Bjaň et Myriam White-Le Goff, Paris, Classiques Garnier, 2013, s. 59-78
- Montaigne, Michel de, *Próby*, Księga druga, przełożył Tadeusz Źeleński (Boy), opracował Zbigniew Gierczyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985
- Oudin, Antoine, *Curiositez françoises, pour Supplement aux Dictionnaires*, Paris, Antoine de Somerville, 1656
- Premier Livre d'Amadis de Gaule, Le*, publié sur l'édition originale par Hugues Vaganay, nouvelle édition avec Introduction, Glossaire et relevé des variantes par Yves Giraud, t. I, Paris, Nizet, 1986
- Rawles, Stephen, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (1529-1544): A Bibliographical Study, Doctoral Dissertation*, University of Warwick, 1976
- Simonin, Michel, « La disgrâce d'Amadis », *Studi Francesi*, gennajo-aprile 1984, t. 82, XXVIII/I, s. 1-35

Witold Konstanty Pietrzak jest profesorem na Uniwersytecie Łódzkim. Jest literaturoznawcą specjalizującym się w krótkich formach narracyjnych XVI wieku. Główny przedmiot zainteresowań stanowią *histoires tragiques*, w szczególności zaś te napisane przez François de Belleforest. Opublikowane prace dotyczą również literatury religijnej XVI wieku, recepcji książki oraz historii druku. Od wielu lat pełni funkcję redaktora naczelnego czasopisma *Folia Litteraria Romanica* oraz kierownika Zakładu Literaturoznawstwa Romańskiego w Instytucie Romanistyki UŁ.

Magdalena Koźluk

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0001-7775-3594>

magdalena.kozluk@uni.lodz.pl

Fobie w szesnasto- i siedemnastowiecznym dyskursie medycznym we Francji

Phobias in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Medical Discourse in France

SUMMARY

From the point of view of the ancient medicine, apprehension, which is a feeling of fear and uncertainty regarding the probable outcome or consequences of something, significantly tormented the soul rather than the human body. Altogether with anger, hatred, and yearning, it was classified into the serious diseases, called by the physicians “perturbations of spirit” (*perturbationes animi*). The *regimina sanitatis* genre provided all the information about them. In this article, we presented a type of the apprehension which today we would term a phobia and describe it as a neurotic disorder. Firstly, we concentrated on the place of the apprehension amongst the other sicknesses of the soul. Secondly, we investigated two kinds of fear, its sources, and its peculiar symptoms. Finally, we depicted a few cases of phobia (musophobia, ailurophobia, hydrophobia, batophobia, etc.) rarely mentioned in the sixteenth- and seventeenth-century medical discourses.

KEYWORDS – anxiety, fear, phobia, medical discourse, *regimen sanitatis*, cases

Les phobies dans le discours médical en France aux XVI^e et XVII^e siècles

RÉSUMÉ

La crainte – état d’angoisse ou d’incertitude quant aux résultats de quelque chose – affligeait, selon l’ancienne médecine, plutôt l’âme que le corps humain. À l’instar de la colère, de la haine et de la tristesse, les médecins comptaient la crainte parmi les graves maladies appelées « perturbations de l’âme » (*perturbationes animi*). Les régimes de santé (*regimina sanitatis*) fournissent nombre d’informations sur ces affections. Dans cet article, nous nous sommes penchées sur cette crainte que nous qualifierions aujourd’hui de phobie et définirions comme une perturbation du système nerveux.



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 7.02.2022. Revised: 25.08.2022. Accepted: 22.12.2022.

D'abord, nous nous sommes concentrées sur la place de la crainte parmi les autres perturbations de l'âme. Ensuite, nous avons analysé deux genres de crainte, leurs causes ainsi que leurs symptômes respectifs. Enfin, nous avons rapporté quelques cas de phobies (musophobie, ailurophobie, hydrophobie, batophobie, etc.) dont les médecins parlent rarement dans leurs discours médicaux aux XVI^e et XVII^e siècles.

MOTS-CLÉS – peur, crainte, phobie, discours médical, régime de santé, cas

Lęk jest to przykrość i niepokój wywołane wyobrażeniem o grożącym nieszczęściu, które niesie zgon lub cierpienie (1382b).

Arystoteles określił *phobos*¹ jako stan emocjonalny związany z oczekiwaniem na coś złego². Według Stagiryty „boimy się wszystkiego co jest złe, np. niesławy, ubóstwa, choroby, osamotnienia, śmierci [...] (1115a)”³. *Phobos* (lęk, strach, obawa) nękał, z perspektywy sztuki medycznej, nie tyle ludzkie ciało, co ludzką duszę i zaliczał się wraz z „gniewem, nienawiścią, tęsknotą, zazdrością, litością i stanami podobnymi (1186a)”⁴ do poważnych chorób, określanych mianem „namiętności / poruszeń duszy” (*perturbationes animi*). W niniejszej pracy postaram się w pierwszej kolejności usytuować *phobos* wyrażany we francuskich słowach *crainte* / *peur* pośród innych dolegliwości duszy na podstawie szesnasto- i siedemnastowiecznego korpusu tekstów, należących do gatunku *regimen sanitatis*⁵.

¹ Warto odnotować polisemiczny charakter starogreckiego słowa *phobos*, które będzie pojawiało się często w niniejszej pracy. Określa ono nie tylko „paniczną ucieczkę”, ale również „strach”, „trwogę”, „popłoch”, „lęk”, „bojaźń” (*Słownik grecko-polski* pod red. Z. Abramowiczówny, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, t. IV, s. 543-544). Obejmuje tym samym prawie wszystkie stany, które we francuskich traktatach będą wyrażane w słowach *crainte* i *peur*. W przekładach francuskich fragmentów, będę oddawać słowo *crainte* przez „lęk” lub „obawę”; słowo *peur* natomiast przetłumaczę zawsze jako „strach”.

² Warto przypomnieć, że „W *Etyce nikomachejskiej* (II.5) Arystoteles zakłada istnienie trzech stanów duszy człowieka: *pathe*, czyli namiętności, emocje lub uczucia; *dynamis*, czyli zdolności lub władze; *hexeis*, tj. trwałe dyspozycje charakteru. Przez namiętności rozumie Arystoteles stany, którym towarzyszą uczucia przyjemności (*hedone*) bądź przykrości (*lype*); zalicza do nich pożądanie (*epithumia*), gniew (*orge*), strach (*phobos*), odwagę (*thrasos*)”; J. Korwin-Łopuszański, „Gniew i strach w *Etyce* Arystotelesa”, *Roczniki filozoficzne*, 1981, t. XXIX, z. 2, s. 49.

³ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, in Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, tł., wstępy i komentarze A. Paciorka, L. Regner, P. Siwek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, t. V, s. 134.

⁴ Arystoteles, *Etyka Wielka*, in Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, op. cit., t. V, s. 320.

⁵ Na temat samego gatunku oraz jego ewolucji, zob. J. Jouanna, « Le Régime dans la médecine hippocratique : définition, grands problèmes, prolongements », in *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'Antiquité à la Renaissance. Actes du XVIII^e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 4, 5, 6 octobre 2007* (Cahiers de la Villa Kérylos, 19), Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2008, s. 53-72 ; M. Nicoud, « Savoirs et pratiques diététiques au Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2006, n° 13 spécial, s. 239-

Następnie prześlę rodzaje lęku, spróbuję zdefiniować jego przyczyny oraz zebrać charakterystyczne dla niego symptomy. Na koniec, przytoczę kilka przypadków fobii, o których rzadko wspomina się w dawnym dyskursie medycznym.

1. Lęk vs inne *perturbationes animi*

W dziesiątym rozdziale swojego *Portretu Zdrowia*⁶ medyk wyznania protestanckiego, Joseph du Chesne (1544-1609), idąc za Arystotelesem, sytuuje lęk (*crainte*) obok skąpstwa (*avarice*), ambicji (*ambition*) i miłości (*amour*)⁷, precyzując:

Lęk (*crainte*) jest jedną z namiętności umysłu (*passions d'esprit*), która jest nam najbardziej znana i która kroczy prawie za wszystkimi innymi, niczym cień podążający za ciałem. Towarzyszy bowiem skąpstwu, które nie może istnieć bez lęku przed ubóstwem i biedą; ambicji, która boi się ciągle afrontu i wstydu; i miłości, która dręczy się dniami i nocami, lękając się odrzucenia i wzgardy ukochanej osoby. Podsumowując, to namiętność o szerokim zasięgu, której niewiele osób może uniknąć⁸.

Lęk nie jest w życiu człowieka uczuciem wyjątkowym. Co więcej, w dyskursie medycznym był on często bezpośrednio łączony ze smutkiem (*tristesse*). W rozdziale piątym swojej *Medei, czyli o sztuce przedłużania życia*⁹, inny francuski lekarz, Pierre Jacquelot (1604-1639) zauważa, że „wszystko, co zostało powiedziane o smutku, dotyczy również i lęku”¹⁰. Przy czym medyk dopowiada, że „smutek

247 ; M. Nicoud, *Les Régimes de santé au Moyen Âge. Naissance et diffusion d'une écriture médicale (XIII^e-XVII^e siècle)*, Rome, École Française de Rome, 2007, t. I, ; P. G. Sotres, « Les Régimes de santé », in *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. I, *Antiquité et Moyen Âge*, éd. M. D. Grmek, Paris, Seuil, 1995, s. 257-281; M. Kokoszko, K. Jagusiak, Z. Rzeźnicka, "Introduction Knowledge of Food in Medical Sources. Dietetics, Pharmacology and Culinary Art", in *Cereals of Antiquity and Byzantine Times. Wheat and Barley in Medical Sources (second to seventh centuries AAD)*, ed. M. Kokoszko, K. Jagusiak, Z. Rzeźnicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 7-28.

⁶ Korzystam z wydania J. du Chesne, *Le Pourtraict de la santé*, Paris, Claude Morel, 1627, s. 91 (éd. princ. 1606). Na temat medyka i jego twórczości, *vide* J. Du Chesne, *La Morocosmie*. Édition introduite et annotée par L. Gibert, Genève, Droz, 2009, Introduction, s. 7-38 ; V. Giacomotto-Charra, « Un Médecin géographe : voyage, chronographe et médecine pratique », *Camena*, n° 14, novembre 2012, « La Géographie des humanistes, ou l'œil de la morale », éd. S. G. Longo, URL : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camena/camena-14-novembre-2012-la-geographie-des-humanistes-ou-lrtil-de-la-morale-239.htm>, dostęp 11.11.2021 ; V. Giacomotto-Charra, « Prévenir et guérir à l'âge de la nature corrompue : Le Pourtraict de la santé de Joseph du Chesne », *Études de Lettres*, n° 299, *Représenter la corruption en France à l'âge baroque*, éd. A. Paschoud, F. Lestringant, 2015, s. 83-100.

⁷ J. du Chesne, *Le Pourtraict de la santé*, *op. cit.*, s. 91.

⁸ *Ibid.*, s. 91. Wszystkie przekłady dawnych tekstów są mojego autorstwa.

⁹ P. Jacquelot, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée*. Édition critique par M. Koźluk, Paris, Éditions Classiques Garnier (coll. Bibliothèque du XVII^e siècle sous la direction de D. Denis et Ch. Biet), 2021, s. 405.

¹⁰ *Ibid.*

jest cierpieniem wynikającym ze zła, które wydarza się nam w terażniejszości, a lęk odnosi się do przyszłości”¹¹. Jeśli takie podejście lęku można potraktować jako próbę wyjaśnienia zjawiska w ujęciu czasowym – uczucie niepokoju lub niepewności co do przyszłości, tak jak chciał Arystoteles – to bliźniacze podobieństwo między smutkiem a lękiem wynikające z takiej samej częstotliwości pulsu stanowi już, według tego samego medyka, niezbity naukowy dowód na bliskie pokrewieństwo tych dwóch stanów duszy. Ta zależność została potwierdzona już dawno, przez autorytet Galena¹², który w traktacie *De causis pulsuum* mówi, że zakorzeniony w ludziach od dawna lęk nie różni się niczym od smutku; pomiar pulsu wykazuje bowiem ten sam rytm w przypadku obu dolegliwości¹³.

W tym miejscu warto wspomnieć o jednej, istotnej zależności. Z punktu rozważań medycznych tak bliski związek między lękiem a smutkiem prowadzi nas nieuchronnie do wyjątkowej jednostki chorobowej – swoistej celebrytki dawnej medycyny – melancholii¹⁴. Jej najstarsza, a jednocześnie najbardziej syntetyczna definicja (23. aforyzm z szóstej księgi Hipokratesa) brzmiała: „Jeżeli lęk i smutek trwają długo, jest to melancholia”¹⁵. Popularność teorii Hipokratesa w epoce nowożytnej sprawiła, że lęk (*fobos*) i smutek (*dystymie*) były głównymi objawami tej choroby, na podstawie których stawiano diagnozę aż do początków XIX wieku i nowej nozologii. W niniejszej pracy nie będę jednak pochyłać się nad melancholią ani nad rodzajem lęku typowym dla tej choroby¹⁵, lecz spróbuję odnaleźć w tekstach lekarzy ten rodzaj lęku, który dziś określilibyśmy mianem fobii.

¹¹ *Ibid.*

¹² Galen, *De causis pulsuum*, IV, V, in *Claudii Galeni Opera omnia*. Editionem curavit C[arl] G[ottlob] Kühn, Leipzig, in officina Car. Cnoblochii, 1821-1833, vol. 1-20, t. IX, s. 160-161.

¹³ P. Jacquelot, *op. cit.*, s. 405.

¹⁴ Wśród bogatej literatury poświęconej zagadnieniu melancholii, należy przypomnieć prace: J. Starobinsky, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1990*, Bâle 1960; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Cambridge 1964; H. Tellenbach, *La Mélancolie*, Paris, PUF, 1974; J. Starobinsky, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974; J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme, Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Belles Lettres, 1981; J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine, la Manie*, Paris, Belles Lettres, 1987; P. Dandray, *Anthologie de l'humeur noire, Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, 2005; Y. Hersant, *Mélancolies de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005; A. Pasquier, *Tristesse et mélancolie, in Mélancolie, génie et folie en Occident sous la dir. de J. Clair*, Paris, Gallimard, 2005, s. 38-51.

¹⁵ M. Koźluk, « Folie et mélancolie. Un débat dans l'histoire », in *The Concept of Madness from Homer to Byzantium. Manifestations and Aspects of Mental Illness and Disorder*, ed. H. Perdicoyianni-Paleologou, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Editore, 2016, s. 245-276; M. Koźluk, « Tyrans et bourreaux de la raison » : Le dérèglement et la dégénérescence des sens aux XVI^e et XVII^e siècles, in *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, éd. G. Puccini, *Eidolon* n° 109, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, s. 287-302 oraz M. Koźluk, « Les phantasmata du mélancolique d'après Louis Caseneuve (1626) », *Studia Litteraria Uniuersitatis Iagellonicae Cracouiensis*, 2022, vol. 14, 2, s. 107-123.

2. Rodzaje lęku

Zanim jednak pochylę się nad przypadkami konkretnych pacjentów, chciałabym podkreślić, że w szesnasto- i siedemnastowiecznych pismach medycznych, rzadko możemy znaleźć informację o rodzajach lęku. Wzmiankę na ten temat czyni jednakże przywołany wcześniej Pierre Jacquelot, który rozróżniał dwa rodzaje lęku: lęk duchowy (*crainte spirituelle*), mający wymiar metafizyczny i dotyczący wieczności, oraz lęk doczesny (*crainte temporelle*), odczuwany wobec przyczyn potencjalnie zagrażających naszemu życiu w świecie. Przytoczone przez niego definicje pierwszego rodzaju lęku pochodzą już to od świętego Geminiana (Giovanni da San Gimignano, biskup Modeny, żyjący w IV wieku), już to od Świętego Cypriana. Ten pierwszy „lęk jest strażnikiem duszy”¹⁶ – ostiariusz jako strażnik sprawujący pieczę nad świątynią i dzwoniący na nabożeństwa, podczas gdy ten drugi jest „strażnikiem niewinności”¹⁷. Postrzeganie lęku jako „strażnika” duszy pokazuje nam wyraźnie, że miał on być zaporą strzegącą delikatną duszę przed grzechami utożamianymi jako wrogowie cnoty. Lęk „doczesny” definiowany był natomiast przez Jacquelota zwyczajnie jako „brak nadziei”¹⁸. W jednym i drugim przypadku zauważamy, że lęk jest stanem bardzo konkretnym, a od innych namiętności duszy różni się tym, że jego przyczyny są psychiczne, zrodzone w wyobrażeniu rzeczy strasznych, które niekoniecznie się wydarzą. Joseph Du Chesne podsumowuje, że lęk jest chorobą rodzącą się z wiary w rzeczy, których nie ma (*foy de chose qui n'est point*) i których być może nigdy nie będzie (*et qui ne pourra d'avanture jamais estre*)¹⁹. Tym samym medyk bardzo dobrze lokalizuje przyczynę lęku – w duszy, a nie w świecie zewnętrznym.

3. Objawy lęku

Tak jak każda choroba miała określone symptomy, podobnie było i z lękiem. Medycy diagnozowali go i próbowali leczyć. W pierwszej kolejności, widocznym i powracającym w tekstach objawem była nagła utrata witalnego ciepła naturalnego (*calor*). Kiedy człowiek się lęka, wrodzone ciepło w jego organizmie zmniejsza się, tłumaczy Nicolas Abraham de la Framboisière (1560-1636)²⁰, krew nagle

¹⁶ Giovanni da San Gimignano, *Summa de exemplis et rerum similitudinis locupletissima* [...], Antuerpiae, in aedibus Petri Belleri, 1583, lib. X, cap. LXXX, s. 515 : „*Timor est sicut ostiarius animae*”.

¹⁷ Święty Cyprian, *Epistola II Ad Donatum*, in *Opera Diui Caecilii Cypriani Episcopi Carthaginensis*, Basilæe, ex officina Frobeniana, 1521, s. 45: „*Sit tantum timor innocentiae in nobis custos, ut quod in mentes nostras indulgentiae coelestis allapsu dementer dominus influxit*”.

¹⁸ P. Jacquelot, *op. cit.*, s. 405.

¹⁹ J. du Chesne, *Le Pourtraict de la santé*, *op. cit.*, s. 91.

²⁰ Na temat życia tego medyka *vide* S. Bamforth, « Médecine et philosophie dans l'œuvre de Nicolas Abraham de La Framboisière », in *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean*

„odpływa głęboko z zewnątrz do odległych zakamarków ciała, skutkiem czego twarz staje się blada, końcowe części ciała oziębiają się i następuje całościowy dygot, głos się rwie, serce zaczyna bić nieregularnie w rytmie przyspieszonym”²¹. Dzieje się tak, „ponieważ zbytne ilości krwi i sił przyrodzonych chwytają chyżo za serce, które zostaje nagle tak osaczone, że nie może się swobodnie poruszać; pozostaje prawie zdławione”²². Pierre Jacquolot odnotowuje kolejne oznaki lęku, do których należą: „rozwolnienie w przewodzie pokarmowym”²³, parcie na pęcherz, odczuwanie pragnienia²⁴, tak jak to bywa u tych, którzy mają ponieść karę oraz drzenie ciała”²⁵. Nierzadko cierpiący na lęki mają również jakieś ułudy, urojenia, chore *imaginaria*, które nieustannie dręczą mózg i tym samym pozbawiają przełkniętych utrapieńców wszelakiego odpoczynku w nocy i najdrobniejszej przyjemności za dnia. Co więcej, kiedy się boimy, to wszystko przeraża nas do tego stopnia, że niekiedy tracimy nawet rozum i zdolność logicznego myślenia²⁶. Lęk, dodaje Joseph du

Céard, éd. J. Dupèbe, F. Giacone, E. Naya, A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2008, s. 177-183 ; J. Céard, « La Diététique dans la médecine de la Renaissance », in *Pratiques et Discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours de mars 1979, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, éd. J.-Cl. Margolin, R. Sauzet, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, s. 21-36; S. Bamforth, « Paracelsisme et médecine chimique à la cour de Louis XIII », in *Paracelsus und seine Internationale Rezeption in der Frühen Neuzeit*, éd. H. Schott, I. Zinguer, Leiden, Brill, 1998, s. 223-237 ; S. Bamforth, « La Carrière de Nicolas Abraham de la Framboisière, conseiller et médecin du roi (1560-1630) », in *Écoles et Universités à Reims, IX^e-XVII^e siècle*, Reims, Presses de l'Université de Reims, 2010, s. 65-79; J. Soll, “Healing the Body Politic: French Royal Doctors, History, and the Birth of a Nation 1560-1634”, *Renaissance Quarterly*, 2002, 55, 4, s. 1259-1281.

²¹ N. A. de Framboisière, *Le Gouvernement propre à chacun selon sa complexion*, Paris, Charles Chastellain, 1608, s. 122.

²² *Ibid.*

²³ Wyjaśnienia przyczyn wymienionych wyżej objawów znaleźć można u Galena (*De symptomatum causis*, II, VI, in *Claudii Galeni Opera omnia, op. cit.*, t. VII, s. 193 i u Arystotelesa (947b-949a), (*Zagadnienia przyrodnicze*, ks. 27 *O lęku i odwadze*, in Arystoteles, *Dzieła wszystkie, op. cit.*, t. IV, s. 689). Nagłe rozwolnienie jest, na przykład, skutkiem przemieszczania się witalnego ciepła, które „umyka przed tym, czego się lęka. Gdy przeto pod wpływem zaniepokojenia powstają lęki od zewnątrz lub inne tego rodzaju, i gorąco przechodzi z góry ku dołowi i od powierzchni ku wnętrzu, wówczas narządy w jamie brzusznej i pęcherz ulegają pod wpływem przegrzania rozwolnieniu i są gotowe wykonywać czynności właściwe”. Cf. N. A. de la Framboisière, *op. cit.*, s. 122.

²⁴ Uczucie pragnienia wynika natomiast z nagłej zmiany temperatury ciała, w tym miejscu, gdzie „następuje oziębienie i gorąco”. Oziębienie, dowodzi Stagiryta, „powstaje przy powierzchni, skąd oddala się gorąco, to zaś we wnętrzu, tak, iż ono rozgrzewa się” (947b-949a) (Arystoteles, *Zagadnienia przyrodnicze*, ks. 27 *O lęku i odwadze*, in Arystoteles, *Dzieła wszystkie, op. cit.*, t. IV, s. 689).

²⁵ P. Jacquolot, *op. cit.*, s. 407. Na przykład głos drży, bo wydobywa się z piersi, czyli z narządu, „w którym głos wprawiony w ruch, ulega ochłodzeniu. Podobnie ma się rzecz z rękami. One bowiem są związane z klatką piersiową; wargi i ręce [zaczynają drżeć] dlatego, że są ruchliwsze i najmniej zasobne w krew” (947b-949a) (Arystoteles, *Zagadnienia przyrodnicze*, ks. 27 *O lęku i odwadze*, in Arystoteles, *Dzieła wszystkie, op. cit.*, t. IV, s. 687-688).

²⁶ J. du Chesne, *Le Pourtraict de la santé, op. cit.*, s. 92.

Chesne, również przygasza nasze zmysły²⁷, paraliżuje ciało i wprawia je w letarg²⁸. Nicolas Abraham de la Framboisière, dodaje do objawów lęku „przelotną gorączkę (*febris ephemera*) podobną do tej, która może się nam zdarzyć po przebywaniu na słońcu, po zbytym wysiłku fizycznym, po gwałtownym wzburzeniu duszy (tj. złość, smutek), po zbytym czuwaniu, po ciężkich zajęciach nocnych czy po długiej abstynencji²⁹. Niewielki nawet lęk, stwierdza Joseph du Chesne, „odbiera nam odwagę, pozbawia nasze serce siły i wartości i mrozi tak, że nie ma takiego zimna ani takiego uderzenia czwartodziejnej febry (inaczej czwartaczki, kwartany, ograżki, zimnicy), którym nie towarzyszyłoby tak wielki dygot³⁰. Lęk, nazwany lękiem panicznym (*terreurs paniques*) powoduje niekiedy utratę rozumu. Wystraszone osoby „dostają wtedy skrzydeł w piętach”³¹, wyobrażają sobie wrogów na ogniu i uciekają przed nimi, nie będąc jednak gonionymi przez nikogo³².

4. Przyczyny lęku i przykłady fobii

Ciekawym zagadnieniem jest również odnalezienie w dawnych tekstach przyczyn lęku u pacjentów, które były podzielone na dwie zasadnicze grupy przyczyn zewnętrznych: obiektywne i subiektywne (indywidualne). Do pierwszej z nich należały realne zjawiska, które mogły zatruwać procentowo stonkowo większość osób, tj. jak „perspektywa jakichkolwiek kar, zła fama, zasadzka, możliwość ubóstwa i śmierć”³³. Joseph Du Chesne zastanawia się, na przykład, czemu dzieci tak bardzo w większości boją się zamaskowanych twarzy albo osób ubranych w czerń (jak np. farbiarze lub kominiarze). Ci ostatni, według lekarza, mieli być skuteczniejsi nawet niż groźba kłapsów³⁴. Przy okazji dowiadujemy się, że siedemnastowieczne piastunki miały straszyć dzieci postacią węgierskiego, kapitana i polityka – Janosa Hunyadi, (1387/1407-1456), który zdobył sławę pod Belgradem, w 1456, przepędzając Turków. Medyk przekazuje, że ten dzielny wojak był skutecznym straszakiem na dziatki³⁵.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ N. A. de Framboisière, *Les Loix de médecine pour proceder methodiquement à la guarison des maladies*, Paris, Michel Sonnius, 1608, s. 354.

³⁰ J. du Chesne, *op. cit.*, s. 91.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ P. Jacquélet, *op. cit.*, s. 406. Cf. Arystoteles, *Retoryka*, *op. cit.*, s. 374: „Nie wszystkie bowiem nieszczęścia napawają lękiem. Nie boimy się np. że staniemy się niesprawiedliwi lub ociążali umysłowo. Boimy się jedynie tego, co może spowodować wielkie cierpienie lub zagładę i to nie w odległej przyszłości”.

³⁴ J. du Chesne, *Le Pourtraict de la santé*, *op. cit.*, s. 93.

³⁵ *Ibid.*: « En oyant seulement parler du nom d'un ennemy belliqueux [ils] en auront terreur, comme le nom de Jean Huniades tres-vaillant Capitaine, fut tellement redouté des Turcs que les nourices

O ile jednak, w mniemaniu medyka, małe dzieci są z zasady pozbawione osądu, o tyle jednak dorośli powinni być już mniej strachliwi. Natomiast całkowite wyzbycie się lęków przynależy już zdecydowanie filozofom, zwłaszcza adeptom stoicyzmu. Niestety, liczne przykłady z życia pokazują, pisze Du Chesne, że lęk „atakuję i zaskakuje wszystkich, czy to mężczyzn, czy to kobiety, młodych i starych, już to osoby samotne, czy to będące w jakimś towarzystwie; tym samym nie oszczędza ani tych najbardziej stałych emocjonalnie, ani tych najodważniejszych, ani tych najmądrzejszych”³⁶.

Druga grupa przyczyn – przyczyny zewnętrzne subiektywne (indywidualne), była bardziej skomplikowana, a jej wachlarz znacznie szerszy. *Portret Zdrowia* Du Chesne’a obfituje w przykłady fobii specyficznych i stanowi wyjątkowe świadectwo indywidualnych lęków we francuskiej nowożytnej literaturze medycznej. Sam medyk od początku przechodzi do wywodu na temat lęków zwierzęcych³⁷, dziś powiedzielibyśmy, fobii zwierzęcych. Autor wyjaśnia, że

lękamy się bowiem nie tylko lwów, tygrysów czy innych dzikich i okrutnych bestii, które mogą zadać nam śmierć, co zresztą może być rzeczywistą przyczyną lęku przed nimi: obawiamy się także węży, ropuch, pajaków, zwierząt, które pomimo tego, że są małe, mogą nas jednak zabić z uwagi na to, że są jadowite i szkodliwe; co więcej, są osoby, które, sam nie wiem przez jakie silne uczucie niechęci, lękają się wszelakich zwierząt, nawet tych domowych, które nie mogłyby im wyrządzić żadnej krzywdy; i to jest rzecz niepojęta³⁸.

W dyskursie znajdujemy przykład musofobii, lęku przed myszami, szczurami, szerzej przed gryzoniami. „Znałem”, powiada autor, „pewnego wielkiego Księcia, u którego służyłem za młodu³⁹; ten wykazywał wielką odwagę w walce z całą armią przeciwników, ale przerażał się wielce, jak tylko widział bądź wyczuwał mysz w swoim pokoju”⁴⁰. Nie mniej interesującą jest również wzmianka, potwierdzająca siedemnastowieczną ailurofobię, lęk przed kotami. Otóż, opisuje Du Chesne, podczas pewnego przyjemnego obiadu, przybysz z Anglii (tożsamość niestety nie ustalona) zaczął się w pewnej chwili dziwnie zachowywać. Najpierw kręcił się przy stole, potem chodził w kółko, następnie stracił kolory na twarzy, a spociał się przy tym tak obficie, że wszyscy zgromadzeni wyczuli, że coś złego się z nim dzieje. Jak się później okazało, Du Chesne dowiedział się od pewnej

s'en servoient ordinairement, et faignoient qu'il venoit pour appaiser le cry de leur nourrissons gisans au berceau ».

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Dziś jednostka chorobowa nr DSM-IV określana mianem zaburzeń psychicznych, typ fobie specyficzne, lęki przed zwierzętami.

³⁸ J. du Chesne, *op. cit.*, s. 94.

³⁹ Chodzi o Franciszka Herkulesa Walezjusza (François de France 1555-1584), ostatniego syna Katarzyny Medycejskiej i Henryka II, księcia Évreux, Alençon i Andegawenii. *Cf. ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

zaczętej osoby, u której Anglik nocował, że ów panicznie bał się kotów. Do tego stopnia był na nie wyczulony, że nawet nie widząc ich w bezpośrednim zasięgu wzroku, wyczuwał ich fizyczną obecność. Tak też właśnie stało się podczas rzezczonego obiadu. Anglik kota nie widział, bo winowajca schował się pod łóżkiem i dopiero służba namierzyła go w kącie pokoju po obiedzie. Zgromadzeni zrozumieli z opóźnieniem dziwne zachowanie Anglika, który wielce zawstydzony wyznał publicznie swoją ułomność⁴¹.

Lwy, węże, myszy, koty. W tekście Du Chesne'a są również wymienione inne bodźce zewnętrzne, powodujące paraliżujący lęk. Lekarz wspomina więc, że są i tacy, którzy boją się wody (hydrofobia), utonięcia (batofobia, lęk przed głębinami i utonięciem), grzmotów (brontofobia) czy błyskawic (astropofobia)⁴². Przywołuje także częstą wśród mężczyzn dolegliwość – przerażenie na widok krwi (hemofobia), podkreślając przy tym, że zdarza się ona nawet najdzielniejszym i najwaleczniejszym wojakom. Sam autor oczywiście dziwi się temu, bo jak wytłumaczyć to zjawisko, skoro na polu walki nurzają się oni w zakrwawionych ciałach i wkładają swoje miecze po łokcie w trzewia wrogów?⁴³.

Interesującym wątkiem badawczym w medycznych rozważaniach na temat fobii jest hydrofobia, wspomniany już strach przed wodą. Tekst Jeana Tagaulta (1486-1546) pt. *Institutions chirurgiques* przedstawia ją jako zwykłe powikłanie po ugryzieniu wściekłego psa. Przy okazji opisu leczenia ran, francuski chirurg poświęca temu zagadnieniu długi *passus*:

Po ugryzieniu wściekłego psa nie odczuwamy bólu nagle, raczej boli nas ząb czy sama rana, ale kilka dni później zapadamy na hydrofobię [...]. Jest to rodzaj choroby, podczas której pacjent cierpi z pragnienia i boi się wody [...] Hydrofobia zazwyczaj występuje po czterdziestu dniach od ugryzienia, u niektórych nawet po sześciu, siedmiu miesiącach. Zdarzają się również i tacy, którzy zapadają na tę chorobę po roku bądź dwóch latach⁴⁴.

Chirurg proponuje też konkretne leczenie, zalecając kurację zaczerpniętą z Celsusa, doradzającego uskarżającym się na tę dolegliwość, aby

uchwycić rąco chorego i wrzucić z zniecka do stawu bądź kąpieliska; jeśli nie potrafi pływać, należy go przywiązać tak, aby zachłysnął się lekko wodą podczas zanurzenia, po czym należy go wyciągnąć: jeśli natomiast pacjent potrafi pływać, należy go wrzucić do wody skutecznie tak, aby się jej sownie napił czy wręcz nią upoił, gdyż tylko w ten sposób, jak mówią, cierpiący na hydrofobię mogą się całkowicie wyzbyć pragnienia i strachu przed wodą⁴⁵.

⁴¹ *Ibid.*, s. 95-96.

⁴² Na tę ostatnią cierpiał podobno Kaligula, który podczas burzy chował się w zakamarkach najciemniejszych i najgłębszych piwnic; *ibid.*, s. 96.

⁴³ *Ibid.*, s. 96-97.

⁴⁴ J. Tagault, *Les Institutions chirurgiques*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1549, s. 364.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 366.

Prawdziwy lekarz i chrześcijanin Du Chesne stwierdza, że „prawdziwy lęk, to lęk przed chorobami” (hipochondria)⁴⁶, który niczym robak toczy wszystkich śmiertelników. Ten rodzaj trwogi „jest prawdziwym tyranem i diabłem”⁴⁷, pozbawia nas bowiem spokoju i wszelkiej życiowej przyjemności. Obawiamy się choroby, ciesząc się pełnią zdrowia, zamartwiamy zaś przyszłością. Du Chesne widzi jednak w tym lęku aspekt pozytywny – bojąc się o siebie, dostrzegamy w istocie choroby impuls do refleksji nad samymi sobą i nad swoim życiem. „To właśnie dzięki wszelkim przeciwnościom losu i dzięki chorobom poznajemy rozkład, zepsucie, zgniliznę, deprawację, wszelką brzydotę moralną, na którą jesteśmy skazani z racji grzechu pierworodnego”; dzięki chorobom właśnie uświadamiamy sobie jako istoty ludzkie naszą kruchość i ułomność. W tym aspekcie, choroba staje się dla człowieka swoistym dobrem. Nie należy się więc jej bać; przeciwnie należy nawet jej pożądać po to, aby zyskać na samopoznaniu. W tym kontekście, podkreśla Du Chesne, powinniśmy być jak Antigonus z Socho, według przekazu Józefa Flawiusza:

odzyskawszy po wyjątkowo ciężkiej chorobie zdrowie, Antigonus wyznał jednemu ze swoich domowników, że podczas niedoli uznał sam przed sobą, że jest śmiertelny; ciesząc się bowiem wcześniej dobrym zdrowiem i będąc przy tym królem, czerpał z życia pełnymi garściami, nigdy nie myślał o śmierci. Widząc jednak, że podczas choroby jego życie zawisło na włosku i sprowadzało się do niewielkiej ilości powietrza potrzebnego do oddychania, do małego kubka gorzkiego lekarstwa zaordynowanego przez medyka – zdał sobie sprawę z faktu, że jest zwykłym śmiertelnikiem⁴⁸.

Te same choroby służą nam jako antidotum na ostatni i największy lęk, lęk przed śmiercią (tanatofobia). Jeśli bowiem byłoby tak, że przez cały czas, na tym ziemskim padole, ludzie cieszyliby się wspaniałym zdrowiem, korzystałoby z wszelkich przyjemności, to z pewnością nie chcieliby ochoczo z tym światem się żegnać. Tymczasem zmęczeni i „znużeni gehenną licznych chorób, cierpiący sami wołają o śmierć, aby znaleźć w końcu radość w innym świecie i zaznać wiecznego i szczęśliwego odpoczynku”⁴⁹. Choroby zostały więc sprytnie wykreowane przez Stwórcę po to właśnie, aby śmiertelnicy chętniej zniechęcali się życiem doczesnym, tak jak „mamki i kobiety karmiące chcąc odzwyczaić dzieci od słodkiego smaku mleka, smarują czubek gruczołu sutkowego czymś gorzkim”, kończy swój wywód francuski medyk, tak samo Bóg, abyśmy chcieli odchodzić z tego świata ochoczo: „do miodu i cukru” życia dodał musztardę, w smaku bardzo cierpką i ostrą⁵⁰.

⁴⁶ J. Du Chesne, *Le Pourtraict de la santé*, op. cit., s. 98.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.* Anegdota z Józefa Flawiusza, *Wojna Żydowska*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2016, s. 54.

⁴⁹ J. Du Chesne, *Le Pourtraict de la santé*, op. cit., s. 100-101.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 101.

*

Kończąc krótkie rozważania na temat pojęcia *phobos* w dawnej medycynie, należy podkreślić trzy rzeczy. Po pierwsze, lęk dotykał, według medyków, duszę ludzką, chociaż diagnozowano go na podstawie symptomów czysto cielesnych takich jak oziębienie, drżenie czy rozwolnienie i parcie na pęcherz. Ponadto, opisywany w traktatach lęk jest stanem bardzo konkretnie zdefiniowanym, a spośród innych namiętności duszy wyróżnia go jego przyczyna, która wywodzi się ze sfery psychicznej. Jest on tym samym chorobą ściśle powiązaną z wyobraźnią; pacjenci wszak bali się czegoś, co mogło, ale wcale nie musiało wydarzyć się w przyszłości. W końcu, zachowane przykłady lęku wykazały, że istniały wyraźnie zdefiniowane fobie (musofobia, ailurofobia, hydrofobia, batofobia, itd.), które zostały dokładnie opisane w tekście Du Chesne'a i zilustrowane przykładami. Te ostatnie w końcu stanowią ciekawe świadectwo przemian, jakie dokonały się na gruncie medycznym pod kątem obrazu klinicznego wszelkich chorób psychicznych zdominowanych przez stany lękowe.

Bibliografia

Literatura prymarna

- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, in Arystoteles, *Dziela wszystkie*, tł., wstępy i komentarze Antoni Paciorek, Leopold Regner, Paweł Siwek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, t. V, s. 8-299
- Arystoteles, *Etyka Wielka*, in Arystoteles, *Dziela wszystkie*, tł., wstępy i komentarze Antoni Paciorek, Leopold Regner, Paweł Siwek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, t. V, s. 302-383
- Arystoteles, *Retoryka*, tł. Henryk Podbielski in Arystoteles, *Dziela wszystkie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, t. VI, s. 266-561
- Arystoteles, *Zagadnienia przyrodnicze*, ks. 27 *O lęku i odwadze*, in Arystoteles, *Dziela wszystkie*, przekł., wstępy i komentarze Antoni Paciorek, Leopold Regner, Paweł Siwek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, t. IV, s. 687-690
- Du Chesne, Joseph, *La Morocosmie*. Édition introduite et annotée par Lucile Gibert, Genève, Droz, 2009
- Du Chesne, Joseph, *Le Pourtrait de la santé*, Paris, Claude Morel, 1627
- Flawiusz, Józef, *Wojna Żydowska*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 2016
- Galen, *De causis pulsuum*, in *Claudii Galeni Opera omnia*. Editionem curavit C[arl] G[ottlob] Kühn, Leipzig, in officina Car. Cnoblochii, 1821-1833, vol. 1-20, t. IX
- Galen, *De symptomatum causis*, II, VI, in *Claudii Galeni Opera omnia*. Editionem curavit C[arl] G[ottlob] Kühn, Leipzig, in officina Car. Cnoblochii, 1821-1833, vol. 1-20, t. VII
- Giovanni da San Gimignano, *Summa de exemplis et rerum similitudinis locupletissima [...]*, Antwerpiae, in ædibus Petri Belleri, 1583
- Jacquelot, Pierre, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée*. Édition critique par Magdalena Koźluk, Paris, Éditions Classiques Garnier (coll. Bibliothèque du XVII^e siècle sous la direction de Delphine Denis et Christian Biet), 2021
- La Framboisière, Nicolas, Abraham (de), *Le Gouvernement propre à chacun selon sa complexion*, Paris, Charles Chastellain, 1608

- La Framboisière, Nicolas, Abraham (de), *Les Loix de médecine pour proceder methodiquement à la guarison des maladies*, Paris, Michel Sonnius, 1608
- Święty Cyprian, *Epistola II Ad Donatum*, in *Opera Diui Caecilii Cypriani Episcopi Carthaginensis*, Basileæ, ex officina Frobeniana, 1521
- Tagault, Jean, *Les Institutions chirurgiques*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1549

Literatura sekundarna

- Abramowiczówna, Zofia, *Słownik grecko-polski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1965, t. IV
- Bamforth, Stephen, « La Carrière de Nicolas Abraham de la Framboisière, conseiller et médecin du roi (1560-1630) », in *Écoles et Universités à Reims, IX^e–XVII^e siècle*, Reims, Presses de l'Université de Reims, 2010, s. 65-79
- Bamforth, Stephen, « Médecine et philosophie dans l'œuvre de Nicolas Abraham de La Framboisière », in *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, éd. Jean Dupêbe, Franco Giacone, Emmanuel Naya, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2008, s. 177-183, <https://doi.org/10.1163/9789004247406>
- Bamforth, Stephen, « Paracelsisme et médecine chimique à la cour de Louis XIII », in *Paracelsus und seine Internationale Rezeption in der Frühen Neuzeit*, éd. Heinz Schott, Ilana Zinguer, Leiden, Brill, 1998, s. 223-237
- Céard, Jean, « La Diététique dans la médecine de la Renaissance », in *Pratiques et Discours alimentaires à la Renaissance, Actes du colloque de Tours de mars 1979, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance*, éd. Jean-Claude Margolin, Robert Sauzet, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, s. 21-36
- Dandray, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire, Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, 2005
- Giacomotto-Charra, Violaine, « Prévenir et guérir à l'âge de la nature corrompue : *Le pourtraict de la santé* de Joseph du Chesne », *Études de Lettres*, n° 299, *Représenter la corruption en France à l'âge baroque*, éd. Adrien Paschoud, Franck Lestringant, 2015, s. 83-100
- Giacomotto-Charra, Violaine, « Un Médecin géographe : voyage, chronographe et médecine pratique », *Camenaë*, novembre 2012, n° 14, « La Géographie des humanistes, ou l'œil de la morale », éd. Susanna Gambino Longo, URL : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camenaë/camenaë-14-novembre-2012-la-geographie-des-humanistes-ou-lrirl-de-la-morale-239.htm>, dostęp 11.11.2021, <https://doi.org/10.4000/edl.906>
- Hersant, Yves, *Mélancolies de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005
- Jouanna, Jacques, « Le Régime dans la médecine hippocratique : définition, grands problèmes, prolongements », in *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée de l'Antiquité à la Renaissance. Actes du XVII^e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 4, 5, 6 octobre 2007* (Cahiers de la Villa Kérylos, 19), Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2008, s. 53-72
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Cambridge, 1964
- Kokoszko, Maciej, Jagusiak, Krzysztof, Rzeźnicka, Zofia, "Introduction Knowledge of Food in Medical Sources. Dietetics, Pharmacology and Culinary Art", in *Cereals of Antiquity and Byzantine Times. Wheat and Barley in Medical Sources (second to seventh centuries AAD)*, ed. Maciej Kokoszko, Krzysztof Jagusiak, Zofia Rzeźnicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2014, s. 7-28, <https://doi.org/10.18778/7969-475-4>
- Korwin-Łopuszański, Jerzy „Gniew i strach w Etyce Arystotelesa”, *Roczniki filozoficzne*, 1981, t. XXIX, z. 2, s. 49-73

- Koźluk, Magdalena, « Folie et mélancolie. Un débat dans l'histoire », in *The Concept of Madness from Homer to Byzantium. Manifestations and Aspects of Mental Illness and Disorder*, ed. Helen Perdicoyianni-Paleologou, Amsterdam, Adolf M. Hakkert Editore, 2016, s. 245-276
- Koźluk, Magdalena, « Les *phantasmata* du mélancolique d'après Louis Caseneuve (1626) », *Studia Litteraria Uniuersitatis Iagellonicae Cracouiensis*, 2022, vol. 14, 2, s. 107-123, <https://doi.org/10.4467/20843933ST.22.011.15599>
- Koźluk, Magdalena, « Tyrans et bourreaux de la raison » : Le dérèglement et la dégénérescence des sens aux XVI^e et XVII^e siècles, in *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, éd. Géraldine Puccini, *Eidolon* n° 109, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013, s. 287-302, <https://doi.org/10.4000/books.pub.17583>
- Nicoud, Marilyn, *Les Régimes de santé au Moyen Âge. Naissance et diffusion d'une écriture médicale (XIII^e-XIV^e siècle)*, Rome, École Française de Rome, t. I, 2007
- Nicoud, Marilyn, « Savoirs et pratiques diététiques au Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2006, n° 13 spécial, s. 239-247, <https://doi.org/10.4000/crm.864>
- Pasquier, Adrien, *Tristesse et mélancolie*, in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, sous la dir. de Jean Clair, Paris, Gallimard, 2005
- Pigeaud, Jackie, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine, la Manie*, Paris, Belles Lettres, 1987
- Pigeaud, Jackie, *La Maladie de l'âme, Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Belles Lettres, 1981
- Soll, Jacob, "Healing the Body Politic: French Royal Doctors, History, and the Birth of a Nation 1560-1634", *Renaissance Quarterly*, 2002, 55, 4, s. 1259-1281, <https://doi.org/10.2307/1262103>
- Sotres, Pedro Gil, « Les Régimes de santé », in *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. I, *Antiquité et Moyen Âge*, éd. Mirko Dražen Grmek, Paris, Seuil, 1995, s. 257-281
- Starobinsky, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1990*, Bâle, 1960
- Starobinsky, Jean, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974
- Tellenbach, Hubert, *La Mélancolie*, Paris, PUF, 1974, <https://doi.org/10.1007/978-3-642-96194-6>

Magdalena Koźluk jest adiunktem w Instytucie Romanistyki Uniwersytetu Łódzkiego w Zakładzie Literaturoznawstwa Romańskiego. Jest Autorką monografii pt. *L'Esculape et son art à la Renaissance. Le discours préfaciel dans les ouvrages français de médecine 1528-1628* (Paris, Classiques Garnier, 2012), wydania krytycznego pt. « Pierre Jacquilot, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée* » (Paris, Classiques Garnier, 2021) oraz prac naukowych z zakresu retoryki starożytnej oraz jej recepcji, historii starożytnej medycyny, historii książki oraz *ars emblematica*. Jest również beneficjentką prestiżowych stypendiów w Trinity Long Room Hub, The Edward Worth Library, The Mursh's Library, Brill Fellowship. Prowadzi także działalność naukowo-badawczą, współpracując z ośrodkami w Tours (CESR), Besançon (IEHCA), Bordeaux (Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine). Od 2018 roku jest członkinią zespołu naukowego na Sorbonie (l'UMR 8167).

Maja Pawłowska

Uniwersytet Wrocławski

 <https://orcid.org/0000-0002-2024-2715>

maja.pawłowska@uwr.edu.pl

Opanować strach – wątki dramatyczne w *Astrej* Honorégo d'Urfé

Above Fear – the Dramatic Episodes in Honoré's d'Urfé *L'Astrée*

SUMMARY

L'Astrée, a pastoral novel of Honoré d'Urfé abounds in dramatic episodes that shatter the bucolic idyll. The suicide scenes of Damon or Chriséide; the violent context of Placidie's marriage show the protagonists in traumatic situations. However, they all keep their cool, preferring to act instead of lamenting. Thus Honoré d'Urfé shows readers how to survive dramatic situations. He wrote his novel for readers who had mostly survived the nightmare of religious wars, who were no strangers to dramatic choices, the imminence of death, and who realized that in a critical situation, it was not fear, but action and pragmatism that could save their lives. D'Urfé is an excellent teacher. In the pastoral novel, by confronting its heroes with dramatic choices, it shows readers what kinds of actions are rational and effective, and how life differs from literature.

KEYWORDS – *Astrée*, Honoré d'Urfé, pastoral novel, fear

Au-dessus de la peur – les épisodes dramatiques dans *L'Astrée* de Honoré d'Urfé

RÉSUMÉ

L'Astrée de Honoré d'Urfé abonde en épisodes dramatiques qui brisent l'idylle bucolique. Les scènes de suicide de Damon ou de Chriséide ; le contexte violent du mariage de Placidie montrent les protagonistes dans les situations traumatisantes. Toutefois ils gardent tous leur sang-froid, en préférant agir au lieu de se lamenter. Ainsi Honoré d'Urfé montre aux lecteurs la manière de survivre les situations dramatiques. Il a écrit son roman pour les lecteurs qui ont pour la plupart survécu au cauchemar des guerres de religion, qui n'étaient pas étrangers aux choix dramatiques, à l'imminence de la mort et qui ont réalisé que dans une situation critique, ce n'était pas la peur, mais une action et



un pragmatisme qui pouvaient sauver leur vie. D'Urfé est un excellent pédagogue. Dans le roman pastoral, en confrontant ses héros à des choix dramatiques, il montre aux lecteurs quels types d'actions sont rationnels et efficaces, et en quoi la vie diffère de la littérature.

MOTS-CLÉS – *Astrée*, Honoré d'Urfé, roman pastoral, peur

Astrea Honorého d'Urfé to najważniejsza francuska powieść siedemnastego wieku, często określana mianem romansu pasterskiego. Istotnie, świat *Astrei* to świat szlachetnie urodzonych pasterzy i pasterek, spędzających czas na łonie natury, dyskutujących o miłości, roztrząsających jej najdrobniejsze niuansy. Główny wątek, miłość pasterzy *Astrei* i *Celadona*, pozwala czytelnikom przenieść się w delikatny świat marzeń, jednak stanowi on ramę fabularną, spajającą ponad czterdzieści historii drugoplanowych, znacznie mniej sielankowych.

Francuskie wyższe warstwy społeczne, a do nich kierowana jest powieść, miały świeżo w pamięci burzliwy i bardzo traumatyczny okres wojen religijnych, które w latach 1562-1598 pustoszyły kraj, brutalnie zaburzające egzystencję co najmniej dwóch pokoleń. Ich pokłosiem były nie tylko głębokie zmiany w układzie sił społecznych, lecz również pewne przyzwolenie na brutalność, czego ślady widać w literaturze tego okresu. W drugiej połowie XVI wieku powstał nowy gatunek, tzw. historie tragiczne¹, nowele przeznaczone dla szerokich kręgów odbiorców, przedstawiające występki i jego ukaranie, obfitujące w opisy pełne okrucieństwa. Historie tragiczne cieszyły się powodzeniem jeszcze na początku XVII wieku. Dla Honorého d'Urfé, uczestnika wojen religijnych², przemoc stanowiła nieodłączny element egzystencji, a jej elementy przenikły do *Astrei*. Zjawisko to zostanie ukazane na przykładzie wybranych fragmentów trzech historii – *Damona*, *Chryzeidy* i *Placydii* – różniących się w stopniu fikcjonalności. Przedstawiony jako pierwszy *Damon*, to postać czysto literacka; analizowana następnie opowieść o *Chryzeidzie* łączy charakterystyki będące wytworem fantazji autora i historyczne; natomiast bohaterką trzeciej opowieści jest *Ella Galia Placydia*, żyjąca na przełomie IV i V wieku n.e. królowa Wizygotów i cesarzowa rzymska. Świat przedstawiony *Astrei* stanowi odskocznnię od rzeczywistości, a zarazem jej komentarz. Dlatego zachowanie bohaterów w sytuacjach dramatycznych, mogących wzbudzić strach jest nie tylko odbiciem potencjalnych lęków epoki, lecz je też egzorcyzmuje.

Bohaterowie historii *Damona* i *Madonty* to postaci literackie, a Honoré d'Urfé akcentuje dyskretnie ich fikcjonalność poprzez liczne nawiązania do topiki ro-

¹ Więcej na ten temat zob. B. Marczuk, *Krwawy amfiteatr. Antologia francuskich historii tragicznych epoki renesansu i baroku*, Universitas, Kraków 2002, s. 9-24.

² Honoré d'Urfé był pułkownikiem wojsk księcia de Nemours, kapitanem jego straży oraz szwoleżerów. *Vide* J. Jakubowska et al., *Panorama literatury francuskiej. Wojna a piśmiennictwo*, Universitas, Kraków 2020, s. 40-41.

mansu bukolicznego³ i rycerskiego⁴. Rycerz Damon z Akwitanii pokochał z wzajemnością Madontę. Uczucie pary nieustannie wystawiane było na próbę przez intrygi zazdrosnej Leriany. Matactwa niegodziwej kobiety sprawiły, że Damon wyzwał na pojedynek Tersandra, domniemanego szczęśliwego rywala do serca Madonty. Zranił przeciwnika, zabrał pierścień Madonty⁵ i zostawił zemdlonego na polu. Obaj rywale przedstawieni zostali jako młodzieńcy odważni, honorowi, przestrzegający kodeksu rycerskiego.

Postępowanie zazdrosnego Damona wpisuje się ponadto we wzorce zachowań typowych dla miłości opisywanej w romansach: mimo urazy do wybranki, pozostawał jej niezmiennie wierny, wciąż ją kochał, a swoje uczucie wyraził w walce. D'Urfé ukazuje jednak, iż w sferze uczuć pojedynek rzadko skutkuje poprawą stosunków pomiędzy zakochanymi. Pokonanie Tersandra nie uspokoiło rozgoryczenia Damona. Odjechał z pola bitwy ciężko ranny, w towarzystwie wiernego sługi. Gdy dotarli do ustronnego miejsca okazało się, że Damon postanowił umrzeć w sposób spektakularny i, niczym jego wergiliuszowski imiennik⁶, rzucić się z urwiska w spienione wody Garony. Następuje scena samobójstwa, które wyłamuje się z schematu topiki rycerskiej. Relację z niego zdaje po fakcie Madoncie wierny Haladyn. Stwierdza, że „skarpa była tak wysoka, że aż strach” (II, 6, 378)⁷. Jednak Damon śmierci patrzył w oczy bez najmniejszego lęku, myśląc jedynie o odpowiednio dramatycznej oprawie dla swojego czynu⁸, wpisującej się w topikę miłości pasterskiej. Czytelnicy mogli zauważyć wyraźne podobieństwo pomiędzy planami Damona a zachowaniem Celadona, który, zdruzgotany niechęcią Astrei, rzucił się w nurt Lignon na początku powieści. W odróżnieniu od cieszącego się pełnym zdrowiem Celadona, Damon był bliski śmierci z powodu odniesionych w pojedynku obrażeń. Czując, że opuszczają go siły, podał słudze list do Madonty wraz z pierścieniem, prosząc też

³ Pasterz Damon jest jednym z bohaterów ósmej Bukoliki Wergiliusza.

⁴ Temat relacji pomiędzy miłością wywodzącą się z tradycji starożytnej i rycerskiej porusza L. Giavarini w artykule « Politique dans l'Astrée, politique de L'Astrée », *Les Dossiers du Grihl*, URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/7438>, dostęp 29.11.2020.

⁵ Była to pomyłka. Fałszywy pierścień kazała wykonać Leriana, by Damon zwątpił w uczucie Madonty.

⁶ W ósmej *Bukolice* Wergiliusza, pasterz Damon, nieszczęśliwy w miłości, stwierdza: „już w bezdenne wały ... z tej się brzeźnej rzucę skały”; Wergiliusz, *Bukoliki*, tł. J. Lipiński, Warszawa, druk nr 646 przy Nowolipiu, 1805, s. 36; URL: <https://polona.pl/item/bukoliki-publiusza-wirgiliusza-marona>, dostęp 9.01.2022.

⁷ Wszystkie cytaty pochodzą z elektronicznego wydania czterech pierwszych części *Astrei: Deux visages de L'Astrée*. ©2005-2020 E. Henein, URL: https://astree.tufts.edu/_analyse/accueil.html, dostęp 8.01.2022. Cytując fragmenty *Astrei*, ograniczę się do podawania w nawiasie kolejno: numeru tomu, księgi i strony. Tłumaczenie wszystkich cytatów własne (M. P.).

⁸ Na teatralność wielu opisywanych w *Astrei* scen zwraca uwagę Giovanni Dotoli, pisząc: « C'est un monde théâtral, où chaque personnage est un acteur, et le paysage est une scène. Les lecteurs sont des spectateurs » ; G. Dotoli, *Littérature et société en France au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2004, t. 4, s. 183.

o przekazanie, że śmierć przyjmie chętnie, gdyż będzie ona dowodem jego wyższości względem rywala. Haladyn relacjonuje:

Wziąłem list i pierścień, ale widząc, że nie ma już sił ustać na nogach i oblicze jego powleka bladeść, ująłem go pod rękę i powiedziałem, że powinien wykazać więcej odwagi i podjąć inną decyzję niż samobójstwo. Wyciągnąłem chustkę, którą przyłożyłem do dużej rany, z której płynęło najwięcej krwi, ale wyrwał mi ją z wściekłością. Zamilcz Haladynie, rzekł, i nie mów mi o życiu, gdyś już niemiły Madoncie. Po czym rozłożył chustkę na ranie i zboczył ją całą we krwi (II, 6, 379).

Dramatyzm opisywanej sceny, w której cierpienie miłosne Damona zbliża się do apogeum i na rozsądne propozycje sługi reaguje z „wściekłością”, jest dodatkowo wzmocnione drastycznym opisem płynącej krwi. Żal, rozgoryczenie, a przede wszystkim desperacja głównego bohatera wprowadzają go w stan oderwania od rzeczywistości i zamknięcia się na racjonalne argumenty sługi. Obawiając się, że zemdleje i Haladyn przeszkodzi mu odebraniu sobie życia, szybko rzucił się w wir rzeki, wykrzykując jednocześnie słowa miłości do Madonty.

O ile postępowanie Damona jest skrajnie emocjonalne, to giermek stanowi głos rozsądku⁹. Jego reakcje podkreślają irracjonalność zachowania pana i, dyskretnie, stanowią ironiczny komentarz zaistniałej sytuacji. Haladyn z okrzykiem „Bogowie, cóż to za szaleństwo!” (II, 6, 380) łapie Damona za nogi i zostaje pociągnięty w nurt rzeki. Sługę w wodzie ogarnia strach przed utonięciem, ratuje swoje życie, puszcza rycerza, ten niknie w odmętach Garony. Haladyn z trudem dopływa do brzegu. Jest to jedyny moment, kiedy pojawia się strach i dotyczy on sługi – Damon jest nieustraszony, nie boi się śmierci, traktuje ją jako naturalne zwieńczenie nieodwzajemnionej miłości.

Scena, w której śmiertelnie ranny Damon, nie okazując bólu, cierpienia ani strachu, uznaje, że musi popełnić samobójstwo i zмага się z powstrzymującym go sługą jest dramatyczna, ale również zawiera w sobie sporą dozę absurdu, co dobrze kwituje okrzyk Haladyna. Scena samobójstwa ujawnia ironiczne podejście do miłości, obecne w wielu historiach przedstawionych w *Astrej*¹⁰.

Kombinacja dobrowolnie wykrwawiającego się i jednocześnie skaczącego z urwiska do wody Damona stanowi dowcipne połączenie miłości dwornej, z aktywnym i gotowym przelać krew dla ukochanej rycerzem oraz bukolicznej, z płaczącym i melancholijnym jak Celadon kochankiem-pasterzem. Damon chce być postrzegany jako ten, kto utopił się z miłości, chociaż mógłby stracić życie

⁹ Nasuwa się tu jako analogia postaci Don Kichota i Sancho Pansy Powieść Cervantesa odniosła wielki sukces we Francji pierwszej połowy XVII wieku, czytał ją i Honoré d'Urfé. *Vide* Dale B. J. Randall, Jackson C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009, s. XXXVII-XVIII.

¹⁰ Na ironiczny wydźwięk wielu historii miłosnych przedstawionych w *Astrej* wskazuje Wilhelm Matzat, w artykule « Tradition et invention dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », *Dix-septième siècle*, 2002/2, n° 215, s. 207.

z upływu krwi. Chce wejść w nieswoją rolę. Ostatecznie jego zamiar spalił na panewce, rybacy wyławiają niedoszłego topielca z rzeki a druid wyleczył go z ran.

D'Urfé nadaje nowe życie tradycyjnym toposom. Rycerz Damon chce w Foréz umrzeć nie po rycersku, lecz jak pasterz. Powstaje tym samym dość komiczne połączenie topiki „śmierci w imię miłości” z romansu rycerskiego oraz pasterskiego¹¹. Zachowanie postaci fikcjonalnej, będącej „fuzją” dwóch koncepcji miłości w literaturze, stwarza komiczny dystans do dramatyizmu tejże, zrywa z iluzją prawdziwości opisywanych zdarzeń.

Historia Chryzeydy i Arymanta, chociaż również zawiera scenę próby samobójczej, jest utrzymana w innym tonie. Nie ma w niej elementów ironicznych, nie ma czytelnych odwołań do topiki literackiej. Jedyne nawiązanie do tradycji literackiej stanowić może imię głównej bohaterki. Trudno stwierdzić czy wybierając je d'Urfé nawiązywał do Chryzeydy, córki Chryzesa, kapłanki w świątyni Apollina w Troi, podczas wojny trojańskiej wziętej do niewoli i oddanej Agamemnonowi, który później musiał zwrócić ją ojcu¹² czy też do Kresydy z *Powieści o Troi* Benoît de Sainte Maure'a¹³, niewiernej kochanki Troilusa¹⁴. Badacze twórczości d'Urfégo wykazują, że zwykle jego nawiązania mają charakter ironiczny, a postaci prezentują cechy odwrotne do tradycyjnie im przypisywanych¹⁵. I tak Chryzeyda, będąca uosobieniem kobiecej niestałości, jest w *Astrei* ucieleśnieniem wiernej miłości. Jest też postacią funkcjonującą w świecie fikcyjnym posiadającym odnośniki historyczne, zakochują się bowiem w niej Rycymer¹⁶, dowódca wojsk Cesarstwa Zachodniorzymskiego oraz jego siostrzeniec Gundobad, król Burgundów. Wplatanie w intrygę wyimaginowanych przygód postaci historycznych wpisuje się w dydaktyczną narrację *Astrei*, która dostarczała czytelnikom, a zwłaszcza czytelniczkom, w sposób rozrywkowy sporą dawkę wiedzy.

Chryzeyda od dawna kocha z wzajemnością rycerza Arymanta, którego ojciec jest wrogiem Rycymera, spowinowaconego z panną. Rycymer, przy pełnej aprobacie matki Chryzeydy, chce ją wydać za Kloranga. Matka i córka przeprowadzają się do domu potężnego krewnego, który chce wyprawić w nim wesele. Chryzeydzie

¹¹ W. Matzat stwierdza: « le monde de *L'Astrée* est un monde de comédie, [...] les complications de l'amour sont [...] susceptibles de provoquer le sourire du lecteur » ; *ibid.*

¹² W I pieśni *Iliady* Homera.

¹³ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, tr. et prés. par E. Baumgartner, F. Viellard, Paris, Union générale d'éditions, 1987.

¹⁴ W *Astrei* pisownia imienia postaci jest wariantowa i w różnych wątkach ma formę Criseide, Chryserde, Chryseide; cf. *Deux Visages de L'Astrée*, op. cit.

¹⁵ Cf. E. Henein, *Protée romancier : les déguisements dans l'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Fasano/Paris, Schena/Nizet, 1996, s. 305. Louise Horowitz stwierdza wręcz, iż « *L'Astrée* est un ouvrage [...] libéré des limites et des catégories » ; L. Horowitz, « Hybridation dans *L'Astrée* », in *Lire L'Astrée*, éd. D. Denis, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, s. 96.

¹⁶ Flavius Ricimer (ok. 405-472) – *magister militum* cesarstwa zachodniorzymskiego w latach 456-472; Gundobad (ok. 452-516) – król Burgundów (473-516). W latach 472-473 faktyczny władca Cesarstwa Zachodniorzymskiego.

projekt małżeństwa z niekochanym Klorangiem jest tak wstrętny, że postanawia odejść w śmierć. Nie planuje spektakularnego samobójstwa, jak Damon. W jej przypadku problemem jest samo pozbawienie się życia. Dziewczyna jest nieustannie otoczona służbą i obserwowana. Jednak jej pomysłowość pozwala pokonać i tę przeszkodę. Prosi w tajemnicy o upuszczenie krwi, po czym, będąc sama w pokoju, zaszuwa zasłony i w półmroku odwiązuje bandażę obu rąk. Czynność ta zostaje przeprowadzona z zimną determinacją, szybko, bez wahania. Pojawia się w tekście słowo strach, ale, przewrotnie, nie opisuje lęku Chryzeidy przed śmiercią. Następuje niezwykle plastyczna a zarazem przerażająca scena, w której w prawie każdym zdaniu pojawia się słowo „krew”, potęgując atmosferę zagrożenia i lęku o życie dziewczyny. Relacjonuje ona: „kazałam naciąć sobie obie ręce by szybciej umrzeć, bojąc się, że gdybym kazała naciąć tylko jedną, krew mogłaby samoistnie przestać płynąć, jak to się niekiedy zdarza” (III, 7, 307). Ratuje ją nadejście służącej, która odsłoniwszy zasłony widzi „pełno krwi” (III, 7, 307) i podnosi alarm. Nadbiegają domownicy i wszyscy sądzą, że Chryzeida umarła widząc, że cała jest „zalana krwią” (III, 7, 307). Nadchodzi pan domu, Rycymer, i podejmuje skuteczne działania, ratujące życie bohaterki: „Rycymer widząc mnie całą we krwi uniósł mnie trzymając pod ręce i zobaczył, że cały rękaw mam pełen krwi. Podcięła sobie żyły, krzyknął i natychmiast sam uniósł mnie koszulę i zobaczył, że krew już nie płynie, bo na ranie utworzył się skrzep” (III, 7, 308). Chwilę później, „gdy stał krew, zobaczył, że rana znowu krwawi więc ucisnął ją palcem a Klaryna zrobiła to samo na drugiej ręce, widząc drugi rękaw równie pełen krwi co poprzedni” (III, 7, 309).

Honoré d'Urfé nie jest propagatorem samobójstwa jako rozwiązania kryzysu uczuciowego¹⁷, większość postaci *Astrei*, które decydują się na ten ostateczny krok zostaje odratowana¹⁸. Próba odebrania sobie życia stanowi natomiast punkt zwrotny w historiach zakochanych par, przede wszystkim obnażając ich prawdziwe uczucia. Dramatyczny postępek Chryzeidy służy uwypukleniu siły jej miłości do Arymanta i niezłomnej wierności.

Do zakrwawionej Chryzeidy zawołano lekarzy i chirurgów, którzy skutecznie udzielili jej pomocy. Po tym zdarzeniu Rycymer zakochał się w dziewczynie: „wyznał mi, że nigdy nie widział mnie tak pięknej, jak wtedy, gdy byłam cała zalana krwią, gdyż czerwień krwi uwypukliła biel mego ciała. Biel mego oblicza nadawała krwi tak czerwony odcień, że wydawało się, że jedno wzmagало piękno drugiego, a ponadto litość nad stanem, w jakim się znalazłam, wzmagala poprzez współczucie Miłość” (III, 7, 309).

¹⁷ Obszernie rozwija ten temat Maxime Gaume w monografii *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1977, s. 363-366. W jednym z wątków powieści pada stwierdzenie, ukazujące opinię Honorégo d'Urfé na ten temat. Jeden z bohaterów stwierdza stanowczo: „Bóg bardzo srogo karze po śmierci samobójców; ponadto świadczy ono o braku odwagi, by znieść przeciwności losu” (II, 12, 868).

¹⁸ Wspomniani już Damon, Celadon, Chryzeida. Wyjątek stanowi Ligdamon, który wypił truciznę, nie chcąc poślubić niekochanej kobiety.

Scena samobójstwa Chryzeidy, chociaż dramatyczna i niezawierająca elementów ironicznych, nie przedstawia sytuacji budzącej strach czy lęk tylko, bardzo wyraźnie, działanie i kontr działanie. Zdecydowanemu postępowaniu Chryzeidy odpowiada równie zdecydowane działanie jej służącej i Rycymera. Nikt nie wykazuje lęku, wszystko, łącznie z narracją, toczy się w zawrotnym tempie, nikt nie traci czasu na próżne ubolewania czy dywagacje na temat powodów, które popchnęły Chryzeidę do tak ostatecznego czynu. Wszzechobecna krew jest dla otoczenia sygnałem alarmowym, ale jednocześnie nie jest odstręczająca: Rycymer widzi w niej przede wszystkim barwny kontrast, który uwypukla urodę Chryzeidy. Fascynacja obrazem, jaki tworzy wylewająca się z ciała krew wydaje się być nie tylko cechą Rycymera, ale i czytelników *Astrei*, do których skierowany jest opis tej krwawej sceny. Można domniemywać, że czasy wojen nieco znieczuliły ich wrażliwość i byli w stanie, tak jak rzymski wódz, oddzielić krytyczny stan dziewczyny, budzący współczucie, od estetycznej strony dramatycznego spektaklu, który rozgrywał się przed oczami ich wyobraźni. Ta plastyczność opisów, ich widowiskowość, stanowi jedną z cech charakterystycznych *Astrei*. Zdaniem Laurence Giavarini, badającej od wielu lat francuską literaturę pastoralną i twórczość d'Urfégo: „Obraz pastoralny tworzy się, biorąc jako punkt wyjścia oko czytelnika lub widza. Dla niego tworzy się widok.”¹⁹. Trudno odmówić słuszności temu stwierdzeniu. Jednak obraz zakrwawionej Chryzeidy to coś więcej: wnosi do świata bukolicznego niepokój, zapowiedź możliwej katastrofy²⁰.

Historia Chryzeidy, w której wyimaginowane przygody łączą postaci fikcyjne i autentyczne, opisane są bez przymrużenia oka, bez podkreślania literackości sceny. Odwrotnie, niż to miało miejsce w przypadku Damona, pisarz nie akcentuje fikcjonalności opisywanej sceny. Desperacki plan Chryzeidy, przeprowadzony ze spokojnym zdecydowaniem, bez strachu i nadmiernych emocji, wzbogaca i nadaje głębi jej portretowi psychicznemu²¹ oraz zwiększa iluzję mimetyczną tekstu. Czytelnicy, „wciągnięci” dramatycznym biegiem zdarzeń w świat przedstawiony, podziwiają oddanie i wierność młodej dziewczyny, jej stoicki spokój wobec perspektywy śmierci. Postać Rycymera nadaje zarazem prawdopodobieństwa i powagi jej czynom.

Ostatnia historia różni się od poprzednich. Jej bohaterka nie wchodzi w skład aktywnych protagonistów romansu, jest to postać historyczna, Elia Galla Placydia,

¹⁹ L. Giavarini, *La Distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010, s. 51.

²⁰ « Une image, échappant à la douceur et à la politesse des discours, pourrait bien symboliser cette mise en danger toujours possible de la perfection pastorale » ; S. Robic, « Le berger dans un nid de serpents : relectures dévotives de *L'Astrée* dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus », in *Audace et modernité d'Honoré d'Urfé*, éd. M.-Cl. Mioche, Paris, Honoré Champion, 2013, s. 42.

²¹ Ogólnie bohaterowie *Astrei* mają ubogą i jednostronną charakterystykę psychologiczną. Cf. P. Berthiaume, « Psychodoxie du personnage dans *L'Astrée* », *Dix-septième siècle*, 2001/1, n° 210, s. 5.

żyjąca na przełomie IV i V wieku n.e. królowa Wizygotów i cesarzowa rzymska. O jej pełnym zawirowań losie opowiada pasterzom mądry druid Adamas, wielki autorytet moralny w świecie *Astrei*. Jako dzieje prawdziwe, opierające się na faktach historycznych²², nie upiększone fikcjonalnymi wątkami, opowieść o Placydii stanowi *exemplum*, pouczenie zarówno dla słuchaczy, jak i czytelników powieści. Adamas, rozpoczynając swój dydaktyczny wywód jasno określa jego plan: chce przypomnieć zebranych czyny „mądrej Placydii, której Fortuna była tak przeciwna, że na jej przykładzie można jasno osądzić, jak bardzo prześladowana jest zwyczaj cnota” (II, 11, 737). Jest to jedyna w powieści historia, w której nie ma wątku miłosnego²³.

Córka cesarza Teodozjusza, Galla Placydia znalazła się sama w obłączonym przez barbarzyńców Rzymie, ponieważ po śmierci ojca, jej brat Honoriusz kilka lat wcześniej przeniósł stolicę Zachodniego Cesarstwa do Rawenny. Prowadził wojny z licznymi uzurpatorami do tytułu cesarza. Za jego panowania, miasto Rzym zostało najechane i zdobyte przez barbarzyńców pod wodzą Alaryka.

Adamas opowiada: „Alaryk złupił i spalił to wielkie miasto i, nie dość upojony grabieżami, plądrował region i doprowadził go do takiej ruiny, że trzeba było być barbarzyńcą, by nie czuć litości. Ale najgorszy był nieszczęsny los tej mądrej księżniczki, która przez niedbalstwo brata znalazła się bez pomocy” (II, 11, 737). Osamotniona i pozbawiona wsparcia Placydia trafiła w ręce Alaryka i znalazła się w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia. Szczęściem namiętnie zakochał się w niej Ataulf, książę ze świty Alaryka i postanowił poślubić. Druid Adamas opowiadający historię Placydii jest pod wrażeniem jej pragmatyzmu: „zauważcie, jakże musiała się przemóc ta mądra księżniczka, godząc się na ten związek” (II, 11, 738). Kiedy Ataulf po ślubie planuje ponownie spalić Rzym, ze strony Placydii nie spotyka go protest dumnej rzymianki, tylko manipulacja. Placydia zaczyna się dąsać, milczy, nic nie mówi, ale okazuje, że coś ją trapi. Gdy zakochany Ataulf pyta o przyczynę smutku, ta wyznaje, bardzo pokornie, używając pochlebstw („o wielki królu” (II, 11, 739), „który w swej dobroci raczyłeś mnie poślubić” (II, 11, 741), że przykry jej jest pomysł ponownego spalenia Rzymu. Zręcznie przemyca w swojej skardze dwa argumenty: po pierwsze, Ataulf jest wodzem cieszącym się już tak wielką chwałą, że nic jej już nie uczyni większej. Po drugie, lepiej mieć wdzięcznych przyjaciół niż wrogów w jej braciach. Po czym, cała we łzach pada na kolana przed Ataulfem. Ten, zakochany i wzruszony – kierując się uczuciem, odstępuje od swego planu.

²² Umieszczając akcję swej powieści w V wieku n.e Honoré d'Urfé wzbogacił ją o liczne wątki historyczne. Co istotne, przedstawiając wydarzenia z przeszłości, pisarz oparł się na dostępnych w jego czasach źródłach historycznych: napisanej przez Jordanesa Historii Gockiej (*Iordanis Romana et Getica*, (551 r. n. e), oraz wydanych w XVI wieku, *Recueil des Antiquités gauloises et françaises* Claude Faucheta (1579) czy *Histoire de France*, Bernarda de Girard du Haillana (1576). Temat ten w pogłębiony sposób rozwija M. Gaume, *op. cit.*, s. 132-143.

²³ *Vide* K. Wine, *Forgotten Virgo: Humanism and Absolutism in Honoré D'Urfés 'L'Astrée'*, Genève, Droz, 2000, s. 226.

Małżeństwo z Ataulfem jest krótkie: wkrótce ginie zamordowany. Sama w królestwie Wandalów, Placydia radzi sobie nad podziw dobrze: „Ta mądra księżniczka od dawna przewidziała, że jej męża może spotkać taki koniec i, jak umiała najlepiej, za pomocą różnych drobnych przysług zapewniła sobie poparcie generałów wojsk Ataulfa” (II, 11, 742). Tak więc, po śmierci męża nie została wypędzona czy pozbawiona życia tylko funkcjonowała jeszcze przez pewien okres na dworze, otoczona życzliwymi osobami. Gdy udało jej się doprowadzić do tego, by sprzyjający jej Sigeryk został wybrany na nowego króla, nie niepokoiona przez nikogo wróciła do Rzymu.

Opanowanie, strategiczne planowanie, a w stosunku do Ataulfa, wyrachowanie, manipulacja i ani odrobiny lęku, takie postępowanie budzi uznanie Adamasa, jako mądre i rozsądne. Placydia jest stawiana za wzór, gdyż w swym postępowaniu gotowa jest zapłacić każdą cenę za ocalenie drogiej ojczyzny – Rzymu. Kieruje się rozumem a nie emocjami, nawet jeżeli odczuwa jakieś lęki co do swego losu, to nie paraliżują jej one, tylko stymulują do antycypacji zagrożeń i przeciwdziałania im.

Życie stawia przed człowiekiem coraz to nowe wyzwania, historia uczy, jak im sprostać. Honoré d'Urfé pisał *Astreę* dla czytelników, którzy w większości przeżyli koszmar francuskich wojen religijnych drugiej połowy XVI wieku. Nieobce im były dramatyczne decyzje oraz bliskość śmierci. Zdawali sobie sprawę, że w krytycznej sytuacji to nie lęk, ale zdecydowane działanie i dyplomacja mogą uratować im życie. Wszystkich bohaterów przedstawionych historii, Damona, Chryzeidę oraz Placydię, cechuje zimna krew, brak lęku przed śmiercią i nastawienie na konstruktywne w ich mniemaniu działanie. D'Urfé jest znakomitym nauczycielem: dyskretnym, ale skutecznym²⁴. W powieści pasterskiej, stawiając swych bohaterów wobec przejmujących wyborów, pokazuje czytelnikom, jakiego typu działania są racjonalne i skuteczne: ironicznie opisuje stereotypowe literackie zachowanie fikcyjnego Damona, a za wzór stawia pragmatyczną Placydię, postać historyczną. Sugeruje tym samym, że czytelnicy powinni mieć świadomość, że świat fikcyjalny i rzeczywisty rządzi się odmiennymi prawami.

Bibliografia

Teksty źródłowe

Deux visages de *L'Astrée*. ©2005-2020 Eglal Henein, URL: https://astree.tufts.edu/_analyse/accueil.html, dostęp 8.01.2022

Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Première partie*, Édition critique établie sous la direction de Delphine Denis, Paris, Éditions Honoré Champion, 2011

Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Deuxième partie*. Édition critique établie sous la direction de Delphine Denis, Paris, Éditions Honoré Champion, 2016

²⁴ Maxime Gaume stwierdza: « Nous trouvons chez d'Urfé un véritable professeur qui sait faire le point de ce qu'il a enseigné et qui domine son savoir », M. Gaume, *op. cit.*, p. 139.

Opracowania

- Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, tr. et prés. par Emmanuèle Baumgartner, Françoise Viellard, Paris, Union générale d'éditions, 1987
- Bernard de Girard du Haillan, *Histoire de France*, Paris, Pierre L'Huillier, 1576
- Berthiaume, Pierre, « Psychodoxie du personnage dans *L'Astrée* », *Dix-septième siècle*, 2001/1, n° 210, s. 3-18, <https://doi.org/10.3917/dss.011.0003>
- Dotoli, Giovanni, *Littérature et société en France au XVII^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2004, t. 4
- Fauchet, Claude, *Recueil des Antiquités gauloises et françaises*, Paris, Jacques du Puys, 1579
- Gaume, Maxime, *Les Inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes, 1977
- Giavarini, Laurence, *La Distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010
- Giavarini, Laurence, « Politique dans l'Astrée, politique de *L'Astrée* », *Les Dossiers du Grihl*, URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/7438>, dostęp 29.11.2020
- Hencin, Eglal, *Protée romancier : les déguisements dans l'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Fasano/Paris, Schena/Nizet, 1996
- Horowitz, Louise, « Hybridation dans *L'Astrée* », in *Lire L'Astrée*, éd. Delphine Denis, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, s. 89-97
- Jakubowska, Joanna, et al., *Panorama literatury francuskiej. Wojna a piśmiennictwo*, Universitas, Kraków 2020
- Marczuk, Barbara, *Krwawy amfiteatr. Antologia francuskich historii tragicznych epoki renesansu i baroku*, Universitas, Kraków 2002
- Matzat, Wilhelm, « Tradition et invention dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », *Dix-septième siècle*, 2002/2, n° 215, s. 199-207, <https://doi.org/10.3917/dss.022.0199>
- Randall, Dale B. J., Boswell, Jackson C., *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009
- Robic, Sylvie, « Le berger dans un nid de serpents : relectures dévotives de *L'Astrée* dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus », in *Audace et modernité d'Honoré d'Urfé*, éd. Marie-Claude Mioche, Paris, Honoré Champion, 2013, s. 29-43
- Wergiliusz, *Bukoliki*, tł. J. Lipiński, Warszawa, druk nr 646 przy Nowolipiu, 1805, s. 36; URL: <https://polona.pl/item/bukoliki-publiusza-wirgiliusza-marona>, dostęp 9.01.2022
- Wine, Kathleen, *Forgotten Virgo: Humanism and Absolutism in Honoré D'Urfés 'L'Astrée'*, Genève, Droz, 2000

Maja Pawłowska, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, specjalizuje się w literaturze francuskiej XVII wieku. Opublikowała liczne artykuły poświęcone siedemnastowiecznej powieści francuskiej oraz szeroko pojmowanym zagadnieniom poetyki klasycyzmu francuskiego (ostatnio: Pawłowska et al., *Panorama literatury francuskiej. Wojna a piśmiennictwo* (2020); „Astrea, Celadon i meandry miłości”, in *Miłość, przyjaźń, pożądanie w dawnych literaturach romańskich* (Warszawa 2021); „Oderwać się od Ziemi: podróż czy ucieczka? Państwa i Cesarstwa Słońca Cyrana de Bergerac”, in *Podróż, ucieczka, wygnanie w dawnych literaturach romańskich* (Warszawa 2020); « L'absolutisme et la démocratie nobiliaire : la traduction du *Cid* par Jan Andrzej Morsztyn (1662) », *Romanica Wratislaviensia* 2020; « Le topos 'Bonus dormitat Homerus' et ses récurrences françaises au XVII^e siècle », *Romanica Silesiana* 2020. Jest również autorką monografii *Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej* (Wrocław 2011).

Monika Kulesza

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0001-7328-513X>

mmkulesz@uw.edu.pl

Czego się bać w baśniach bez duchów i potworów? Rozważania o literackiej baśni francuskiej końca XVII wieku

What to Fear in Fairy Tales Without Ghosts and Monsters?
Reflections on the French Literary Fairy Tale of the Late 17th Century

SUMMARY

Between 1690 and 1715, the literary fairy tale, the *conte de fées*, becomes fashionable in France, created by the regulars of Parisian salons and distinct from the folktale. The monster in the modern fairy tale is ridiculed, so that the fear it is supposed to inspire is apparent (the example of the tales of Madame d'Aulnoy and de Murat). Then, in two fairy tales (*Le prince rosier* by Catherine Bernard and *Anguilette* by Mrs de Murat), I analyse fears and anxieties that are rooted in love rather than evil spells. The pessimistic vision of love links the fairy tale with the novel of the late 17th century. Both are meant to transport the reader to another, distant world in order to portray the real world all the better. *Contes de fées* create an atmosphere of spiritual anxiety that has no connection with the enchanted world: no supernatural powers change human nature and the misery it leads to, and the sophisticated form and magical setting hide the true face of the world of feelings.

KEYWORDS – literary fairy tale, fairy, fear, Bernard, Murat

De quoi avoir peur dans les contes de fées sans fantômes ni monstres ?
Réflexions sur le conte littéraire français de la fin du XVII^e siècle

RÉSUMÉ

Entre 1690 et 1715, un genre nouveau, le conte de fées, devient à la mode en France. Créé par les habituées des salons parisiens, il se distingue du conte populaire. Le monstre du conte moderne est ridiculisé, de sorte que la peur qu'il est censé inspirer est apparente (l'exemple des contes de Madame d'Aulnoy et de Murat). Ensuite, dans deux contes de fées (*Le prince rosier* de Catherine



Bernard et *Anguilette* de Mme de Murat), j'analyse les peurs et les angoisses qui trouvent leur origine dans la vision pessimiste de l'amour. C'est elle qui lie le conte de fées au roman, genre mondain par excellence. Tous deux sont destinés à transporter le lecteur dans un autre monde, lointain, afin de mieux dépeindre le monde réel. Les contes de fées créent une atmosphère d'anxiété spirituelle qui n'a aucun rapport avec le monde enchanté : aucun pouvoir surnaturel ne peut changer ni la nature humaine, ni la misère à laquelle elle conduit. La forme recherchée et le cadre magique du conte cachent le vrai visage du monde des sentiments.

MOTS-CLÉS – conte littéraire, conte de fées, peur, Bernard, Murat

Baśń to gatunek literacki, który kojarzy się z obecnością potworów, duchów, czarodziei, wrózek i innych nadprzyrodzonych stworzeń budzących zaciekawienie i strach. Wywodząca się z tradycji ludowo-folklorystycznej, rozpowszechniana ustnie, baśń skierowana była do dzieci, którym w emocjonującej formie przekazywano wiedzę o świecie i ostrzegano przed czyhającymi niebezpieczeństwami pokazując do czego doprowadzają nieroztropne zachowania.

Za mistrza siedemnastowiecznej baśni uznaje się Charlesa Perrault, którego utwory obfitują w budzące lęk postaci: złego wilka o wielkich zębach, Sinobrodego „tak brzydkiego i przerażającego, że nie było ani damy, ani panienki, która nie uciekłaby na jego widok”¹ (117), czy teściowej śpiącej królowej, królowej z rodu potworów-ludożerców, żądnej „świeżego mięsa” (99), czyli dwójki swoich wnucząt, które kazała zabić i przyrządzić z nich smakowite danie. Już na początku XVIII wieku, opat de Saint-Pierre obawiał się o małych odbiorców i przestrzegał przed straszeniem ich potworami z niesamowitych opowieści:

Niech służba unika opowiadania dzieciom baśni o zjawach, duchach, czarodziejach i czaroksiężnikach; [...] nie wolno nigdy im opowiadać niczego, co straszłoby je duchami lub innymi wymyślonymi stworami, które, szczególnie w nocy, nabierają przerażającego charakteru².

Przestrogi przed szkodliwością opowieści „babci gąski” i obawy o emocjonalną równowagę dzieci towarzyszyły baśni przez kolejne stulecia³, chociaż

¹ Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Pocket Classiques, 2006. W nawiasie umieszczam numer strony do tego wydania. Wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa, oprócz tych, które pochodzą z antologii pt. *Wrózek w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w.*, wybór, przekład i opracowanie A. W. Labuda, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2020, co sygnalizuję umieszczając w nawiasie skrót AWL.

² C.- I. Castel de Saint-Pierre, « Projet pour perfectionner l'éducation », in *Œuvres diverses de Monsieur l'Abbé de Saint-Pierre*, Paris, Briasson, 1730, t. 1, s. 165.

³ Na temat strachu w baśniach dla młodego odbiorcy istnieje bardzo bogata literatura przedmiotu. Cf. np. B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976; P. Joole, « La peur dans la littérature de jeunesse : le miroir aux fantômes », *Tdc*, 2000, n° 803; A. Rolland, *La peur, le chagrin et le jeune lecteur*, 2012, URL: <http://www.ricochet-jeunes.org/le-livre-en->

magiczny świat należy do przeszłości, jest oddalony od odbiorcy geograficznie i historycznie⁴, gdyż akcja baśni rozgrywa się w niezidentyfikowanych krainach i w czasach, które nie istniały.

W tym samym czasie co utwory Perraulta, w latach 1690-1715⁵, modna staje się baśń literacka, *conte de fées*, tworzona przez bywalczyńnię paryskich salonów⁶ i różniąca się od baśni ludowo-folklorystycznej, a nawet otwierając się od niej odcinając. Odbiorcami tych utworów nie były dzieci, ale wykwiśnięte, dorosłe towarzystwo. Jak nazwa wskazuje, *conte de fées*, to baśń⁷, w której są wróżki i ich obecność sprawia, że świat opowieści staje się magiczny. Sfera nadprzyrodzona nie stanowi li tylko ucieczki od rzeczywistości w magiczny świat⁸, ale jest pretekstem do pokazania realnych problemów w sposób zawoalowany. Baśń, tworzona przez panie d'Aulnoy, de Murat, Bernard, Lhéritier de Villandon, Bédacier-Durand, de La Force czy d'Auneuil opisuje uczucia i psychologię człowieka z kobiecego punktu widzenia, bo nową kulturę salonową kreowały przede wszystkim kobiety⁹.

Baśnie publikowane były jako oddzielne zbiory, czasem nazywane nowelami, historiami czy opowieściami alegorycznymi, lub wplątane w powieści, bo autorki często praktykowały również ten gatunek literacki. Pani d'Aulnoy jako pierwsza umieściła baśń¹⁰, pt. *Insula Fortuny (L'Ile de la Félicité)* w powieści z 1690 r. pt. *Historia Hipolita, hrabiego Duglas (L'Histoire d'Hypolite, comte de Duglas)*. Catherine Bernard napisała dwie baśnie, *Królewicz Różokrzew (Le prince rosier)* i *Ryś-Czubatek (Riquet à la houppe)*, które umieściła w swojej ostatniej powieści pt. *Inès de Cordoue* z roku 1694. Pani de Murat jest autorką trzech zbiorów baśni¹¹, a także powieści eksperymentalnej *Podróż na wieś (Voyage de campagne)*, w której znajduje się baśń *Ojciec i czterech synów (Le père et ses quatre fils)*.

analyse/article/334-la-peur,-le-chagrin-et-le-jeune-lecteur, dostęp 15.11.2021; K. Slany, *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2016, URL: <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/3154/PM751--Groza-w-literaturze-dzieciecej--Slany.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, dostęp 16.11.2021.

⁴ M. Soriano, *Guide de littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959, s. 221.

⁵ W pierwszym okresie mody na baśniopisarstwo (do roku 1709) powstało ponad dziewięćdziesiąt utworów zaliczanych do tego gatunku.

⁶ Szerzej o zjawisku cf. S. Raynard, *La Seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002.

⁷ A. W. Labuda stosuje nazwę „baśń czarodziejska”, cf. wstęp do *Wróżki w salonach, op. cit.*, s. 5-31.

⁸ H.-J. de Castelnaud, comtesse de Murat, *Contes*, éd. G. Patard, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque des Génies et des Fées 3, 2006, s. 38.

⁹ G. Patard, « Mme de Murat et les Fées modernes », *The Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, s. 275, URL : https://romanicreview.journals.cdrs.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/16/2016/08/Patard_99_2.pdf, dostęp 12.11.2021.

¹⁰ Druga baśń, *Mira*, znajduje się w jej trzecim utworze, *La Relation du voyage d'Espagne*, z 1691.

¹¹ *Contes de fées* (1698), *Nouveaux contes de fées* (1698), *Histoires sublimes et allégoriques* (1699).

1. Potwór ośmieszony

Jak zauważa Jean-Paul Sermain, „nowoczesna baśń [...] stanowi prześmiewczą karykaturę wiary w nadprzyrodzone moce, nie powtarza treści dawnych opowieści, a jedynie przejmuje ich logikę, którą wykorzystuje do stworzenia fikcyjnego świata, ku przestrodze i rozrywce odbiorcy¹². Budzące lęk postaci opisywane są w nich z przymrużeniem oka, gdyż mają rozbawić dorosłego odbiorcę lubiącego opowieści z dreszczykiem. Postaci te często są ludzkimi potworami, a nie zwierzętami lub innymi stworami. Pani d’Aulnoy tak charakteryzuje „potworną pod każdym względem” księżnę Zrzędę (Grognon), której portret fizyczny odpowiada odrażającemu charakterowi:

miała rude włosy koloru płomieni, twarz przerażająco nalaną i pokrytą pryszczami, a z dwojga oczu, które kiedyś miała, zostało jej tylko jedno, i to kaprawe. Gębę miała tak ogromną, że wydawało się, iż chce pożreć cały świat, ale ponieważ nie miała zębów, nikt się jej nie obawiał. Na dodatek była garbata z przodu i z tyłu oraz kulawa na obie nogi.¹³

„Ludzki potwór”¹⁴ jest odpychający fizycznie i moralnie, ale w prześmiewczej karykaturze wystarczy jedno zdanie, aby wstręt i strach zmieniły się w rozbawienie. Pani d’Aulnoy bardzo często podkreśla odstręczający charakter księżnej i lęk, który budzi u innych postaci, ale właśnie ten sposób nieustannego przywoływania cech potwora, któremu na dodatek nie udają się planowane działania sprawia, że staje się on groteskowy. W baśni literackiej mamy do czynienia z ośmieszeniem strachu, który w baśni ludowo-folklorystycznej spełniał rolę dydaktyczną.

Innym, prześmiewczym sposobem traktowania strachu jest odwrócenie schematu tradycyjnej baśni folklorystycznej. W utworze pani de Murat *Ojciec i czterech synów* skrzydlaty smok porywa spacerującą księżniczkę, ale jego obecność ma przede wszystkim świadczyć o nadprzyrodzonym charakterze opowieści i zapowiadać znaną strukturę baśni: zły i groźny potwór porywa i więzi królową, którą musi uwolnić piękny książę. Pani de Murat bawi czytelnika stosując odwrotny schemat: smok okazuje się całkowicie niegroźny, porwana księżniczka wiedzie szczęśliwe życie, gdyż na wyspę przypląwa piękny rybak, młodzi zakochują się, biorą ślub i wtedy rybak wyznaje, że jest bogatym księciem, ale z niewyjaśnionych przyczyn nie może wrócić do swojego królestwa. Szczęśliwe życie zostaje przerwane przez uwolnienie lub raczej porwanie królowy przez wysłanników

¹² J.-P. Sermain, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, s. 51.

¹³ M.-C. le Jumel de Barneville, hrabina d’Aulnoy, „Pełna Wdzięku i Percinet” (« *Gracieuse et Percinet* »), in *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. N. Jasmin, introduction R. Robert, Paris, Honoré Champion, 2004, s. 151-152.

¹⁴ O różnych odmianach potworów cf. C. Delpy, « ‘La Belle et la Bête’. La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles », in *Le « monstre » humain : Imaginaire et société* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005 ; <https://doi.org/10.4000/books.pup.6837>.

króla, czyli czterech braci pod wodzą ojca. Zamiast bohaterskiej walki z potężnym smokiem, pani de Murat opisuje spryt i umiejętności każdego z braci mnożąc realistyczne, ale i zabawne szczegóły tego niechcianego uwolnienia dokonanego przez mężczyzn nieodpowiadających baśniowym standardom:

Okręt przygotowano [...]. Niedługo potem dostrzeżono potwornego smoka, który spał na brzegu, i nieszczęsną Izalinę [...] uwięzioną w pięćdziesięciu zwojach smoczego ogona, który liczył trzysta łokci. Mondor [...] polecił Fasynetowi wsiąść do szalupy [...] i wysłał syna, aby wypłatał królowę z ogona smoka, póki ten śpi i przywiózł ją na okręt. [...] Tymczasem młody rybak podniósł krzyk tak przeraźliwy, że smok się przebudził, przyleciał nad okręt i swoim straszliwym wyglądem wprawił w popłoch wiosłujących galerników. Smok ów na swoim cielsku miał tylko jedno wrażliwe miejsce i to tak małe, że strzała z ledwością mogła się przez nie przecisnąć. Tyrandor trafił w nie tak celnie, że na zawsze pozbawił go widoku światła. Niewiele atoli brakowało, by jego śmierć okazała się fatalna dla naszych podróżników. Upadając na okręt, przebił go na wylot swoją głową, woda obficie trysnęła do środka i wtedy Artydas uchronił nawę przed zatonięciem. Załatał otwór tak szybko i starannie, że nie dało się poznać, którędy smok wpadł w morze. (145, AWL)

Zastosowanie odwrotnego schematu baśni stanowi eksperyment literacki, w którym to, co groźne staje się dobre (straszliwy smok jest potulny) lub okazuje się szczęśliwe (jak życie w czasie uprowadzenia), a to, co powinno być radosne (uwolnienie i powrót do rodzinnego pałacu) jest nieszczęściem. W tradycyjnej baśni szczęście wynika z obecności nadprzyrodzonych stworzeń, najczęściej dobrej wróżki, ale i w tym aspekcie pani de Murat proponuje czytelnikowi inny model: zamiast dobrej wróżki i szczęścia zagwarantowanego przez cudowne zaklęcie lub dar jest ojciec, który akceptuje zawarte bez jego zgody małżeństwo i młodzi mogą znów być razem. Jak pisze pani de Murat, „usunęłam Wróżki, ażeby zobaczyć, czy zdołam uszczęśliwić zakochanych bez pomocy tych życzliwych dam” (152, AWL). Pani de Murat traktuje baśniową konwencję z przymrużeniem oka.

2. Wróżka bezradna

W baśni literackiej potwory, duchy występują rzadko. Sfera nadprzyrodzona jest ograniczona do obecności wrózek, tak jak w utworach *Królewicz Różokrzew* Catherine Bernard i *Węgorzyczka (Anguilette)*¹⁵ pani de Murat. Pojawienie się czarodziejki wzbudza niepewność, bo w baśniach są dobre oraz złe wróżki i często nie wiadomo od razu, z którą z nich mamy do czynienia, ale jednocześnie czytelnik pokłada nadzieję w ich obecności i liczy, że czarownica zostanie pokonana przez „życzliwą damę”. Oba utwory kończą się źle i w żadnym miłośnik nie jest bajkowym spełnieniem pragnień, ale udręką wynikającą z ludzkiej natury, a nie ze złego czaru, którego nikt nie potrafi zdjąć. Baśń literacka naśladuje powieści

¹⁵ Baśń znajduje się w pierwszym zbiorze baśni pani de Murat z 1698 r.

końca XVII wieku ukazujące skrajnie pesymistyczną wizję miłości, wizję, którą odnajdujemy we wszystkich powieściach Catherine Bernard¹⁶.

Baśnie wplecione w *Inès de Cordoue* są przedstawione jako rozrywka Francuzek na dworze hiszpańskim i opowiadają je na początku utworu bohaterki zakochane w tym samym mężczyźnie. Rywalizacja w opowiadaniu zapowiada rywalizację w miłości, która doprowadzi wszystkich do nieszczęścia i śmierci. Ponura atmosfera grozy, która panuje w baśniach zapowiada późniejszą katastrofę. *Królewicz Różokrzew* opowiadany jest przez tytułową bohaterkę powieści, która jest kochana z wzajemnością, więc tym bardziej szczęście nie może być jej udziałem: w baśni, tak jak w powieści, uczucie ma niszczycielską moc.

W krainie, której nie ma na mapie, Catherine Bernard umieszcza historię opowiadającą o miłości pięknego księcia i powabnej księżniczki Floryndy. Zaraz po narodzinach księżniczki pojawia się malutka karetka ciągnięta przez 6 motylków. Siedzi w niej niewielka osóbką, która okazuje się być wróżką. Przepowiada, że piękna Florynda będzie nieszczęśliwa, bo zakocha się w kimś, kogo nie będzie mogła zobaczyć. Budzi to strach matki księżniczki i chociaż nie umie sobie logicznie wytłumaczyć, jak ta groźba mogłaby się zrealizować, to na wszelki wypadek postanawia od razu sprowadzić na dwór wszystkich mężczyzn godnych poślubić Floryndę w nadziei, że któregoś wybierze.

W sąsiednim królestwie żyje ukryty młody książę, którego ojciec ciężko doświadczony dwoma małżeństwami postanowił ustrzec syna przed wszelkimi związkami z kobietami i przed zawsze koszmarnym związkiem małżeńskim. Przebiegła wróżka podrzuca młodzieńcowi portret Floryndy. Książę ucieka strażom, ale za karę wróżka zamienia go w krzew róży, w którym księżniczka stopniowo się zakochuje i przepowiednia się spełnia.

Zakochanie w krzaku róży symbolizuje irracjonalny charakter uczucia, nie wybiera się obiektu miłości i nigdy nie wiadomo kim naprawdę jest wybranek lub wybranka. Książę boi się, że Florynda tylko lituje się nad nim, ale go nie kocha, a księżniczka chciałaby zobaczyć prawdziwą postać księcia i jednocześnie obawia się, że nie będzie on taki, jak w jej wyobraźni. W końcu miłość Floryndy sprawia, że książę wraca do ludzkiej postaci. Baśń mogłaby zakończyć się na tej szczęśliwej przemianie, ale wtedy nie mówiłaby prawdy o naturze człowieka i o najgroźniejszym z ludzkich uczuć.

Florynda obawia się, że książę nie będzie jej wierny i przed ślubem chce go poddać próbie. Wysłała go na wyspę Młodości, na której rządzi piękna królowa i mimo, że książę jest dla niej zbyt stary (ma 24 lata i jest o 10 lat od niej starszy) zakochuje się w nim i chce go poślubić. W tym samym czasie, Florynda orientuje się, że bez księcia żyć nie może i wzywa go do powrotu. Naiwny młodzieniec, który jak pisze Catherine Bernard „w swej samotni otrzymał surowe wychowanie, nie zdążył jeszcze ulec zepsuciu w wielkim świecie. Wciąż wierzył, że nie

¹⁶ Wyjątek stanowi młodzieńcza powieść autorki *Fédéric de Sicile*.

uchodzi być niestałym. I choć królowa Młodości przypadła mu do serca, porzucił wyspę” (90-91, AWL). Wtedy odkrywa, że królowa rozesłała za nim list gończy. Obiecała w nim małżeństwo każdemu, kto go jej dostarczy żywego lub martwego.

Przeżaszony książę wraca do Floryndy, która w przyływie miłosnych uczuć wychodzi za niego za mąż nie pytając, czy był jej wierny. Książę zabiera ją do swego królestwa „gdzie małżeńskie pożycie, zgodnie z obyczajem, położyło kres ich szczęśliwym dniom. Byłoby dobrze, gdyby poprzestali na uprzejmej obojętności! Lecz ci, którzy zaznali miłości, nie mają tyle rozsądku, co zwykli ludzie i nie potrafią stworzyć przykładowego stadła” (91, AWL). Książę z próżności opowiada żonie o królowej wyspy, Florynda robi mu takie wyrzuty „jak gdyby nie była jego żoną. Był tym tak wstrząśnięty i urażony, że zapragnął wyżalić się i pocieszyć u dam z jej dworu. Ona go szpiegowała, przyłapała, obrzuciła obelgami. Na koniec udręczony jej dąsami poprosił wróżki, by znów zmieniły go w krzak róży, a one uczyniły mu tę łaskę” (91, AWL).

Miłość, która powinna być źródłem szczęścia, gdyż jest wzajemna i wszystkie przeszkody zostały przez młodych pokonane, staje się cierpieniem i nieszczęściem. Zaklęcie wróżki okazało się łatwe do przewyciężenia dzięki sile uczucia, ale obawa przed niewiernością całkowicie pozbawia Floryndę rozsądku. Wystawienie księcia na niepotrzebną pokusę nie służy wypróbowaniu jego wierności, a raczej stanowi pułapkę, w którą naiwny i niedoświadczony młodzieniec musi wpaść. I chociaż do zdrady nie dochodzi, to sam fakt, że książę spojrział na inną i był obiektem jej miłości powoduje zazdrość Floryndy. Jest to uczucie szalone, groźne i destrukcyjne, ale będące we wszystkich utworach Catherine Bernard nieodłączną cechą miłości: zazdrość powoduje cierpienie i złość, zatruwa życie, uniemożliwia jakiegokolwiek porozumienie. Niedojrzałość księcia jest przyczyną prowokacyjnego zachowania, które wzmaga zazdrość i powoduje jeszcze większe zacierzenie Floryndy.

Małżeństwo z miłości, które stanowi szczęśliwe zakończenie typowej baśni, staje się u Catherine Bernard nie tylko fatalnym końcem uczucia, ale przede wszystkim przeobraża miłość w równie silną co ona nienawiść. Człowiek sam, bez czarodziejskiego zaklęcia, niszczy siebie i ukochaną osobę. Książę woli znów zamienić się w krzak róży, ale tym razem to, co stanowiło karę, było przyczyną nieszczęścia i powinno napawać grozą staje się wybawieniem, mniejszym złem niż życie z żoną owładniętą zazdrością.

Baśnie pani de Murat powstają głównie w latach 1698-1699¹⁷. Pisarka podkreśla nowatorski charakter tych utworów. W baśni *Węgorzyczka* jako pierwsza używa określenia „nowoczesne wróżki”, aby podkreślić przymioty pani d’Aulnoy, „nowoczesnej wróżki, bardziej uczonej i wykwintej niż dawne wróżki”

¹⁷ Cf. wykaz baśni w R. Robert, *Le Conte littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, [1982], nouvelle éd. z dodatkiem bibliograficznym, N. Jasmin, avec la collaboration de C. Debru, Paris, Honoré Champion, 2002.

(102)¹⁸. Trzeci tom z roku 1699 zaczyna od *Posłania do nowoczesnych Wróżek (Epître aux Fées modernes)*¹⁹, w którym porównuje dawne baśnie ze współczesnymi wpisując w ten sposób nowoczesną baśń literacką w dyskusję o stosunku literatury współczesnej do dawnej i w spór Nowożytników ze Starożytnikami.

Węgorzyczka to baśń, w której napięcie i ponura atmosfera budowane są stopniowo.

Jakkolwiek bardzo byłoby się przez los faworyzowanym, stwierdza w pierwszym zdaniu pani de Murat, nie ma szczęścia bez wielkich zmartwień. Wszyscy, którzy znają wróżki wiedzą, że te wyjątkowo mądre istoty, nie mogą znaleźć sposobu, aby kilka razy w miesiącu nie przybierać postaci różnych żywych stworzeń, co naraża je na okrucieństwo ludzi (85).

Pani de Murat uprzedza, że nawet w nadprzyrodzonym świecie nikt nie decyduje o wszystkim, nie ma mocy absolutnej i nie ma szczęścia bez trosk.

Opowieść zaczyna się szczęśliwie. Jedna z córek króla ratuje od śmierci węgorzyczkę. Okazuje się, że jest to wróżka, która z wdzięczności za uratowanie życia pozwala księżniczce zdecydować, jaki chce otrzymać dar. Plousine wybiera mądrość, a nie urodę, więc wróżka decyduje dać jej tę ostatnią w nagrodę za rozsądny wybór. Plousine staje się mądrą i piękną Hebe, ale do szczęścia cały czas czegoś jej brakuje. Wróżka domyśla się, że chodzi o miłość, ale wie jak niebezpieczny to dar. Przestrzega księżniczkę przed zgubnym uczuciem, uprzedza, że jej moc jest mniejsza niż siła miłości (92) i że Hebe nie będzie mogła liczyć na jej pomoc. Podobnie jak w innych baśniach pani de Murat, wróżki są bezradne, gdy w grę wchodzi miłość. Tragiczny koniec uczucia Hebe do Atimira jest więc pewny zanim młodzi się spotkają.

Gdy Hebe poznaje Atimira od razu traci spokój, myśli o słowach wróżki, ma złe przeczucia, których się obawia, ale zbyt pragnie miłości, aby się jej oprzeć. Lęk towarzyszy Hebe od pierwszego spojrzenia na Atimira. Przeczucia, obawy są tłumione przez zakochaną i tym bardziej nie potrafią jej ustrzec przed nieszczęściem. Zazdrosna siostra Hebe, Ilerie, uwodzi Atimira, a w zasadzie siła jej uczucia, rozpacz i wręcz groźba otrucia się sprawiają, że Atimir daje się uwieść. Para ucieka razem, by po jakimś czasie wziąć ślub w królestwie Atimira. Nieszczęsna Hebe też opuszcza królestwo ojca, bo poruszona jej rozpaczą wróżka wysłała ją na wyspę Ukojenia, gdzie Hebe powoli zapomina Atimira i wychodzi za mąż za księcia, siostrzeńca wróżki. Ale najpierw obiecuje jej, że nigdy nie wróci tam, gdzie może być Atimir, a wróżka uprzedza ją, że spotkanie z niewiernym skończy się śmiercią.

Jedynym sposobem uratowania Hebe przed miłością i śmiercią jest przestraszenie jej fatalnymi konsekwencjami niezastosowania się do przestrogi. Hebe była rozsądną dziewczyną, dopóki nie poznała Atimira i za każdym razem wydaje się,

¹⁸ H.-J. de Castelnau, comtesse de Murat, *Contes, op. cit.* Po każdym cytacie podaję numer strony do tego wydania.

¹⁹ Tłumaczenie tego tekstu znajduje się w antologii AWL, s. 139-140.

że posłucha ostrzeżeń, a perspektywa cierpienia napawa ją grozą. Jednak uczucie jest silniejsze niż obawa przed przepowiednią wróżki.

Hebe dowiaduje się o obecności Ilerie i Atimira na dworze rodziców i tak prosi męża, aby tam pojechali, że zakochany i nieświadomy niczego ksiązę wyspy Ukojenia zgadza się. Wszystko co Hebe obiecała wróżce idzie w niepamięć. Obie pary spotykają się, miłość dawnych kochanków odżywa, ale Hebe jest nią przerażona, wolałaby, umrzeć niż przeżywać tyle cierpienia. Wróżka uprzedziła ją o śmierci, ale nie mogła sprawić, aby Hebe przed spotkaniem z Atimirem wyobraziła sobie udrękę i straszliwe rozterki, które będzie przeżywać.

Baśń kończy się wybuchem nienawiści i zazdrości obu ksiąząt. Najpierw próbują się pozabijać w czasie turnieju, a potem się pojedynkują. Atimir umiera, ksiązę wyspy Ukojenia jest ciężko ranny i gdy Hebe przybiega na miejsce, wydaje się, że obaj nie żyją. Zrozpaczona, przepełniona poczuciem winy, że pozabijali się z jej przyczyny, Hebe rzuca się na miecz i umiera. Wróżka może już tylko zamienić Hebe i Atimira w dwa przepiękne drzewa.

Koniec baśni jest nie tylko nieszczęśliwy, ale i okrutny. Lęk i cierpienie towarzyszyły uczuciu Hebe, ale u ksiąząt przerodziły się w brutalność i agresję. Miłość niszczy wszystko, jest silniejsza niż strach przed nią, a nawet niż nadprzyrodzone moce wróżek.

W swojej koncepcji gatunku przedstawionej w *Posłaniu do nowoczesnych wróżek*, pani de Murat wyraźnie zaznacza, że baśń ludowo-folklorystyczna rządzi się innymi zasadami niż baśń literacka. Staromodne wróżki „za rozrywkę miały płąsy w świetle księżycy, wcielanie się w staruszki, małpy i upiory – na postrach dzieciom i prostaczkom” (139, AWL), podczas gdy nowoczesne wróżki, autorki *contes de fées*, nie straszą, robią „rzeczy wzniosłe” (139, AWL), obdarzają przymiotami tych, którzy są ich pozbawieni i tworzą królestwo czarów. W ich baśniach wszystko jest wykwintne, więc i źródło inspiracji musi być inne niż opowieści nianiek i piastunek: baśń literacka wzoruje się na powieści, ulubionym gatunku salonów, która łączy niesamowite przygody ze studium psychologii uczuć.

Nieszczęścia bohaterów baśni tworzą atmosferę lęku nawet w przypadku utworów o szczęśliwym zakończeniu. Nie jest on spowodowany konkretną, chwilową sytuacją, ale stanem ciągłym wynikającym z poczucia nieuchronności zbliżającej się katastrofy, z uwarunkowań ludzkiej natury i z racjonalnej (jak na początek wieku oświeconego przystało) wizji magicznego świata. Oryginalny sposób przedstawienia wróżki, pokazanie jej bezradności wywołuje rozbawienie, pozwala nawiązać w prześmiewczy sposób do baśni ludowej i jej sposobu instruowania poprzez budzenie strachu potworami, duchami, strasznymi zwierzętami. Literackie baśnie z wróżkami tworzą atmosferę lęku duchowego, która nie ma związku z zaczarowanym światem: żadne nadprzyrodzone moce nie zmieniają ludzkiej natury i nieszczęść, do których człowiek sam doprowadza, a wyrafinowana forma i magiczne otoczenie tworzą iluzję, pod którą ukrywa się prawdziwe, groźne oblicze świata uczuć.

Bibliografia

- Aulnoy hrabina de, Marie-Catherine, le Jumel de Barneville, *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. Nadine Jasmin, introduction Raymonde Robert, Paris, Honoré Champion, 2004
- Barneville, le Jumel de, Marie-Catherine, hrabina d'Aulnoy, „Pelna Wdzięku i Percinet” (« *Gracieuse et Percinet* »), in *Contes des fées, suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. N. Jasmin, introduction R. Robert, Paris, Honoré Champion, 2004
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976
- Castel, abbé de Saint-Pierre, Charles-Iréné, « Projet pour perfectionner l'éducation », in *Œuvres diverses de Monsieur l'Abbé de Saint-Pierre*, Paris, Briasson, 1730, t. 1
- Delpy, Catherine. « 'La Belle et la Bête'. La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles », in *Le « monstre » humain : Imaginaire et société* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pup.6837>, dostęp 10.11.2021
- Joole Patrick, « La peur dans la littérature de jeunesse : le miroir aux fantasmes », *Tdc*, 2000, n° 803
- Labuda, Aleksander Wit, *Wrózki w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w.*, wybór, przekład i opracowanie A. W. Labuda, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław, 2020
- Murat, Henriette-Julie de Castelnau, comtesse de, *Contes*, éd. Geneviève Patard, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque des Génies et des Fées 3, 2006
- Patard, Geneviève, « Mme de Murat et les Fées modernes », *The Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, s. 275, URL : https://romanicreview.journals.cdrcs.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/16/2016/08/Patard_99_2.pdf, dostęp 12.11.2021
- Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Pocket Classiques, 2006
- Raynard, Sophie, *La Seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2002
- Robert, Raymonde, *Le Conte littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, [1982], nouvelle éd. z dodatkiem bibliograficznym, Nadine Jasmin, avec la collaboration de Claire Debru, Paris, Honoré Champion, 2002
- Rolland Annie, *La peur, le chagrin et le jeune lecteur*, 2012, URL: <http://www.ricochet-jeunes.org/le-livre-en-analyse/article/334-la-peur,-le-chagrin-et-le-jeune-lecteur>, dostęp 15.11.2021
- Sermain, Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005
- Slany, Katarzyna, *Groza w literaturze dziecięcej: od Grimmów do Gaimana*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2016, URL: <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/3154/PM751--Groza-w-literaturze-dzieciej--Slany.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, dostęp 16.11.2021
- Soriano, Marc, *Guide de littérature enfantine*, Paris, Flammarion, 1959

Monika Kulesza, dr hab., prof. ucz. w Instytucie Romanistyki UW, gdzie jest kierownikiem Zakładu Literaturoznawstwa Francuskiego. Zajmuje się badaniami nad literaturą francuską XVII i XVIII wieku, ze szczególnym uwzględnieniem pisarstwa kobiet przełomu wieków (powieści i teatru), epistolografii oraz pamiętnikarstwa. Najważniejsze publikacje: *L'Amour de la morale, la morale de l'amour. Les romans de Catherine Bernard*, Wydział Neofilologii UW, Warszawa 2010 oraz *Le Romanesque dans les Lettres de Madame de Sévigné*, Frankfurt nad Menem, Peter Lang Edition, seria Études de linguistique, littérature et art, vol. 4, 2014.

Jolanta Dygul

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0002-9373-9327>

j.dygul@uw.edu.pl

Sceny strachu, czyli *lazzi di paura* w komedii *dell'arte*

Scenes of Fear, or *lazzi di paura* in *Comedia dell'arte*

SUMMARY

Lazzo is a short scene of a comic nature that can be compared to a modern-day gag. Italian actors had various categories of such scenes in their repertoires (mimic-gestual, acrobatic, verbal or mixed). Such a ready-made stage sequence was suitable for editing into various plots. The purpose of this paper is to analyze scenes of fear in selected scenarios *dell'arte*. To illustrate the variety of fear scenes improvised by Italian actors, four scenarios were chosen to adapt a single literary text, Calderón de la Barca's *La dama duende*, a very popular work in the 17th and 18th centuries (*La Dame Diablesse*, manuscript from the Bibliothèque Nationale in Paris; *La dama Demonio*, manuscript from the collection of the Vatican Library; *La dama creduta spirito folletto* from the Neapolitan collection; *La dama demonio e la serva diavolo* from the collection of arguments of the court of August III).

KEYWORDS – comic, fear, actor, scenario

Scènes de peur, ou *lazzi di paura* dans la *comedia dell'arte*

RÉSUMÉ

Le *lazzo* est une courte scène de nature comique qui peut être comparée à un gag moderne. Les acteurs italiens disposaient de plusieurs catégories de scènes de ce type dans leurs répertoires (mimico-gestuelle, acrobatique, verbale ou mixte). Une telle séquence scénique toute prête pouvait être montée dans diverses intrigues. L'objectif de cet article est d'analyser les scènes de peur dans une sélection de scénarios *dell'arte*. Pour illustrer la variété des scènes de peur improvisées par les acteurs italiens, quatre scénarios ont été choisis pour adapter un seul texte littéraire, *La dama duende* de Calderón de la Barca, une œuvre très populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles (*La Dame Diablesse*, manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris; *La dama Demonio*,



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 22.03.2022. Revised: 24.08.2022. Accepted: 22.12.2022.

manuscrit de la collection de la Bibliothèque du Vatican; *La dama creduta spirito folletto* de la collection napolitaine; *La dama demonio e la serva diavolo* de la collection d'arguments de la cour d'Auguste III).

MOTS-CLÉS – comique, peur, acteur, scénario

Termin *lazzo* (czasem występujący w skróconej formie *azzo* lub w wersji francuskiej *lazzi*) w komedii *dell'arte* określa krótką, zwykle luźno powiązaną z fabułą, scenkę komiczną, która skupia uwagę widza na specyficznych umiejętnościach aktorskich, werbalnych lub niewerbalnych. Wstawki te, rodzaj współczesnych gagów¹, charakterystyczne były przede wszystkim dla typów komicznych, choć, jak pokazują liczne materiały sceniczne, mogły angażować także inne postaci. Andrea Perrucci, neapolitański aktor amator, a także dramatopisarz, w swoim traktacie *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso* (1699) wyjaśnia, iż „słowo *lazzo* znaczy tyle co żart, sztuczka, figiel albo metafora w słowach czy w działaniach”². W scenariuszach działania te zaznaczone były w sposób skrótowy (np. *fa lazzi*), kwestię wykonania pozostawiając aktorowi, natomiast w tekstach dramatycznych inspirowanych włoską sztuką aktorską, takich jak utwory Molière'a, Marivaux, Goldoniego czy Gozziego, żarty te stają się integralnym elementem tekstu głównego lub pobocznego.

Termin *lazzo*, na co zwraca uwagę Silvia Carandini, nie pojawia się w pierwszych zbiorach scenariuszy *dell'arte*³. Nie znajdziemy go w najstarszym, datowanym na rok 1580, zbiorze materiałów scenicznych Stefanela Botarghi⁴, gdzie żarty tego typu określane są mianem *baia* lub synonimicznym słowem *burla*⁵. Nie występuje on ani w dwutomowym wydaniu *Teatro delle favole rappresentative* (1611) Flaminia Scali, gdzie improwizowane działania komediowe określa wyrażenie *far scena o attione ridicolosa*, ani też w traktatach aktorów *dell'arte* z początku wieku XVII. Termin ten pojawia się dopiero w rzymskim zbiorze *Della scena de soggetti comici e tragici* (1618-1622) Basilia Locatellogo, aktora amatora. Ten miłośnik teatru improwizowanego używa wyrażenia, w którym zestawia obok siebie terminy „słowa” i „działania” – *fanno parole ed azzii*⁶. Natomiast w tekstach literackich, jak odnotowuje *Dizionario etimologico*, termin ten po raz

¹ R. Tessari, *Commedia dell'Arte: La maschera e l'ombra*, Milano, Mursia Editore, 1981, s. 91.

² M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015, s. 155.

³ S. Carandini, „Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte”, *Sigma. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 2019, vol. 3, s. 590.

⁴ To pseudonim sceniczny Abogara Francesco Baldiego, aktora aktywnego głównie w Hiszpanii.

⁵ M. Del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007, s. 173.

⁶ A. Valeri, *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*, Roma, Tipografia Folchetto, 1894, s. 43.

pierwszy pojawia się w weneckim wariacie *lazo* w opublikowanym w roku 1660 dialogowanym traktacie *La carta del navegar pitoresco*⁷, w którym autor, Marco Boschini, wenecki malarz i rytownik, porównując malarstwo do teatru wymienia wszystkie postaci *dell'arte* oraz ich cechy charakterystyczne, a przy Gracjanie oraz służącej odnotowuje, iż mówią „z wielką gracją, z *lazi* oraz żartami”⁸. W innym utworze z tego okresu, *Il Malmantile racquistato* (1667), poemacie heroikomicznym florenckiego malarza Lorenza Lippiego, pojawia się wyrażenie „*lazo del Picaro Spagnuolo*”, wyjaśnione w edycji z roku 1688 w przypisie autorstwa Paola Minucciego jako „jakiegokolwiek działanie, które podejmują komedianci dla wyrażenia swych myśli”⁹. Wydaje się więc, że termin w latach 60. XVII wieku był powszechnie znany widzom komedii *dell'arte* i używany w odniesieniu do działań scenicznych, tak werbalnych jak i niewerbalnych.

Etymologia tego terminu budzi wątpliwości, najprawdopodobniej jednak, jak twierdzi większości współczesnych badaczy włoskiego teatru, wywodzi się on od łacińskiego *actio*, na co jako pierwszy zwrócił uwagę Antonio Valeri badając scenariusze Basilia Locatellogo¹⁰. Sami aktorzy *dell'arte* w wieku XVIII tłumaczyli, iż termin ten pochodzi od tokańskiego słowa *lacci* (w dialekcie Włoch północnych *lazi* lub *lazzi*, a po francusku *liens*), czyli sznurowanie czy rodzaj wiązania, które miało scalać poszczególne sceny przedstawienia. To bardzo obrazowe wyjaśnienie jest o tyle interesujące, iż często odnośnie przedstawień *dell'arte* mówimy o montażu uprzednio przygotowanych przez aktorów scen czy sekwencji wykorzystywanych niejednokrotnie w różnych fabułach. Na taką właśnie techniczną rolę *lazzi* zwraca uwagę Luigi Riccoboni w *Histoire du Théâtre italien* (1730). Z jednej strony, jak tłumaczy aktor, służą one łączeniu różnych elementów przedstawienia teatralnego, a z drugiej stanowią przerwę w akcji, dzięki której inni aktorzy mogą zebrać siły¹¹.

Celem artykułu jest zbadanie sposobu konstruowania scen strachu we włoskim teatrze *dell'arte*. Do naszych czasów zachowało się około tysiąca scenariuszy¹², nie sposób przebadać ich wszystkich. Do analizy wybrałam więc cztery różne adaptacje jednego tekstu literackiego, bardzo popularnego w wieku XVII

⁷ M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999, s. 857.

⁸ M. Boschini, *La carte del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante e un professor de pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare, comparti in otto venti*, Venezia, per li Baba, 1660, s. 14; URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boschini1660>, dostęp 20.11.2021.

⁹ M. Cortelazzo, P. Zolli, *op. cit.*, s. 857.

¹⁰ A. Valeri, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ L. Riccoboni, *Histoire du theatre italien, depuis la decadence de la comedie latine*, Paris, André Caillau, 1730, s. 65-68 ; L. Tragiense [Francesco Saverio Quadrio], *De i vizi, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli*, Roma, appresso Nicolo e Marco Pagliarini, 1739.

¹² R. Cuppone, „«In questo», il teatro. Gli scenari della Commedia dell'Arte”, *Venezia Arti*, 2000, vol. 14, s. 35.

i XVIII utworu Calderóna de la Barca *La dama duende*, co dodatkowo pozwoli nam porównać metodę konstruowania tych scen w różnych lokalnych kontekstach, w których działali włoscy aktorzy. Calderón był często wykorzystywanym źródłem inspiracji dla aktorów *dell'arte*, Nancy D'Antuono podaje, że co najmniej 8 scenariuszy mogło powstać z inspiracji tym utworem hiszpańskiego autora¹³. Dzięki nowszym i bardziej wnikliwym badaniom Carmen Marchante Moralejo możemy zawęzić tę liczbę do 4 scenariuszy¹⁴, które staną się przedmiotem naszym badań: 1) *La Dame Diabliesse* rękopis z Biblioteki Narodowej w Paryżu¹⁵, grany prawdopodobnie w Paryżu w sezonie 1683-1684; 2) *La dama Demonio* ze zbioru Biblioteki Watykańskiej¹⁶, rękopis datowany na koniec XVII wieku; 3) *La dama creduta spirito folletto* ze zbioru neapolitańskiego¹⁷ datowanego na przełom XVII i XVIII wieku, choć – jak zgodnie się uważa – część scenariuszy może być dużo wcześniejsza; 4) *La dama demonio e la serva diavolo* ze zbioru argumentów drezdeńsko-warszawskich¹⁸ dworu Augusta III, króla Polski i elektora saskiego, tekst wydrukowany i wystawiony na scenie w Dreźnie w roku 1756.

Mamy więc do czynienia z tekstami pochodzącymi z różnych obszarów Europy, napisanych nie tylko w języku włoskim, stosunkowo duża jest także rozpiętość czasowa powstania tych materiałów. Istotna jest, choć w sumie często ignorowana, kwestia autorstwa tych scenariuszy, część z nich to rękopisy sporządzone nie przez samych aktorów zawodowych, lecz przez dyletantów, miłośników teatru improwizowanego, nie wiemy więc, jak wiernym zapisem praktyki scenicznej są te zbiory, a na ile zostały one skorygowane, ocenzone czy poprawione. Niezwykle interesujący, i w sumie mało zbadany, jest zbiór argumentów warszawsko-drezdeńskich. Co istotne, jest to zróżnicowany zbiór tekstów, wśród których przeważają krótkie streszczenia drukowane na potrzeby widzów, nieznających języka włoskiego, najciekawsze jednak są argumenty z roku 1756, ostatniego sezonu działalności włoskich aktorów na dworze saskim, gdyż są one bardzo rozbudowanymi argu-

¹³ N. D'Antuono, „La comedia española en la Italia del siglo XVII: la commedia dell'arte”, in *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1996, s. 141-149.

¹⁴ C. Marchante Moralejo, „Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y „scenari”, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M. G. Profeti et al., Firenze, Alinea Editrice, 1996, s. 30-35.

¹⁵ « La Dame Diabliesse », in G. Colajanni, *Les escenarios franco-italiens du ms. 9329 de la B. N.*, Roma Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, s. 3-20.

¹⁶ „La Dama Demonio”, in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, s. 629-636.

¹⁷ „La dama creduta spirito folletto”, in *The Commedia dell'Arte in Naples. A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, vol. I, a cura di F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, Th. F. Heck, London, Scarecrow Press, Lanham, Md., 2001, s. 219-222.

¹⁸ „La dama demonio e la serva diavolo”, in M. Klimowicz, W. Roszkowska, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1988, s. CCCXIV-CCCXXIV.

mentami, przypominającymi w swej trzyaktowej strukturze scenariusze *dell'arte*, choć powstawały one z myślą o publiczności, a zatem mają mniej informacji natury technicznej (brak w nich np. wzmianek o rekwizytach czy też o *lazzi*). Pomimo tych wątpliwości dotyczących autorstwa czy różnic wynikających z przeznaczenia zbiorów, które musimy mieć na uwadze analizując te teksty, znajdziemy w nich wiele podobieństw na poziomie strukturalnym oraz fabularnym. W kwestii tych pierwszych to trzeba zauważyć, iż większość z tych tekstów posiada tytuł, spis postaci, wśród których odnajdziemy charakterystyczne dla teatru *dell'arte* typy stałe występujące w typowej binarnej strukturze: dwóch starców, dwóch służących, dwie lub trzy pary zakochanych oraz postaci mieszane, kapitan i subretka; a także spis rekwizytów, argument, miejsce akcji, a następnie fabuła (zwykle bez dialogów i monologów) podzielona na trzy akty.

W przypadku czterech analizowanych scenariuszy można stwierdzić, iż w warstwie fabularnej najwierniejszy wobec tekstu wyjściowego jest *La dama Demonio* z Biblioteki Watykańskiej, swobodniejsza zaś wersja neapolitańska mogła stanowić źródło inspiracji dla argumentu z Drezna. Tekst francuski wprowadza najwięcej zmian, tam bowiem młodej panie pomaga w intrygach nie sprytna pokojowa, lecz służący o imieniu Mezetin, a dodatkowo dwóch mężczyzn (Octave oraz Scaramouche) rywalizuje o jej względy. Każdy ze scenariuszy dostosowuje postaci hiszpańskie do systemu ról komedii *dell'arte*, używając jednak odmiennych imion specyficznych, które – jak można domniemywać – odwzorowują skład osobowy danego zespołu. Drugą tendencją, którą możemy zaobserwować w procesie adaptacji tekstu oryginalnego, jest dominacja elementów farsowych, czemu służą między innymi *lazzi*, czyli komiczne wstawki, które nawet jeśli w jakiś sposób nawiązują do oryginału, to zdecydowanie rozrastają się i angażują większą ilość postaci.

Wiele z tych scenek komicznych dotyczy strachu, który stanowi „jeden z ważnych składników ludzkiego doświadczenia”¹⁹. Jak podaje Nicoletta Capozza, *lazzi di paura* w scenariuszach w przeważającej mierze dotyczą strachu przed istotami lub zjawiskami nadprzyrodzonymi²⁰, co oczywiście pokazuje bardzo rozpowszechnioną wówczas wiarę w duchy i zjawy. Uczuciu temu sprzyjały noc lub mrok, i z taką właśnie okolicznością mamy do czynienia w sztuce Calderóna. Tytułowa kobieta-*duende* pojawia się znikąd i znika zwykle w mroku, wywołuje strach, zwłaszcza służącego, któremu giną – nielegalnie zresztą zdobyte – monety, a w ich miejsce pojawia się węgiel, oznaka interwencji diabelskiej. Co ciekawe, w żadnej z adaptacji aktorów *dell'arte* nie pojawia się właśnie ten znak sił nieczystych, w tych włoskojęzycznych mamy kota ukry-

¹⁹ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, tł. A. Szymanowski, PAX, Warszawa 1986, s. 14.

²⁰ N. Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino editore, 2006, s. 244.

tego w worku. Zwierzę to jest niewątpliwie jednym z najczęściej kojarzonych z diabłem ze względu na swój wygląd i zachowanie²¹. Widok kota (lub choćby tylko przecucie) powoduje, iż bohaterowie scenariuszy z przerażenia wpadają w panikę, a następnie biorą nogi za pas. Sekwencja strachu przed demonem w postaci kota stanowi kulminację pierwszego aktu i przedstawia się następująco w poszczególnych tekstach:

Pulcinella otwiera [worek], kot wyskakuje, scena strachu Pulcinelli kończy pierwszy akt.²²
 Pulcinella otwierając kufer lub walizkę, aby wyjąć chustkę znajduje worek, w którym rusza się kot, widząc to, a nie wiedząc, co to, truchleje, i tym strachem kończy się pierwszy akt²³.
 Arlekin znajdując [w worku] kota, przestraszony ucieka, i w ten sposób kończy się pierwszy akt²⁴.

Widzimy, że scenariusze bardzo skrótowo zaznaczają działania aktorskie. W najdłuższej wersji neapolitańskiej Pulcinella zastyga w bezruchu, ulega paraliżowi, a zatem swego rodzaju chwilowej śmierci ze strachu. Jest to prawdopodobnie krótka scenka o charakterze pantomimicznym, być może z elementami wokalnymi i popisem akrobacji, która została dodana przez włoskich aktorów.

Główna postać męska w sztuce Calderóna, czyli don Manuel, to młodzieniec rozsądny i niewierzący w duchy, w scenariuszach amant staje się figurą komiczną. Komizm tej postaci zostaje uwypuklony właśnie w scenach strachu, w których uczestniczy razem ze swoim sługą. W finale aktu drugiego sztuki wyjściowej sytuacja przedstawia się następująco: w nocy kobiety, pewne, że goście już wyjechali z miasta, dostają się potajemnym przejściem do izby, służka zostawia panią i wychodzi, mężczyźni zaś wracają po ciemku do pomieszczenia, gdzie nagle widzą zapalającą się lampę, a także i piękną zjawę. Don Manuel wyciąga szpadę, żąda wyjaśnień, panna wykorzystując nieuwagę znika wezwana przez służącą. Scenariusze mniej lub bardziej wiernie oddają tę sytuację, ale wszystkie znacznie ją wydłużają dodając *lazzi*, przede wszystkim strachu, choć nie tylko (pojawiają się także *lazzi* erotyczne, *lazzi* z przebieraniem, *lazzi* zasypiania, etc.), a nagromadzenie tych – dość groteskowych – żartów zmienia całkowicie charakter sceny na farsowy. Cała sekwencja jest dynamiczna i dość skomplikowana, opiera się na precyzyjnym zgraniu pojawiania się i znikania postaci, a także zapalaniu i gaszenia światła, oba te działania miały być spektakularnym znakiem obecności ducha, który, jak wierzono, mógł znikać i przybierać ludzką postać wedle potrzeby. We wszystkich scenariuszach scena strachu mocnym *crescendo* kończy akt dru-

²¹ E. Cybulska-Bohuszewicz, „Znać iżeście i bestyj podlejszy. Zoomorficzne inkarnacje Szatana w Żywotach świętych Piotra Skargi”, *Terminus*, 2019, t. 21, z. 2 (51), s. 254.

²² „La Dama Demonio”, *op. cit.*, s. 632 (wszelkie tłumaczenia cytatów, o ile nie podano inaczej, pochodzą od autorki artykułu).

²³ „La dama creduta spirito folletto”, *op. cit.*, s. 220.

²⁴ „La dama demonio e la serva diavolo”, *op. cit.*, s. CCCIX.

gi, choć przebieg akcji jest odmienny. W scenariuszu z Biblioteki Watykańskiej przedstawia się następująco:

Valerio i Pulcinella wracają szukać dokumentów. Pulcinella mówi, że czas, aby duch zapalił świeczkę. Flaminia zapala lampkę, Valerio i Pulcinella są przerażeni. Odgrywana jest scena z duchem. W końcu Valerio i Pulcinella idą zamknąć drzwi. Mówią, że je zamknęli, szukają ale nikogo nie widzą; mówią, że to musiało być złudzenie. Valerio sadowi się do spania na krześle, *lazzi* Pulcinelli i scena, jak zasypiają. Flaminia i Rosetta wchodzą przez ramę obrazu i odgrywają scenę wołania, Valerio chwyta pelerynę lub mantylę Flaminii, a ta przygasza lampkę, Rosetta gasi ją całkowicie i kobiety uciekają. Valerio zostaje z peleryną, każe Pulcinelli przynieść świeczkę. *Lazzi* Pulcinelli, który idzie i wraca, a potem scena Valeria, który idzie do drugiego pokoju spać. Pulcinella zostaje z zapaloną świeczką na stole. *Lazzi* Pulcinelli przed zaśnięciem, zasypia. W tym czasie Rosetta jako duch strażego, *lazzi* Pulcinelli kończą akt drugi²⁵.

W scenariuszy neapolitańskim cała scena przedstawia się w sposób bardziej rozbudowany, angażując mocniej postać kochanka, który może nieco mniej niż jego sługa, ale także wyraźnie się boi. Pulcinella najpierw spektakularnie trzęsie się ze strachu, a potem kamienieje, tym razem jednak scena paraliżu wykonana jest w duecie. Dodatkowo pojawia się podtekst erotyczny, bowiem łatwo ulegający pokusom służący, choć przerażony, nie może oprzeć się wdziękowi zjawy, widząc jednak maskę demona²⁶, ucieka:

Donna Violante słysząc ich rozmowę, chowa lampkę, a potem stopniowo ją odkrywa, a potem od czasu do czasu zakrywa i znów odkrywa, Don Giovanni boi się, Pulcinella trzęsie się ze strachu, obaj skonsternowani idą razem szukać świeczki, Donna Violante w tym czasie zapala świeczkę w świeczniku, który stoi na kredensie, a potem siada; wówczas wracają Don Giovanni i Pulcinella, widząc ją kamienieją, a Don Giovanni grożąc szpadą zmusza ją do opowiedzenia, co się dzieje, Donna Violante mówi, że chce mu być posłuszną, ale najpierw niech idzie zamknąć drzwi, Don Giovanni każe to zrobić Pulcinelli, ale ten w strachu nie chce iść sam, w końcu idą razem, Donna Violante zostaje. Wracają, nie widzą nikogo i są skonsternowani, potwierdzają, że to musi być dama duch, a po tej scenie Don Giovanni każe zapalić następną świeczkę w drugim pokoju dla większej pewności, a potem sadowi się spać na krześle, Pulcinella sadowi się spać w nogach swego pana; wówczas Donna Violante w pelerynie i Pimpinella wchodzą przez ramę obrazu i widząc ich śpiących, gaszą świeczki i wołają, robią *lazzi*, a tamci się budzą, Don Giovanni chwyta pelerynę Donny Violante i każe Pulcinelli przynieść świeczkę z drugiego pokoju, Pulcinella wraca ze świeczką i obaj są zdumieni, widząc w rękach Don Giovanniego tylko pelerynę, upewniają się, co do istnienia szalonego ducha, a po tej scenie Don Giovanni idzie

²⁵ „La Dama Demonio”, *op. cit.*, s. 634.

²⁶ Rekwizyt ten pojawia się w kilku innych scenariuszach zbioru neapolitańskiego (np. *L'oggetto odiato, Li finti spiritati, Il vecchio ingannato*), a w *Demonij son le donne ovvero La donna sfarzosa chiarita* Pimpinella żartując sobie ze swoich adoratorów, Tartaglia i Pulcinelli, przywdziewa maskę demona i zakrywa się peleryną, a gdy mężczyźni skuszeni przez nią obietnicą pocałunku zbliżają się do niej, ona zsuwa pelerynę, a oni uciekają przerażeni, dokładnie tak, jak robi to Pulcinella w analizowanym tu tekście.

spać, Pulicinella też chce iść, przez ramę obrazu wchodzi Pimpinella (tak że Pulicinella nie widzi, którędy weszła) w pelerynie i kusi Pulicinellę, który wpięty jest przestraszony, lecz zbiera się na odwagę i chce ją pocałować, ona nakłada po kryjomu maskę demona i mówi Pulicinelli, aby ją pocałował i pokazuje mu maskę, Pulicinella jest przerażony, kobieta wychodzi przez obraz, a scena strachu Pulicinelli kończy akt drugi²⁷.

Natomiast sekwencja ta w argumencie drezdeńskim w jeszcze większym stopniu uwydatnia komizm postaci zakochanego, który występuje razem ze swoim służącym w całej scenie o silnym charakterze farsowym. Zwraca także uwagę seria śmiesznych póż Arlekina powodowanego strachem oraz całkowicie nowa scena obejmowania się pana i sługi przerażonych widokiem zapalanej przez ducha świeczki. Strach jak wiadomo może powodować także irracjonalne reakcje, młodzieniec zmęczony trudnościami sadowi się do spania na krześle, a jego wierny, choć niezbyt rozumny, służący mości się na jego kolanach, powierzając mu swoje bezpieczeństwo. W finale tej sekwencji widzimy gag o błazeńskim wręcz rodowodzie, mężczyźni ze strachu spadają z krzesła:

Celio i Arlekin szukają po ciemku dokumentów. Flaminia zapala lampkę, a Celio, biorąc ją za ducha, wyciąga szpadę, ona każe mu zamknąć drzwi, jeśli chce usłyszeć rzeczy, które przypadną mu do gustu. Tu ma miejsce scena zabawnych póż i strachu Arlekina, który idzie razem z Celio. Celio i Arlekin ze strachu obejmują się wzajemnie, nie widzą już domniemanego ducha i wpatrują się w zapaloną lampkę, odnajdują zagubione dokumenty. Celio ze względu na późną porę chce odpocząć, aby móc dnia następnego wyjechać z tego domu. Siada na krześle, przerażony Arlekin siada na kolanach Celia, obaj zasypiają. Flaminia i Colombina wychodzą zawoalowane, a potem ma miejsce scena śmieszna, przez co Celio i Arlekin upadają, i tak się kończy drugi akt²⁸.

Nieco inaczej scena ta zorganizowana jest w scenariuszu francuskim, rozgrywa się ona bowiem między postaciami męskimi, Scaramouche'm, Arlekinem i Mezetinem. Ten ostatni udaje kobietę, co – poprzez wprowadzenie dodatkowego elementu przebrania (*lazzi di travestimento*) – nadaje tej sekwencji groteskowy charakter:

Wchodzi Mezetin przebrany za kobietę i mówi, że jest wybranką serca Arlekina, a gdy Arlekin odwraca się do Scaramouche'a, żeby powiedzieć, że dziewczyna jest brzydka jak noc, zmienia on maskę i wkłada czerwoną. Arlekin mówi na to, że ze wstydu zrobiła się ona czerwona, a potem wkłada on maskę diabła, to budzi ich strach i skłania do ucieczki, co kończy akt drugi²⁹.

W tekście Calderóna znajdziemy także dość typową scenę bojaźliwego służącego, który ze strachu chowa się pod stołem, szybko jednak stamtąd wychodzi

²⁷ „La dama creduta spirito folletto”, *op. cit.*, s. 221.

²⁸ „La dama demonio e la serva diavolo”, *op. cit.*, s. CCCXXI-CCCXXII.

²⁹ „La dame Diablesse”, *op. cit.*, s. 13.

i znika ze sceny. W akcie trzecim scenariuszy włoskojęzycznych aktorzy adaptują sekwencję. Dość wiernie odtwarza tę scenę scenariusz z Biblioteki Watykańskiej: „Pulcinella chowa się pod stołem, [...] Odoardo odsuwa stół, który stoi mu na drodze i odkrywa pod nim ukrywającego się pod spodem Pulcinellę”³⁰. W scenariuszu neapolitańskim sekwencja ta wydłuża się i trwa dwie sceny. Tekst wyjaśnia, iż stół przykryty jest kapą, ale służący cały czas pozostaje widoczny dla widzów i odgrywa *lazzi*: „słysząc hałasy, Pulcinella chowa się pod stołem, który przykryty jest kapą. Wszyscy przechodzą przez ramę obrazu [...], Pulcinella pod stołem, Pulcinella i jego *lazzi*”³¹. W argumentie z Drezna zaś wydłuża się aż do czterech scen. Arlekin chowa się pod stołem w scenie szóstej, prawdopodobnie wciąż będąc widzianym przez widzów, choć tekst tego nie precyzuje, wychodzi zaś w scenie dziewiątej w finale, gdy dwie pary są już po słowie, a i on zaraz zostanie mężem służącej: „Arlekin chowa się pod stołem. [...] wychodzi, gdy wszyscy się pogodzili, chwali się jako obrońca kobiet”³².

Strach w scenariuszach *dell'arte* odpowiada niewątpliwie kategorii określonej przez Zbigniewa Osińskiego jako „uczucie jednostkowe, nagłe, tymczasowe, dziejące się teraz, zakończone reakcją. [...] popęd do ucieczki”³³. Reakcje bohaterów parodiują symptomy powszechnie kojarzone ze strachem, ich działania są groteskowo gwałtowane, kamienieją ze strachu, przybierają dziwaczne pozy, drżą, spadają z krzesła lub uciekają. Rozbudowane *lazzi* strachu wzmagają komizm sztuki wyjściowej głównie poprzez zastosowanie komizmu sytuacyjnego (dodane sceny lub znacznie rozbudowane sekwencje). Większość działań aktorskich w scenach strachu ma charakter pantomimiczny, czasem akrobatyczny, a niektóre sekwencje – bardziej skomplikowane – zakładały użycie rytmicznych układów choreograficznych. I choć większość z tych rozwiązań scenicznych wygląda podobnie, to jednak warto podkreślić z jednej strony istotny wkład poszczególnych aktorów w kreowanie znanych i bardzo popularnych wśród widzów postaci *dell'arte*, z drugiej zaś równie ważne lokalne uwarunkowania kulturowe widoczne między innymi w imionach postaci. Nie jest to kwestia błaża, i choć można ogólnie uznać, że Pulcinella oraz Arlekin z analizowanych scenariuszy przynależą do typologii drugiego niemądrego służącego, to jednak reprezentują zdecydowanie zróżnicowane warianty tradycji neapolitańskiej czy włoskiej *Comédie Italienne*. Odmienne są także postaci amantów, scenariusz watykański, najbliższy hiszpańskiej wersji, wprowadza elementy farsowe, angażując Valeria w *lazzi*, Scaramouche ukazuje typową sfrancuszczonej wersję neapolitańskiego kapitana w roli wydrwionego kochanka w opozycji do poważnego Octave’a, wersja neapolitańska zaś przeistacza

³⁰ „La Dama Demonio”, *op. cit.*, s. 635.

³¹ „La dama creduta spirito folletto”, *op. cit.*, s. 222.

³² „La dama demonio e la serva diavolo”, *op. cit.*, s. CCCXXIII-CCCXXIV.

³³ Z. M. Osiński, *Lęk w kulturze społeczeństwa polskiego w XVI-XVII wieku*, DiG, Warszawa 2009, s. 8.

kochanka w figurę farsową, a dreźnieńska jeszcze bardziej ten efekt wzmacnia, wpisując się w karnawałowy charakter przedstawienia dworskiego. Ponadto uwagę zwracają różnice w użyciu pozawerbalnych środków ekspresji. Rozbudowane elementy pantomimy, typowe dla teatru neapolitańskiego, występują także obficie w wersji dreźnieńskiej, dodatkowo wzbogacone elementami muzycznymi, co jest charakterystyczne dla widowisk włoskich adresowanych do obcokrajowców.

Bibliografia

- Boschini, Marco, *La carte del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante e un professor de pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare, compartì in otto venti*, Venezia, per li Baba, 1660, s. 14, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boschini1660>, dostęp 20.11.2021
- Capozza, Nicoletta, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino editore, 2006
- Carandini, Silvia, „Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte”, *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 2019, vol. 3, s. 585-615
- Colajanni, Giuliana, *Les escenarij franco-italiens du ms. 9329 de la B. N.*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970
- Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999
- Cuppone, Roberto, „«In questo», il teatro. Gli scenari della Commedia dell'Arte”, *Venezia Arti*, 2000, vol. 14, s. 35-40.
- Cybulska-Bohuszewicz, Ewa, „Znać iżeście i bestyj podleyszy. Zoomorficzne inkarnacje Szatana w Żywotach świętych Piotra Skargi”, *Terminus*, 2019, t. 21, z. 2 (51), s. 245-268, <https://doi.org/10.4467/20843844TE.19.018.11192>
- D'Antuono, Nancy, „La comedia española en la Italia del siglo XVII: la comedia dell'arte”, in *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1996, s. 141-149
- Del Valle Ojeda Calvo, Maria, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007
- Delumeau, Jean, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, t. Adam Szymanowski, PAX, Warszawa 1986
- I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007
- Klimowicz, Mieczysław, Roszkowska, Wanda, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1988
- Marchante Moralejo, Carmen, „Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y „scenarij”, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M. G. Profeti et al., Firenze, Alinea Editrice, 1996, s. 30-35
- Osiński, Zbigniew Mirosław, *Lęk w kulturze społeczeństwa polskiego w XVI-XVII wieku*, DiG, Warszawa 2009
- Riccoboni, Luigi, *Histoire du theatre italien, depuis la decadence de la comedie latine*, Paris, André Caillau, 1730
- Spaziani, Marcello, *Il Théâtre Italien di Gherardi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966
- Surma-Gawłowska, Monika, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015
- Tessari, Roberto, *Commedia dell'Arte: La maschera e l'ombra*, Milano, Mursia Editore, 1981
- The Commedia dell'Arte in Naples. A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, vol. I, a cura di Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, London, Scarecrow Press, Lanham, Md., 2001

Tragiense, Lauriso, [Francesco Saverio Quadrio], *De i vizi, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli*, Roma, appresso Nicolo e Marco Pagliarini, 1739

Valeri, Antonio, *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*, Roma, Tipografia Folchetto, 1894

Jolanta Dygul, literaturoznawczyni, teatrolożka, adiunkt w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego, autorka licznych artykułów na temat recepcji literatury oraz kultury włoskiej w Polsce, a także prac z zakresu literatury oraz historii teatru i dramatu włoskiego. Opublikowała m.in. monografię *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego* (Warszawa 2012), a także polską edycję krytyczną *Teatru komediowego Carla Goldoniego* (Gdańsk 2011), *Mandragory Niccolò Machiavellego* (Warszawa 2017) oraz *Historii Calandra Bernarda Doviziego da Bibbiena* (Truskaw 2018). Jej zainteresowania badawcze obejmują przede wszystkim dawną literaturę włoską od XVI do końca XVIII wieku.

Lukasz Szkopinski

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-0486-600X>

lukasz.szkopinski@uni.lodz.pl

Obraz wampira w traktacie Augustina Calmeta i innych tekstach francuskich przełomu XVII i XVIII wieku

The Image of the Vampire in Augustin Calmet's *Treatise on the Apparitions of Spirits and on Vampires* and in Other French Texts from the Late 17th and Early 18th c.

SUMMARY

Although they made their spectacular literary appearance with the arrival of Romanticism, vampires were arousing a vivid interest well before the 19th century. At first, the present paper will briefly review the vampire motif in French texts from the second half of the 17th and the beginning of the 18th c., such as the articles published in *Mercure Galant* in 1793 and 1794 or the travel narratives published by François Richard (1657), Paul Lucas (1704) and Joseph Pitton de Tournefort (1717). Afterwards, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.* [*Treatise on the Apparitions of Spirits and on Vampires or Revenants of Hungary, Moravia, et al.*] (1751) by Dom Augustin Calmet (1672-1757) will be analyzed in order to examine the way in which the Benedictine tackles this controversial subject in his book. The article closes with some thoughts on the reception of the treatise after its publication and its importance for the creation and consolidation of the subsequent concept of the vampire.

KEYWORDS – Augustin Calmet, vampires, Enlightenment, French literature

L'Image du vampire dans le *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires* d'Augustin Calmet et dans d'autres textes français de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e s.

RÉSUMÉ

Bien qu'ils fassent leur entrée spectaculaire au sein de la littérature avec l'épanouissement du romantisme, les vampires furent une source inépuisable d'intérêt bien avant le XIX^e s. Au début de la présente étude nous passerons brièvement en revue le motif vampirique dans des textes français de



la deuxième moitié du XVII^e et du début du XVIII^e s., tels que les articles publiés dans le *Mercure Galant* en 1793 et 1794 ou les récits de voyage de François Richard (1657), de Paul Lucas (1704) et de Joseph Pitton de Tournefort (1717). Par la suite, nous nous pencherons sur le *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.* (1751) de Dom Augustin Calmet (1672-1757) afin d'analyser la manière dont le bénédictin aborde ce thème controversé dans son ouvrage. Nous terminerons notre article par quelques réflexions sur la réception du *Traité* après sa parution et sur son importance pour la création et la consolidation du concept postérieur de vampire.

MOTS-CLÉS – Augustin Calmet, vampires, Lumières, littérature française

W liście z 13 grudnia 1659 roku Pierre des Noyers¹, sekretarz królowej Ludwika Marii Gonzagi, pisał z Gdańska do Ismaela Bouillaud o tajemniczej chorobie na Ukrainie: „[n]azywają ją w swoim rusińskim języku *Upir*, a po polsku *Triga*”². Relację tę rozwija wiele lat później na łamach *Mercure Galant*, gdzie odnajdujemy następujące szczegóły:

Mówi się, że demon wydobywa tę krew z ciała osoby żyjącej albo jakiegoś bydła i że nosi ją w martwym ciele, bo twierdzi się, że demon opuszcza te zwłoki w pewnym czasie, od południa do północy, po czym wraca do niego i umieszcza w nim krew, którą zebrał. Obfitość jej jest taka, że z czasem wychodzi ona ustami, nosem, a przede wszystkim uszami zmarłego do tego stopnia, że zwłoki ociekają nią w swej trumnie.

Demon ów miał nachodzić osoby znane zmarłemu za życia: „Przytula je, ścisła, ukazując im postać krewnego czy przyjaciela i osłabia je w taki sposób, wysysając ich krew, aby zanieść ją zmarłemu, że budzą się, nie wiedząc, co czują, i wzywają pomocy. Stają się wychudli, wynędzniali, a demon nie opuszcza ich, aż wszyscy członkowie rodziny umrą jeden po drugim”³.

Co ciekawe, des Noyers podaje tu także sposób na pozbycie się owych potworów: „ucina się im głowę i otwiera serce, z którego wycieka pewna ilość krwi. Zbiera się ją i miesza z mąką, aby zagnieść i zrobić z tego chleb, który stanowi pewne remedium, aby ustrzec się tak straszliwej udreki”⁴.

Niecały rok później ten sam *Mercure Galant* publikuje z kolei dysertację niejakiego Marignera⁵ zatytułowaną « Sur les stryges de Russie ». Według niego owe

¹ Cf. D. Mallet, “Pierre Des Noyers, a Scholar and a Courtier”, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, 2019, t. 64, nr 1, s. 139-146.

² Cytat za Ł. Kozak, *Upiór: Historia naturalna*, Evviva L'arte, Warszawa 2021, s. 65, w tłumaczeniu Anny Loby i Wiesława Malinowskiego. W przypadku pozostałych przytaczanych w tekście fragmentów, jeśli nie zaznaczono inaczej, na język polski przełożył je autor artykułu.

³ *Mercure Galant*, mai 1693, s. 63-65.

⁴ *Ibid.*, s. 67.

⁵ O autorze wiemy jedynie, że nosił tytuł pana du Plessis, Ruel i Billoüard oraz że był adwokatem parlamentu paryskiego.

istoty to grzesznicy pokutujący za swoje winy, a ich zachowanie i właściwości zależą między innymi od formy grzesznego życia, jakie prowadzili. Dlatego też na przykład jedni wysysają krew ludzi, a inni żerują na zwierzętach. Wreszcie Marigner zauważa, że problem ten

powszechny i pospolity w Rosji właśnie, a nie gdzie indziej, nie jest naturalną chorobą i coś nadprzyrodzonego jest z nim związane. Nie jest to też opętanie przez demona, bo osoby nękanie nie zawarły z nim żadnego paktu. A co jeszcze bardziej utwierdza mnie w tym przekonaniu to fakt, że duchowe środki Kościoła, ani wszystkie inne zwyczajne remedia, które wynalazła medycyna i z których się korzysta, nigdy nie zadziałały na to zjawisko⁶.

Francuskie relacje z podróży tego okresu zawierają także odniesienia do innego potwora, którego pewne cechy charakterystyczne przejmie następnie wampir. Chodzi o greckiego vrikolakasa czy vrukolakasa [gr. βρικόλακας lub βρυκόλακας], znanego bardziej w tekstach francuskich jako „broucolaque”. Jezuicki misjonarz François Richard wspomina ze swego pobytu w Grecji historię ostatniej drogi Nicolasa Langady. W związku z tym, że był on, wedle słów autora, „jednym z największych schizmatyków i heretyków”⁷, jakich znała okolica, zaraz po jego śmierci, obawiając się, że zmarły może zamienić się w brukolaka, lokalni zakonnicy „umieścili [jego] cuchnące zwłoki w dużej drewnianej skrzyni, a następnie przebili jego serce drewnianym kołkiem z dzikiego figowca zgodnie z ich diabolicznym przesądem i fałszywym wierzeniem, że przebite w ten sposób serce przestaje być we władaniu demona”⁸. Paul Lucas z kolei zaznacza w kontekście swojego pobytu na Korfu, że spotkał „osoby, które zdają się mieć zdrowy rozsądek”, a które „opowiadają o dość dziwnej rzeczy, która często przydarza się w tym kraju, a także na wyspie Santorini; mówią oni, że zmarli wracają i dają się zobaczyć za dnia, a nawet przychodzą do nich, co powoduje wielki przestрах u tych, którzy ich widzą”⁹.

Jednak najbogatszej relacji z próby unicestwienia rzekomego brukolaka dostarcza nam francuski botanik Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708):

Lokalny rzeźnik, raczej stary i dosyć niezdarny, rozpoczął od otwarcia jamy brzusznej zamiast klatki piersiowej: długo grzebał we wnętrznościach, nie znajdując, czego szukał: w końcu ktoś powiedział mu, że trzeba przeciąć przeponę. Serce zostało wyrwane ku zachwytywi zgromadzonych. Jednakże zwłoki cuchnęły tak mocno, że trzeba było zapalić kadzidła, ale ich opary wymieszane z wyziewami tych zwłok zwiększyły tylko smród i zaczęły podgrzewać umysły gawiedzi. Ich wyobraźnia, uderzona tym spektaklem, napęliła się wizjami. Umyślono sobie, żeby mówić, iż gęsty dym wydobywał się z ciała, a my nie ośmieliliśmy się powiedzieć, że to dym kadzidel¹⁰.

⁶ Marigner, « Sur les stryges de Russie », *Mercure Galant*, février 1694, s. 117-118.

⁷ F. Richard, *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable à Sant-Erini*, Paris, Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1657, s. 279.

⁸ *Ibid.*, s. 282.

⁹ P. Lucas, *Voyage du Sieur Paul Lucas au Levant*, Paris, Guillaume Vandive, 1704, vol. II, s. 328.

¹⁰ J. Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant*, Paris, Imprimerie Royale, 1717, vol. I, s. 132.

Tournefort nie może się wprost nadziwić łatwowierności i zabobonności lokalnych mieszkańców: „wyobrażenia wszystkich była zaburzona: najrozsądniejsi z ludzi zdawali się tak samo tym dotknięci jak pozostali: to była istna choroba mózgu, tak samo niebezpieczna jak mania czy wścieklizna”¹¹. Powszechna histeria i wiara w demoniczny charakter zmarłego doprowadziła do tego, że jego zwłoki, jak zauważa ironicznie autor, „odkopywano trzy czy cztery razy dziennie wedle kaprysu pierwszej lepszej osoby”¹². Kres temu szaleństwu położyło dopiero ceremonialne spalenie ciała, co miało miejsce 1 stycznia 1701 roku.

Jednak prawdziwa „epidemia” wampirów, jak ją nazywano, rozpoczęła się w połowie lat dwudziestych XVIII wieku wraz z rozpowszechniającymi się doniesieniami o tajemniczych przypadkach wampiryzmu na terenie Serbii. Wtedy też, po raz pierwszy, choć w nieco różnych formach, wyraz „wampir”¹³ pojawia się w językach zachodnioeuropejskich. Stało się to głównie za sprawą historii Petara Blagojevića i Arnolda Paolego. Stanowią oni jedno z pierwszych przykładów zmarłych posądzanych przez lokalną ludność o powrót z zaświatów pod postacią wampirów, którzy stali się obiektem formalnego śledztwa i zainteresowania administracji austriackiej, pod zarządem której znaczna część Serbii, w tym Belgrad, znajdowała się w latach 1718-1739. Odkąd w lipcu 1725 roku austriacki dziennik *Wienerisches Diarium* informuje swoich czytelników o doniesieniach dotyczących wampirów, temat ten rozlewa się po całej Europie i na długie lata stanie się przedmiotem dyskusji, sensacyjnych doniesień i kontrowersji. Jeszcze w 1725 roku Michaël Ranft publikuje pierwsze wydanie swego dzieła *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis*¹⁴, a jego śladem pójdą inni autorzy, jak choćby Johann Heinrich Zopf i jego *Dissertatio de Vampiribus Serviensibus* (1733). Raport Johanna Flückingera *Visum et Repertum* (1732) na temat śledztwa dotyczącego serbskich wampirów na nowo rozbudzi zainteresowanie tematem, który z wielkim zainteresowaniem śledzono także we Francji. Dla przykładu *Le Glaneur* pochyla się nad kwestią wampiryzmu w swoim numerze z 23 kwietnia 1733 roku, gdzie przedstawia go jako fakt, choć jednocześnie źródła jego uznaje za naturalne, zauważając, że chodzi o „chorobę zakaźną, o mniej więcej tym samym charakterze co ta będąca wynikiem ugryzienia wściekłego psa”. Autor artykułu zwraca też uwagę na „złe pożywienie” ludów, u których wampiryzm jest szczególnie częsty. Jedzą oni bowiem „przez większość czasu tylko chleb wytworzony z owsa, korzonków i kory drzew – pokarmy, które mogą zrodzić jedynie krew prymitywną, a co za tym idzie bardzo skłonną do zepsucia”¹⁵.

¹¹ *Ibid.*, s. 134.

¹² *Ibid.*, s. 135.

¹³ Cf. B. Cooper, „The Word ‘vampire’: Its Slavonic Form and Origin”, *Journal of Slavic Linguistics*, 2005, vol. 13, n° 2, s. 251-270 et K. M. Wilson, „The History of the Word ‘Vampire’”, *Journal of the History of Ideas*, Oct.-Dec., 1985, vol. 46, n° 4, s. 577-583.

¹⁴ Dwa kolejne, rozszerzone wydania ukażą się w 1727 i 1734 r.

¹⁵ *Le Glaneur historique, moral, littéraire, galant et calottin*, n° IX, jeudi, 23 avril 1733.

O problemie wampiryzmu wspomina także nie tylko Jean-Baptiste Boyer d'Argens w swoich *Lettres juives* (1736), Giuseppe Davanzati w *Dissertatione Sopra i Vampiri* (1744), ale nawet Prospero Lambertini, arcybiskup Bolonii i przyszły papież Benedykt XIV, w swoim traktacie *De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione* (1734). Tak poważna jest historia wywołana przez rzekome wampiry i nadużycia z nimi związane na niektórych obszarach imperium austriackiego, że cesarzowa Maria Teresa, na podstawie badań swego nadwornego medyka Gerharda van Swieten (1700-1772) opublikowanych jako *Remarques sur les vampirisme* (1755), zmuszona jest wydać dekrety zakazujące ekshumacji i podejmowania działań na poziomie lokalnym przez władze kościelne i świeckie bez zezwolenia rządu centralnego.

Żaden z wcześniejszych traktatów nie miał jednak na obraz wampira, jaki znamy dzisiaj, tak wielkiego wpływu jak *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.* (1751)¹⁶ benedyktyńskiego zakonnika, i przeora klasztoru w Senones, Augustina Calmeta (1672-1757). Wobec powszechnego zainteresowania kwestią wampirów, duchowny postanawia bliżej przyjrzeć się tej sprawie i należycie ją zbadać. Dlatego też poświęca wampirom drugą część swojego traktatu, choć od początku doskonale zdaje sobie sprawę z kontrowersji, jakie szczególnie ta część jego dzieła z pewnością wywoła. Calmet dzieli się z czytelnikiem swoimi refleksjami na ten temat we wstępie do drugiego tomu:

Podejmuję tutaj sprawę duchów i wampirów z Węgier, Moraw, Śląska i Polski, ryzykując, że zostanę skrytykowany, w jakikolwiek sposób bym do tego nie podszedł: ci, którzy uważają je za prawdziwe, oskarżą mnie o zuchwałość i opieranie się na domniemaniach za to, że poddałem je w wątpliwość czy wręcz, że zanegowałem ich istnienie i prawdziwość; inni obwiniają mnie, że poświęciłem swój czas na zajmowanie się tym tematem, który w świadomości wielu ludzi rozsądnych uchodzi za błahy i bezużyteczny. Z jakiej strony by tego nie rozważać, to radować mnie będzie fakt zgłębienia kwestii, która wydała mi się ważna dla religii, bo jeśli powrót wampirów jest prawdziwy, to ważnym jest, aby go obronić i go dowieść, a jeśli jest iluzoryczny, to znaczącym dla dobra religii jest wyprowadzić z błędu tych, którzy uznają go za prawdę i obalić błąd, który może mieć bardzo niebezpieczne skutki¹⁷.

W swoim traktacie Augustin Calmet powołuje się na liczne źródła, z których wiele obficie cytuje. Chodzi zarówno o autorów starożytnych, takich jak Flegon, Pliniusz, Platon czy Plutarch, Biblię i inne teksty o charakterze religijno-teologicznym, a także cały szereg siedemnasto- i osiemnastowiecznych relacji, traktatów

¹⁶ Traktat ten opublikowany został pierwotnie w 1746 r. pod tytułem *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie*, ale bardziej znany jest w swojej poprawionej i rozszerzonej wersji z 1751 r.

¹⁷ A. Calmet, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.*, Paris, Debure l'aîné, 1751, vol. II, p. X.

czy artykułów. Znajdują się wśród nich między innymi fragmenty dysertacji z *Le Glaneur* czy *Mercure Galant*, a także wspomnianych już *Lettres juives*, *De masticatione mortuorum in tumultis* i wielu innych, w tym na przykład ważnego dzieła Carla Ferdinanda von Schertza zatytułowanego *Magia posthuma* (1706). Bynajmniej nie ogranicza się jednak Calmet do cytowania źródeł drukowanych – na uwagę zasługuje bogactwo jego korespondencji, którą często przywołuje, i różnorodność korespondentów dostarczających najświeższe doniesienia z przeróżnych części Europy.

W kontekście wampirów Calmet rozważa cztery podstawowe możliwości. Po pierwsze, mogą one być jedynie wytworem ludzkiej fantazji oraz rezultatem niewiedzy i przesądów. Po drugie, nie chodzi być może o osoby rzeczywiście zmarłe, a tylko pochowane żywcem, a następnie odzyskujące władze życiowe i wydostające się ze swoich grobów. Trzecia możliwość zakładałaby, że to sam Bóg czasowo wskrzesza owych zmarłych. Wreszcie należy rozważyć ewentualność, że powstanie z martwych dokonuje się za sprawą jakichś sił piekielnych. Tę ostatnią opcję Calmet właściwie od razu, i to kilkakrotnie, odrzuca, konstatując, że wskrzeszenie człowieka pozostaje wyłącznie w gestii boskiej i nikt inny nie może go dokonać. Podaje też biblijne i inne uznane przez Kościół przykłady potwierdzające, że Bóg może przywrócić do życia zmarłego. Szybko dochodzi jednak do przekonania, że Bóg nigdy nie doprowadzałby do wskrzeszeń tak masowych, a do tego mających na celu powszechne prześladowanie i dręczenie żyjących. Zatem i ta przedostatnia ewentualność zdaje się przez Calmeta *de facto* odrzucona.

W związku z tym skupia się on na drugiej hipotezie i rozważa przypadek osób pochowanych za życia, a będących w stanie letargu. Można by tym samym uznać, iż rzekome wampiry „żyją w swoich mogiłach, chociaż bez ruchu i bez oddychania: krew ich, którą uważa się za piękną i czerwoną, giętkość ich członków, krzyki, które wydają, kiedy przebija się im serce albo ucina głowę, dowodzą, że wciąż żyją”¹⁸. Calmet przywołuje w tym kontekście przykłady ludzi podtopionych, którym udało się przywrócić do życia, a także różnorodnych chorób. Zauważa też, że „ludzie, którzy umarli na choroby gorące i którzy zachowali w swych grobach resztki życia” są „trochę jak zwierzęta, o których mówiliśmy i jak ptaki, które zagłębiają się zimą w jeziorach i bagnach Polski i krajów Północy”¹⁹. Niemniej jednak owo założenie implikuje szereg nowych wątpliwości, które nie pozwalają benedyktynowi uznać takiego wyjaśnienia za wystarczająco przekonujące. Kilkakrotnie zadaje on sobie na przykład pytanie o to, w jaki sposób osoby wybudzone w grobie opuszczają go, nie naruszając jednocześnie ziemi i, co być może nawet istotniejsze, po co następnie w ogóle do owej mogiły powracają, skoro udało im się z niej wydostać.

¹⁸ *Ibid.*, s. 211.

¹⁹ *Ibid.*, s. 251.

Calmet odrzuca też możliwość, że wampiry są efektem zbiorowych halucynacji²⁰. Zauważa on, iż niemożliwym jest, aby nagle wiele osób sądziło, że widzi coś, czego nie ma i aby umarły w tak krótkim odstępie czasu na wymyśloną tylko chorobę²¹. Kolejne hipotezy nie tylko nie zbliżają autora do wyjaśnienia zagadki wampirów, ale wydają się coraz bardziej go frustrować narastającą liczbą wątpliwości. Dostrzegamy to na przykład w poniższym fragmencie:

Przyjmując, że ich ciała nie ruszają się z ich mogił, że to tylko ich duchy ukazują się żyjącym, co wytworzy te duchy? Kto je ożywi? Czy to będzie dusza tych zmarłych, która jeszcze ich nie opuściła, czy jakiś demon, który sprawi, że pojawią się pod postacią pożyzonego i nadprzyrodzonego ciała? Jeśli są to ciała nadprzyrodzone, to w jaki sposób przybawają one wysysać krew z żyjących? Ciągłe popadamy w ten sam ambaras, to znaczy czy te zjawy są naturalne czy cudowne²².

Wobec mniej lub bardziej kategorycznego odrzucenia wszystkich powyższych hipotez, Calmetowi nie pozostaje nic innego jak tylko stwierdzić, że wątpi, „aby istniało w tej kwestii inne wyjście niż absolutnie zanegować powrót wampirów czy sądzić, że są jedynie uśpione czy odrętwiałe”²³. Wreszcie dodaje, iż jego zdaniem „wszystko to jest jedynie iluzją i wytworem nadszarpniętej i mocno uprzedzonej wyobraźni”, bowiem „nie można przywołać żadnego rozsądnego, poważnego, nieuprzedzonego świadka, który mógłby zaręczyć, iż widział, dotknął, przepytował, poczuł i z zimną krwią zbadał te zjawy, i który mógłby zapewnić o prawdziwości ich powrotu oraz właściwości, jakie się im przypisuje”²⁴.

Poświęconą wampirów drugą część swego dzieła podsumowuje Calmet w następujący sposób:

Dysponujemy nieskończoną liczbą przykładów osób, które wzięto za zmarłe, a które powróciły nawet po tym, jak zostały złożone do ziemi. Istnieje sam nie wiem ile chorób, w wyniku których chory pozostaje długo bez mowy, bez ruchu, bez wyczuwalnego oddechu. Istnieją topielcy, których uznano za zmarłych, a których udało się przywrócić do życia, upuszczając im krew i przynosząc ulgę. Wszystko to jest znane i może posłużyć za wyjaśnienie, w jaki sposób możliwe było wyciągnięcie z grobu kilku wampirów, które mówiły, krzyczały, wyły, tryskały krwią. Wszystko to dlatego, że nie były jeszcze martwe.

²⁰ Kontrast między absurdalnością doniesień o wampirach a pozornie niepodważalnym charakterem świadectw ich dotyczących wprawiał w konsternację nie tylko Calmeta. Doskonale świadczą o tym słowa Jeana-Jacques'a Rousseau, który tak pisał o tej sprzeczności w 1763 r.: „Jeśli jest na świecie historia potwierdzona, to jest nią ta dotycząca wampirów; niczego w niej nie brakuje, protokoły, świadectwa wybitnych osobistości, lekarzy, księży, urzędników; sądowe postępowanie dowodowe należy do najkompletniejszych. A przy tym któż wierzy w wampiry? Czy zostaniemy wszyscy przeklęci za to, że w nie nie wierzyliśmy?” (« Lettre à Christophe de Beaumont », *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Paris, Furne, 1846, vol. II, s. 786).

²¹ A. Calmet, *op. cit.*, s. 222.

²² *Ibid.*, s. 255.

²³ *Ibid.*, s. 262.

²⁴ *Ibid.*, s. 295-296.

Zabito je, ucinając im głowę, przebijając im serce, paląc je i popelniono tym samym bardzo wielką winę, bo pretekst, jakim był ich rzekomy powrót, do nękania żywych, zabijania ich, pastwienia się nad nimi, nie jest wystarczającym powodem, aby potraktować ich, jak to uczyniono²⁵.

Calmet nie pomylił się, prognozując reakcje na swój traktat. Jego dzieło spotkało się ze zdecydowaną krytyką ze strony wielu oświeceniowych myślicieli i filozofów. Louis de Jaucourt bez ogródek zauważa w swoim encyklopedycznym tekście poświęconym terminowi „wampir”, iż „ojciec Calmet przygotował na ten temat absurdalne dzieło, co do którego nikt nie uznałby go zdolnym, ale które służy dowiedzeniu, jak bardzo umysł ludzki skory jest do zabobonów”²⁶. Voltaire z kolei nie może nadziwić się, że to właśnie w pozornie tak oświeconym osiemnastym wieku pojawiły się wampiry²⁷ i nie kryje ironii w kontekście traktatu benedyktyna, zauważając w swoim *Słowniku filozoficznym*: „Wreszcie stał się Calmet ich historiografem i potraktował wampiry jak [uprzednio] potraktował Stary i Nowy Testament, wiernie przywołując wszystko, co było przed nim powiedziane [na ich temat]”²⁸. Traktat Calmeta krytykują zresztą nie tylko francuscy „filozofowie”, ale także ich zagraniczni koledzy, jak Benito Jerónimo Feijóo w swoich *Cartas eruditas y curiosas*²⁹, i współcześni autorowi duchowni, wśród których znalazł się chociażby opat Lenglet Dufresnoy³⁰. Biorąc pod uwagę konkluzje Calmeta, który neguje przeciw istnienie wampirów, można zadać sobie pytanie o zasadność tych ataków. Czy są one związane z faktem, że krytycy niewłaściwie zrozumieli sens konstatacji autora? Choć takie stwierdzenie byłoby w sporym stopniu uzasadnione, sedno problemu leży gdzie indziej. Po pierwsze to sam fakt wyboru tematu i poświęcenie mu uwagi przez Calmeta zdaje się stanowić wystarczający powód oburzenia niektórych krytyków. Nie wystarczyło obiektywne, pozbawione uprzedzeń, logiczne i merytoryczne podejście autora

²⁵ *Ibid.*, s. 304-305.

²⁶ L. de Jaucourt, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, t. 16, s. 828.

²⁷ « Quoi ! c'est dans notre dix-huitième siècle qu'il y a eu des vampires ! c'est après le règne des Locke, des Shaftesbury, des Trenchard, des Collins ; c'est sous le règne des d'Alembert, des Diderot, des Saint-Lambert, des Duclos, qu'on a cru aux vampires, et que le révérend père dom Augustin Calmet, prêtre bénédictin de la congrégation de saint Vannes et de saint Hidulphe, abbé de Sénones, abbaye de cent mille livres de rentes, voisine de deux autres abbayes du même revenu, a imprimé et réimprimé l'histoire des vampires avec l'approbation de la Sorbonne, signée Marcilli ! », Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, vol. VI, in *Œuvres complètes*, vol. XXXVIII, Paris, Renouard, 1819, s. 447.

²⁸ *Ibid.*, s. 449.

²⁹ B. J. Feijóo, „Carta XX”, *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Pedro Marin, 1774, t. IV, s. 266-293.

³⁰ Pośród jego licznych i różnorodnych utworów znajdujemy krytyczne wobec Calmeta dzieło *Traité historique et dogmatique sur les apparitions, les visions et les révélations particulières. Avec des observations sur les dissertations du R. P. Dom Calmet, abbé de Sénones, sur les apparitions et les revenans* (1751).

w konstrukcji tego niezwykle oświeceniowego w końcu dzieła. Rację ma bowiem Kathryn Morris, która zauważa, że istotą problemu było różnie pojmowane przez Calmeta i Voltaire'a pojęcie przesądu i ich strategie walki z nim. Ostatecznie przykłady uznawanych przez kościół katolicki cudów były dla Voltaire'a pod wieloma względami niemal tak samo absurdalne, a wiara w nie, w swej istocie, tylko w niewielkim stopniu różniła się od wampirzych guseł³¹. Tymczasem, jak słusznie zauważa Gilles Banderier, Augustin Calmet był przede wszystkim duchownym i teologiem, a tym samym jego perspektywa i założenia jego traktatu pozostawały w ścisłym związku z tym właśnie faktem³². Wreszcie podkreślić należy, że na krytykę traktatu wpływ miała z pewnością także otwartość Calmeta, która z kolei przełożyła się na miejscami zaskakująco niezdecydowany ton pewnych jego stwierdzeń. Jak już kilkakrotnie podkreślono, autor odrzuca ostatecznie hipotezę o istnieniu wampirów jako istot nadprzyrodzonych, ale jego otwarty i, chciałoby się rzec, oświeceniowy właśnie sposób myślenia nie pozwalała mu na jednoznaczne wykluczenie możliwości, iż na drodze do ostatecznego wyjaśnienia tej kwestii stoi brak wystarczającej w owym czasie wiedzy naukowej. Wyraźnie widzimy to na przykład w następującym fragmencie: „Dużo wskazuje wręcz na to, że wszystko, co o tym się mówi, jest tylko iluzją, a jeśli byłoby w tym trochę prawdy, to moglibyśmy się pocieszyć co do naszej niewiedzy w tym względzie, jako że tyle jest rzeczy naturalnych, które dzieją się w naszym ciele i wokół nas, a których przyczyna i rodzaj są nam nieznane”³³. Na ten odświeżająco niedogmatyczny ton Calmeta³⁴ składają się jednak także powody

³¹ “In his article on “Vampires”, Voltaire highlights the uncomfortable parallels between reports of vampires and stories of “true” resurrections. For Calmet, the careful consideration of testimony allows us to distinguish between the two, thus differentiating false superstition from reliable knowledge. For Voltaire, testimony lends false credence to both sets of beliefs. If those who believed that Arnold Paole returned from the grave are superstitious, so are those who revere the miracles of the saints. Voltaire portrays Calmet as the epitome of “unenlightened”; he is the gullible dupe of superstition and religion, hopelessly out of place in the rationalist eighteenth century. Nevertheless, Calmet has, in important ways, more confidence than Voltaire does in the power of the scientific method. For Calmet, the dangers of superstition can be dissipated, and its potential truths unlocked, by making superstitious beliefs the object of rigorous study”; K. Morris, “Superstition, Testimony, and the Eighteenth-Century Vampire Debates”, *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2015, vol. 4, n° 2, s. 196.

³² « Or toutes ces réactions sont marquées par la même erreur fondamentale de perspective. Elles oublient que dom Calmet n'était ni folkloriste, ni ethnologue, mais *théologien*, et qu'il raisonne en cette qualité. Il faut donc se placer dans une perspective théologique, faute de quoi on se condamne à ne pas comprendre le *Traité sur les Apparitions* qui, dans l'abondante production de l'abbé de Senones, n'a rien d'un livre sorti de nulle part » ; G. Banderier, « (Ir)rationalité des vampires ? À propos du *Traité sur les apparitions...* de dom Augustin Calmet », *Acta Iassyensia Comparationis*, 2008, 6, s. 36.

³³ A. Calmet, *op. cit.*, s. 259.

³⁴ “Calmet’s work was heavily criticized because he did not uncompromisingly explode the vampire phenomenon as a modern myth – despite the fact that this scepticism mirrored the caution of the

natury bardziej pragmatycznej. Trudno nie zgodzić się ze sformułowaną przez Erberta Petoię opinią, że „[w]yraźnie określonym celem jego dzieła jest obalenie obiegowych opinii dotyczących zjaw, jednakże ryzyko poddania pod dyskusję również świętych i niezbitych, według Calmeta, objawień przytoczonych w Starym i Nowym Testamencie, które nie mogą zostać zinterpretowane w żaden racjonalny sposób czy zostać sprowadzone do jakiegokolwiek naturalnej przyczyny, oddaliło autora od początkowego zamiaru”³⁵.

Nie oznacza to bynajmniej, że recepcja traktatu była wyłącznie negatywna. W obronie Calmeta, co do którego sugerowano nawet, że jego dzieło jest efektem wieku starczego i możliwej demencji, stanął inny duchowny, Dom Ildefonse Cathelinot, który w swoim tekście *Réflexions sur le Traité des Apparitions de dom Calmet* (1749) wyraźnie podkreśla zasługi benedyktyna i broni założeń jego dzieła, zwracając uwagę, że autor „[r]ozwiewa [w nim] przesądne opinie i wyobrażenia, które oczarowały ludzi i wprawiły w zakłopotanie uczonych. Jakiż to szczęśliwy zamysł w czasach, kiedy uprzedzenie ma tak absolutną władzę”³⁶. Pochlebnią recenzję traktatu opublikowano także w *Journal de Trévoux*. Jej autor stwierdza między innymi, że „do takiego tematu trzeba było pisarza mądrego, oświeconego, dobrego krytyka; umysłu, który nie był ani zimny, ani przesądny – dwie przeszkody, między którymi nie jest łatwo znaleźć złoty środek”³⁷.

Z perspektywy wieków nie sposób przecenić znaczenia *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires* Dom Augustina Calmeta i poprzedzających go tekstów o pokrewnej tematyce dla powstania i ugruntowania konceptu wampira. Nawiązania do Tourneforta³⁸ i Calmeta³⁹ odnajdujemy chociażby we wstępie do *Wampira* (1819) Johna Williama Polidorigo. Ponadto do historii przedstawionych przez benedyktyna w swoim dziele odwołują się autorzy inspirowanych

earlier medical researches. Instead, he remains somewhat refreshingly doubtful and undogmatic to the last, and the inconsistencies in his account suggestively reflect the complexities of the vampire problem”; N. Groom, *The Vampire. A New History*, New Haven and London, Yale University Press, 2020, s. 80-81.

³⁵ E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Universitas, Kraków 2012, s. 275 (tł. B. Bielańska). Podobną opinię wyraża Fernando Vidal, który w swoim artykule “Extraordinary Bodies and the Physicotheological Imagination” (s. 82) zauważa: “Denying vampires outright, without leaving open a remote possibility that they be real, seemed to Calmet dangerously close to refusing authenticated apparitions and resurrections. Under the circumstances, only suspension of judgment appeared safe”.

³⁶ I. Cathelinot, *Réflexions sur le Traité des Apparitions de dom Calmet*, éd. G. Banderier, Grenoble, Jérôme Million, 2008, s. 108.

³⁷ « Article LXXXVI », *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts*, août 1746, s. 1692.

³⁸ Do jego relacji odwołują się także, między innymi, Robert Southey w poemacie *Thalaba, the Destroyer* (1801) czy Lord Byron w *Giaurze* (1813).

³⁹ C. Agustí Aparisi, “La aportación de Calmet a la creación de tópicos en la literatura vampírica”, *Cédille, revista de estudios franceses*, 2018, 14, s. 15-45.

*Fantasmagorianą*⁴⁰ (1812) zbiorów opowieści grozy takich jak *Spectriana* (1817), *Histoire des vampires et des spectres malfaisans* (1820), *Infernaliana* (1822) czy *Dictionnaire Infernal* (1818), a ślady jego traktatu, poprzez zdefiniowanie i opisanie szeregu zjawisk związanych z postacią wampira, widoczne są do dziś nie tylko w literaturze⁴¹, ale także w wielu innych dziedzinach nauki⁴².

Bibliografia

- Agustí Aparisi, Carme, “La aportación de Calmet a la creación de tópicos en la literatura vampírica”, *Çédille, revista de estudios franceses*, 2018, 14, s. 15-45, <https://doi.org/10.21071/ced.v14i.10900>
- Calmet, Augustin, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.*, Paris, Debure l’aîné, 1751
- Cathelinot, Ildefonse, *Réflexions sur le Traité des Apparitions de dom Calmet*, éd. Gilles Banderier, Grenoble, Jérôme Million, 2008
- Cooper, Brian, “The Word ‘vampire’: Its Slavonic Form and Origin”, *Journal of Slavic Linguistics*, 2005, vol. 13, n° 2, s. 251-270
- Faivre, Antoine, « Du vampire villageois aux discours des clercs », *Les Vampires*, éd. Jean Marigny, Paris, Albin Michel, 1993, s. 45-74
- Feijóo, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Pedro Marin, 1774, t. IV
- Gilles, Banderier, « (Ir)rationalité des vampires ? À propos du Traité sur les apparitions... de dom Augustin Calmet », *Acta Iassyensia Comparationis*, 2008, 6, s. 33-52
- Groom, Nick, *The Vampire. A New History*, New Haven and London, Yale University Press, 2020
- Jaucourt, Louis de, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchastel, 1765, t. 16
- Kozak, Łukasz, *Upiór. Historia naturalna*, Evviva L’arte, Warszawa 2021
- Le Glaneur historique, moral, littéraire, galant et calottin*, n° IX, jeudi, 23 avril 1733
- Lucas, Paul, *Voyage du Sieur Paul Lucas au Levant*, Paris, Guillaume Vandive, 1704, vol. II
- Mallet, Damien, “Pierre Des Noyers, a Scholar and a Courtier”, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, 2019, t. 64, nr 1, s. 139-146, <https://doi.org/10.4467/0023589XKHNT.19.008.10116>
- Marigner, « Sur les stryges de Russie », *Mercure Galant*, février 1694, s. 13-119
- Marigny, Jean, *Sang pour sang. Le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, 2010
- Mémoires pour l’histoire des sciences et des beaux arts*, août 1746

⁴⁰ Ten zbiór niemieckich opowieści o duchach przetłumaczony przez J.- B. Eyrièsa wywarł ogromny wpływ na rozwój literatury fantastycznej tego okresu i zainspirował tak ważne dla tego gatunku utwory jak *Frankenstein* (1818) Mary Shelley czy *The Vampire* (1819) Johna Williama Polidoriego.

⁴¹ « Littéraire, il l’est par son écriture soignée qui sait ménager les effets et notamment l’hésitation (le bénédictin donne l’impression tantôt de croire, tantôt de ne pas croire, aux vampires), et par là son livre s’inscrit dans la genèse d’un genre d’écriture nouveau, le fantastique » ; A. Faivre, « Du vampire villageois aux discours des clercs », in *Les Vampires*, éd. J. Marigny, Paris, Albin Michel, 1993, s. 6.

⁴² « Voulant réfuter la croyance aux vampires, Dom Calmet a répertorié un nombre impressionnant de “cas de vampirisme” et son ouvrage, pour anecdotique et parfois même naïf qu’il soit, présente un grand intérêt pour les historiens, les sociologues et les anthropologues » ; J. Marigny, *Sang pour sang. Le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, 2010, s. 51.

- Morris, Kathryn, "Superstition, Testimony, and the Eighteenth-Century Vampire Debates", *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2015, vol. 4, n° 2, s. 181-202, <https://doi.org/10.5325/preternature.4.2.0181>
- Noyers, Pierre des, [« Article fort extraordinaire »,] *Mercure Galant*, mai 1693, s. 62-69
- Petoia, Erberto, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Universitas, Kraków 2012
- Richard, François, *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable à Sant-Erini*, Paris, Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1657
- Rousseau, Jean-Jacques, « Lettre à Christophe de Beaumont », in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Paris, Furne, 1846, vol. II
- Tournefort, Joseph Pitton de, *Relation d'un voyage du Levant*, Paris, Imprimerie Royale, 1717, vol. I
- Vidal, Fernando, "Extraordinary Bodies and the Physicotheological Imagination", *The Faces of Nature in Enlightenment Europe*, ed. Lorraine Daston, Gianna Pomata, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2003, s. 61-96
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, vol. VI, in *Œuvres complètes*, Paris, Renouard, 1819, vol. XXXVIII
- Wilson, Katharina M., "The History of the Word 'Vampire'", *Journal of the History of Ideas*, Oct.-Dec., 1985, vol. 46, n° 4, s. 577-583, <https://doi.org/10.2307/2709546>

Łukasz Szkopiński jest adiunktem w Instytucie Romanistyki UŁ. Jego badania naukowe dotyczą przede wszystkim literatury francuskiej przełomu XVIII i XIX w. Jest autorem, między innymi, monografii *L'Œuvre romanesque de François Guillaume Ducray-Duminil* (Classiques Garnier, Paryż 2015), wydania krytycznego *Victor, ou l'enfant de la forêt* (1797) Ducraya-Duminila (Classiques Garnier, Paryż 2019) oraz licznych artykułów poświęconych francuskiej literaturze rewolucyjnej, *roman noir* i literaturze popularnej. Jest założycielem i redaktorem naczelnym czasopisma naukowego *e-Scripta Romanica*, stypendystą Fulbrighta (Fulbright Senior Award) i Fundacji Kościuszkowskiej oraz członkiem międzynarodowych stowarzyszeń takich jak Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE), Société des études romantiques et dix-neuviémistes czy The Society of Dix-Neuviémistes.

Stanisław Świtlik

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

 <https://orcid.org/0000-0001-7747-136X>

stanislaw.switlik@kul.lublin.pl

Między lękiem a koniecznością: motyw wojny w utopiach XVII i XVIII wieku

Between Fear and Necessity: The Motive of War in the Utopias of the 17th and 18th Centuries

SUMMARY

The war seems an inappropriate element in the commentary on utopian texts. Yet it is one of the recurring motifs in fictions about Elsewhere in the 17th and 18th centuries. In the article, through famous works as well as those little known, we try to sketch the place and role of the warrior motif in the representation of fictional worlds and in the narrative construction. In the 17th century, it is only a question of the allusions and discreet mentions of the experience of the war which express the fears of the Utopians against the European conquerors. On the other hand, in the 18th century we observe the appearance of warlike episodes which are part of the storyline, which expresses the hold of the novel on the traditional model of utopia. War then becomes a necessity to accomplish a radical change undergone by the utopian community.

KEYWORDS – utopia, war, 17th century, 18th century

**Entre la crainte et la nécessité : le motif de guerre dans les utopies
des XVII^e et XVIII^e siècles**

RÉSUMÉ

La guerre semble un élément peu approprié au commentaire des textes utopiques. Pourtant, elle est un des motifs récurrents des fictions sur l'Ailleurs aux XVII^e et XVIII^e siècles. Dans l'article, à travers des œuvres célèbres ainsi que celles peu connues, on tente d'esquisser la place et le rôle du motif guerrier dans la représentation des mondes fictifs et dans la construction du récit. À l'âge classique, il n'est que question des allusions et des mentions discrètes à l'expérience de la guerre qui traduisent les craintes des utopiens contre les conquérants européens. En revanche, au XVIII^e siècle



on observe l'apparition des épisodes guerriers qui s'inscrivent dans la trame du récit, ce qui exprime l'emprise du roman sur le modèle traditionnel de l'utopie. La guerre devient alors une nécessité pour accomplir un changement radical que subit la communauté utopique.

MOTS-CLÉS – utopie, guerre, XVII^e siècle, XVIII^e siècle

1. Wstęp

Zestawienie pojęcia wojny i pojęcia utopii często wydaje się oparte na nieporozumieniu, skoro inne, zdaniem podróżników „lepsze” światy wydają się wolne od konfliktów zbrojnych. Słowa króla jednej z fikcyjnych krain kierowane do zachodniego przybysza wskazują na rangę wojny w hierarchii nieszczęść jakie nieustannie nawiedzają Europę: „Jaka szkoda, że musicie martwić się zarazą, wojną, głodem, chorobami, niepogodą, nierówną pogodą, niekaralnością kłamstwa i ła twością z jaką ukrywa się krzywoprzysięstwo”¹. Słowa utopijnego władcy nie tylko przypisują poczesne miejsce przemocy zbrojnej, ale również sugerują, że społeczeństwa odległe od brzegów Europy są szczęśliwsze, ponieważ nie doznają serii nieszczęść, które nękają Europejczyków. Taki pogląd można bez większego wysiłku przyłożyć do wielu dzieł, które zarysowują na swoich kartach obraz społeczeństw odległych państw. Powszechne rozumienie utopii wynika z ideologicznego konfliktu między wyobrażonym miejscem, wolnym z definicji od wojennych nieszczęść a miejscem odniesienia czytelników, czyli ich własnym kontynentem, nawiedzanym nieustannie przez wojnę². Taka jednak perspektywa utrudnia obserwację roli wojny, która odsłania poszczególne niuanse i mechanizmy utopii w literackiej fikcji. Warto zauważyć, że pomimo pozorów wojna jest częstym motywem, który nawiedza utopijną prozę.

Stosowane w tym artykule pojęcie utopii odwołuje się do literackiej formy, która jest swoistym rozwinięciem podróży zmyślonej w XVII i XVIII wieku. Taka definicja gatunku opiera się bardziej na kryterium przestrzennego umiejscowienia fikcyjnej krainy niż na kryterium zaprojektowania lepszej przyszłości, którą można raczej odnaleźć w traktatach proponujących reformę europejskiej

¹ G. Casanova, *Icosameron ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui passèrent quatre-vingts [sic] un ans chez les Mégamicres habitans aborigènes du Protocosme dans l'intérieur de notre globe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1986, t. III, p. 240-241 : « Quel dommage que vous ayez à vous plaindre de la peste, de la guerre, des famines, des maladies, des intempries [sic], des saisons inégales, de l'impunité du mensonge, et de la facilité que l'on a à masquer le parjure ! ». Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty zostały przetłumaczone przez autora artykułu. Cytaty zachowują ortografię wykorzystanego źródła.

² Rywalizacja Hiszpanii, Austrii, Francji, Szwecji, Anglii, Rosji i Prus w XVII i XVIII wieku na planie politycznym w Europie i na świecie dycydowała o konfliktach zbrojnych, które były stałym elementem rzeczywistości epoki nowożytnej. *Penser la guerre au XVII^e siècle*, éd. N. Grangé, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012 oraz J. Chagniot, *Guerre et société à l'époque moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

rzeczywistości w danym momencie historycznym. Przyjęta metodologia wpisuje się w perspektywę badawczą Jeana-Michela Racaulta³.

Celem niniejszej pracy jest prześledzenie obecności wątków wojennych w wybranych tekstach utopijnych z XVII i XVIII wieku, które można postrzegać jako echo teoretyczno-filozoficznych ujęć wojny i pokoju⁴. Wywód biegnie od omówienia mniej lub bardziej jawnych i uznanych aluzji do stanu wojny, do jej rosnącej roli w utworach, już nie tylko jako motywu, ale literackiego przedstawienia, co, jak się zdaje, jest związane z ewolucją gatunku utopii⁵. Omawiany korpus zawiera dzieła różnych autorów, mniej lub bardziej znanych: Cyrano de Bergerac (1619-1655), Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), Jonathan Swift (1667-1745), Ludwig Holberg (1684-1754), Pierre-Charles-Fabiot Aunillon (1685-1760), Charles-François Tiphaigne de la Roche (1722-1774), Restif de la Bretonne (1734-1806) i Giacomo Casanova (1725-1798). Zebrane obserwacje nie dostarczają z pewnością wyczerpującego komentarza, ale ukazują wagę dość często pomijanego wątku, który można zaobserwować w korpusie utopijnych fikcji, i co ważniejsze, który pozwala dokładniej zrozumieć specyfikę gatunku.

2. Motyw wojny w aluzjach: lęk ukryty

Utopianie zwykle są postrzegani przez europejskich odkrywców jako społeczność wolna od zmartwień, lęków i strachu typowych dla Europejczyków epoki nowożytnej. Inny od znanego świat bywa często traktowany przez podróżników jako repozytorium nadziei i skrytych marzeń, że istnieją przestrzenie, gdzie warunki bytu są lepsze od tych znanych. Odkrycie brutalnej prawdy, że odległy świat nie odbiega radykalnie w swojej naturze od Europy, jest często odbierane z zaskoczeniem i rozczarowaniem⁶. Tymczasem utopianie nie zaznawszy dramatu wojny, często okazują się bardzo świadomi jej przyczyn i zagrożeń. Według Tiphaigne'a de la Roche, w czasie pobytu w Giphantii, podróżnik ze zdziwieniem odkrywa do jakiego stopnia mieszkańcy tej zagubionej na pustyni krainy znają koleje wojen starożytności. Przedstawiciel „duchów pierwotnych” oprowadza przybysza po galerii obrazów, które przedstawiają panoramę konfliktów zbrojnych

³ J.- M. Racault, « Voyages imaginaires aux Antipodes et fictions théologico-politiques de l'Âge Classique », *Trois récits utopiques classiques*, éd. J.- M. Racault, Saint-Denis de la Réunion, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2020, s. 7-20. J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, s. 293-438.

⁴ Odsyłamy do artykułu Fabrice'a Brandliego, który komentuje to zjawisko w interesującym nas okresie. F. Brandli, « Guerre et paix », *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, éd. B. Baczkowski, M. Porret, F. Rosset, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2016, s. 515-541.

⁵ J.- M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, op. cit., s. 749-750 oraz s. 766-771.

⁶ C. de Bergerac, *Tamten świat*, tł. J. Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 114-115.

od czasów biblijnego Nimroda aż do epoki cesarzy rzymskich⁷. Bezradny i zakłopotany podróżnik nie jest w stanie zaprzeczyć okrucieństwu rodzimej kultury. Generalizując doświadczenia Europejczyków utopijny przewodnik podsumowuje krwawe dzieje ludzkości: *Takie jest pasmo skróconej historii gatunku ludzkiego. Masa szczegółów jest jedynie masą nieszczęść niemniej słynnych*⁸. Ten surowy osąd odzywa się echem w stosunku do innych utopijnych społeczeństw, które ze zgrozą postrzegają Europę i starają się unikać z nią kontaktu, gdyż może to zagrozić utopijnej monotonii i stabilizacji.

W pewnym stopniu to właśnie ten lęk przed utratą własnego szczęścia uzasadnia obecność fragmentów poświęconych refleksji nad niszczycielską siłą wojny, jakie można znaleźć w utopiach literackich XVII i XVIII wieku. Dość charakterystyczny przykład znajduje się w rozdziale VIII, w *Historii ludu Ażao* Fontenelle'a, w którym Van Doelvelt, holenderski podróżnik, ukazuje wiedzę utopian o „Wojnie, skarbie, niewolnikach i polityce”⁹. Ten bohater, który zrzędzeniem losu trafił do nieznannej krainy, zaświadcza, że pomimo odrazy do zbrojnej przemocy, utopianie rozumieją mechanizmy wojny oraz elementy, które determinują jej krystalizację. W sposób bardziej lub mniej jawny odległe społeczności posiadają rozwiązania prawne i administracyjne umożliwiające zorganizowanie armii. Owa gotowość na potencjalny konflikt ze światem zewnętrznym jest oparta na strachu przed najazdem. Wspominane często na marginesie, bez szerszego rozwinięcia i łatwe do przeoczenia, rady wojenne są częstymi elementami politycznych i społecznych ustrojów, w jakich żyją utopianie. Od publikacji dzieła Morusa, mniej lub bardziej rozwinięte formy ochrony militarnej wpisują się w dobrze znaną i wielokrotnie komentowaną politykę samowystarczalności i izolacjonizmu fikcyjnych państw, które leżą na antypodach Europy¹⁰. Rozwój podróży zmyślonych i utopii literackich jest silnie naznaczony społecznymi, politycznymi i intelektualnymi doświadczeniami okresu wielkich odkryć geograficznych, od Krzysztofa Kolumba aż do Jamesa Cooka¹¹.

U źródeł swoistego niepokoju, jaki nawiedza utopijne społeczności leży niebezpieczna z ich perspektywy żądza dominacji i podboju, którą kierują się Europejczycy. Negatywnym modelem są hiszpańscy konkwistadorzy. Jean-Michel Racault wskazywał już jak postacie Pizarra czy Cortesa inspirowały utopijne

⁷ Ch.- F. Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, Paris, N.- F. Moreau, t. I, s. 143.

⁸ *Ibid.*, s. 176: « Tel est le tissu désastreux de l'histoire abrégée du genre humain : la foule des détails n'est qu'une foule de malheurs moins célèbres ».

⁹ B. Le Bouyer Fontenelle, *La République des philosophes, ou Histoire des Ajaoiens. Ouvrages posthumes de Mr. de Fontenelle*, Genève, s. n., 1768, s. 90-109. Tłumaczenie tytułu zaczerpnięte jest z propozycji translatorskich z dzieła B. Baczo, „Drzewo w Ażao”, in *Hiob mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, tł. J. Niecikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 100-118.

¹⁰ C. de Bergerac, *op. cit.*, s. 114-115.

¹¹ J.- M. Racault, « Voyages imaginaires aux Antipodes et fictions théologico-politiques de l'Âge Classique », *op. cit.*, s. 11-16.

działa¹². Mieszkańcy nieznanych lądów niekoniecznie sami myślą o podboju. Zależy im raczej na utrzymaniu dobrostanu w jakim żyją i kierują się chęcią jego obrony. Nierzadko też wyspiarze organizują misje tajnych wysłanników, aby ci obserwowali zamorskie ekspedycje Europejczyków i w razie potrzeby ostrzegli swoich władców. Chyba najjaskrawszym przykładem takiej strategii jest utrzymywanie stałego szpiega w Europie przez lud Krystynów w utopii Retifa de la Bretonne z 1781 roku¹³. Perspektywa utworzenia silnej armii, która odparłaby atak potencjalnego nieprzyjaciela, a tym samym udział w wojnie obronnej oraz strategię skrytych działań wywiadowczych są raczej traktowane jako „zło konieczne” i wyraz nieustającej obawy, niż jako ambicja władz utopijnych państw.

W utworach, które stanowią kanon sformułowany w latach 1676-1677 wojna maluje się niczym złowieszczą wizją, która może położyć kres panującemu *status quo*. Utopianie najchętniej uniknęłyby jej. Paradoksalnie jedyny konflikt zbrojny, o którym przeszłość fikcyjnych społeczeństw zaświadcza to wojna leżąca u początków samej utopii: pozornie idealne społeczności czerpią swoją siłę z przemocy, która im pozwoliła zaistnieć. Być może to właśnie uzasadnia ich obawy przed wojną jako siłą, która może wszystko obrócić w proch: stabilny system polityczny funkcjonujący w korzystnych warunkach geograficzno-gospodarczych może zostać zrujnowany w wyniku interwencji obcych sił. Początek osiedlenia się ludu Ażao na nieznanym wyspie i początek Republiki Filozofów wpisuje się w normy polityczne jakie na swój sposób ustanowił Utopus, założyciel wyspy w dziele Tomasa Morusa¹⁴. Podobieństwo doświadczeń utopian wskazuje konserwatywny charakter idealnych społeczeństw z ich wartościami i obawami.

Najbardziej rozpowszechniona opinia wśród Ażaońców o ich pochodzeniu jest taka, że wywodzą się z Chin lub Tatarii, i że ich przodkowie opuścili swoją ojczyznę, aby zamieszkać na jakiejś pustyni, i aby wyrwać się spod tyrańskich rządów i przesądów. — Po opuszczeniu rodzimych ziem przybyli na wyspę, którą nazwali Ażao, a której pierwotnej nazwy nie znamy. Ta wyspa była częściowo zaludniona przez dość leniwy lud, który nowi mieszkańcy Ażao wygonili aż do gór Kalusti, gdzie zostali zmuszeni do posłuszeństwa. — Uczynili ich wszystkich niewolnikami, a po przeliczeniu, stwierdzono, że tubylcy byli zbyt liczni, aby się ich nie obawiać. Dlatego też przesyto mieczem tych powyżej 50 lat. — Wszystkie szczegóły najazdu na wyspę oraz nieszczęścia jej mieszkańców są przekazywane w rodzaju „małych poematów”, których niewolnicy starają się nauczyć swoje dzieci pomimo wyraźnego zakazu Ażao¹⁵.

¹² J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1657-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, s. 62.

¹³ N. E. Rétif de la Bretonne, *La Découverte australe par un Homme-volant, ou Le Dédale français*, Paris, s. n., 1781, t. III, s. 566.

¹⁴ J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs*, *op. cit.*, s. 55-71.

¹⁵ B. Le Bouyer de Fontenelle, *op. cit.*, s. 91-93 : « La plus commune opinion parmi les Ajaoiens, sur leur origine, est, qu'ils sont sortis de la Chine ou de la Tartarie, & que leurs ancêtres n'ont abandonné leur patrie pour aller habiter quelques terres désertes, que pour se soustraire à un gouvernement tyrannique & à la superstition. [...] — Partis de quelque contrée que ce fût [...] ils ont abordé dans l'Isle qu'ils ont nommé Ajao & dont nous ignorons l'ancien nom. Cette Isle

Być może pokoleniowe wspomnienie rozlewu krwi i przemocy, jakich dopuścili się utopianie w odległych wiekach uzasadnia ich obawy przed konfliktem zbrojnym. Moment założycielski zbrojnego najazdu jest najczęściej jednym z nielicznych fragmentów narracyjnych, które znajdują się w opisach utopijnych instytucji, norm i obyczajów w końcu XVII i początku XVIII wieku. Dynamika dziejowa, którą wprowadza wojna, wydaje się być w sprzeczności z ukochaną przez utopian monotonią i niezmiennością życia.

Czasami opór przeciwko wojnie jest możliwy do zaobserwowania w aluzjach lub sugestiach o potencjalnym przygotowaniu społeczności do ataku wroga. Instytucje takie jak rada wojenna, o których jedynie wspomina się, są niemymi przykładami wyrażającymi obawy utopian. W utworach z XVII wieku trudno szukać literackich przedstawień wojny w utopii. Przykład na swoisty opór przeciw podejmowaniu motywu okrucieństwa wojny można znaleźć w *Państwach i cesarstwach Księżycy* Cyrana de Bergerac. Poznając stopniowo obyczaje i filozofię mieszkańców satelity, podróżnik dziwi się, że w krainie Selenitów wybuchają wojny. Dowcipna odpowiedź dwórki królowej, skrytej wielbicielki przybysza, wskazuje na wymiar komiczny konfliktu, gdzie równi walczą z równymi, a zwycięstwo jest wynikiem całkowitego przypadku, nie zaś słuszności sprawy czy wyższości talentów jednej ze stron. Wątek wojny ginie równie szybko jak się pojawia w utopii Cyrana, gdzie przeważają debaty i spekulacje filozoficzne¹⁶. Wojna zostaje zredukowana do rozmiaru kolejnego przykładu specyfiki księżycowej krainy.

3. Wojna w utopii: ucieleśnienie lęku w reprezentacji

Wydaje się, że zmiana w przedstawianiu wojny następuje stopniowo od lat czterdziestych XVIII wieku. Nie chodzi tutaj o przewartościowanie wojny jako takiej, pozostaje ona nadal okrutnym doświadczeniem społecznym. Nowe podejście polega na wprowadzaniu coraz częściej scen i epizodów wojennych w narracyjnej warstwie utworów. Należy tutaj wspomnieć o konflikcie zbrojnym, który jest opisany w pierwszej podróży Gulliwera, w której to Liliputowie mierzą się z siłami Cesarstwa Blefescu. Chodzi tu jednak o satyryczne przedstawienie brytyjsko-francuskich sporów z przełomu wieków. Nie jest to wykorzystanie motywu, który istotnie przekształca, a może i unieważnia ideał doskonałości jaki jest

étoit peuplée en partie par un peuple assez indolent, que les Ajaoiens poursuivirent jusques dans les montagnes Kalusti, ils les obligerent tous à se rendre à discrétion [...]. — Ils les firent tous esclaves, & après en avoir fait la revue, ils trouverent qu'ils étoient en trop grand nombre pour qu'on n'en eût rien à craindre ; ainsi ils passerent au fil de l'épée tous ceux au dessus de 50 ans. — [...] Tous ces circonstances de l'invasion de l'Isle & du malheur de ses habitants, passent de père en fils dans des especes de petits poèmes, que ces esclaves ont un grand soin de faire apprendre à leur enfans [...] malgré les défenses expresses des Ajaoiens [...] ».

¹⁶ C. de Bergerac, *op. cit.*, s. 114-115.

przypisywany utopiom. Po klęsce Blefescu osiągniętej dzięki interwencji Gullivera, ład i porządek powracają do krainy Liliputów¹⁷.

Inaczej rzecz przedstawia się w *Podróży do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza* Ludwiga Holberga z 1741 roku. Norweski podróżnik, zyskawszy uznanie wśród mieszkańców krainy Qvam, zostaje ogłoszony jej władcą. Dając się uwieść niepohamowanej ambicji, Klimiusz zmusza swoich poddanych do podboju sąsiednich ziem. Jego imperium rozrasta się wprowadzając jednak epokę grozy i strachu szerzonych orężem. Obrazy okrucieństwa typowe dla nowożytnej Europy stają się również elementem rzeczywistości utopijnego podziemia. Mimo, że ostatecznie rządy przemocy Klimiusza zostają obalone przez samych utopian, a przewrotny król podziemia opuszcza swoje zbuntowane królestwo, nie zmienia to faktu, że pokojowy wymiar utopii został nieuchronnie zachwiany. Obawy wielu fikcyjnych ludów zostały urzeczywistnione¹⁸. Wprowadzone przez Europejczyka zmiany doprowadziły do upadku pokoju.

Inny przykład pochodzi z cyklu podróży potomków Wiktoriana po wyspach południowej półkuli ziemskiej, który zostaje opisany w *Découverte australe* Restifa de la Bretonne z 1781 roku. Na polecenie ojca, Aleksander i Hermantyn opuszczają wyspę Krystynów zamieszkałą przez ich rodziców i podejmują eksploracje okolicznych wysepek i archipelagów. Ekspedycja ma na celu nie tylko geograficzny rekonesans, ale również przewiezienie przedstawicieli odkrytych ludów na wyspy opanowane przez Krystynów w celu ich adaptacji do oświeceniowych norm europejskich. W ciągu licznych podróży wysłannicy Wiktoriana nie napotykają oporu ze strony ludów wywodzących się z fantastycznych skrzyżowań ludzi ze zwierzętami. Sami Krystynowie mogą uchodzić za lepszy rodzaj ludzi ponieważ dzięki talentowi ich ojca założyciela Wiktoriana są w stanie przemierzać olbrzymie odległości dzięki złożonemu systemowi skrzydeł. Poniekąd są kontynuatorami wynalazcy z Krety, mitologicznego Dedala. Naturalnymi przeciwnikami tych „latających ludzi” (*hommes volants*) są „ludzie-ptaki”. To właśnie na wyspie tych ostatnich, w czasie XXV podróży dochodzi do serii bitew pomiędzy dwoma ludami, zakończonych względnym zwycięstwem synów Wiktoriana. Jednak silna konkurencja wynikająca z natury bliskich sobie dwóch ludów sugeruje brak możliwości porozumienia między nimi i wskazuje na nieuchronność konfliktu, który, jak sugeruje narrator utworu, prawdopodobnie będzie trwał jeszcze długo. Konflikt Krystynów z ludźmi-ptakami wydaje się być jednym z najbardziej wyrażnych przykładów radykalnej opozycji między dwoma utopiami, które muszą się zwalczać, aby zachować swoją niezależność¹⁹.

¹⁷ J. Swift, *Gulliver's Travels*, ed. P. Dixon, J. Chalker, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985, s. 84-89.

¹⁸ L. Holberg, *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain*, tr. M. de Mauvillon, Copenhague, Jacques Preuss, 1741, s. 340-568.

¹⁹ N. E. Rétif de la Bretonne, *op. cit.*, t. II, s. 410-422.

W momencie, kiedy aluzje do wojny ustępują miejsca literackiej reprezentacji, w ekonomii opowiadania zbrojne epizody przybierają różną formę i objętość. O ile bitwy latających ludzi z ludźmi-ptakami wpisują się w politykę podboju nieznanymi ziem przez Wiktorian, i do pewnego stopnia zacierają się w serii tryumfów zdobywców, to nie zawsze idzie o marginalny etap rozwoju akcji. Jeśli wojny prowadzone przez Klimiusza są istotnym elementem opowiadania, ale umiejscowionym poniekąd na jego krańcu, jako swoisty sygnał, że narracja powinna się zakończyć, to już w *Azorze*, mało znanym utworze opata Aunillon z 1750 roku, który wiele czerpie z utopii, epizody wojenne stanowią jeden z momentów zwrotnych w historii nieznannej wyspy²⁰. Pomimo swojego negatywnego charakteru, wojna doprowadza do eliminacji przeciwników postępu. Po tej okrutnej próbie, wyspiarze mogą w końcu cieszyć się pełnią bogactwa materialnego i intelektualnego swojego państwa.

Warto jeszcze wspomnieć o wojnie jaką odnajdujemy w *Icosameronie* Casanovy z 1787 roku. Jest to konflikt bardziej polityczny niż rasowy. Jedną z monarchii fantastycznego ludu Megamików zreformowana przez angielskiego podróżnika Edwarda wypowiada wojnę najbardziej potężnej republice w podziemiu. Oprócz interpretacji biograficznej, według której autor dokonywałby na kartach powieści rozrachunków z niesprawiedliwą ojczyzną (do końca swojego istnienia państwo weneckie było przecież jedną z nielicznych republik w przedrewolucyjnej Europie), można dopatrywać się konfrontacji między skostniałym systemem politycznym republiki, a sprawną i skuteczną monarchią, wspomagającą się nowymi odkryciami technologicznymi oraz filozofią. Triumf monarchii nad republikanami jest jednoznacznym symbolem wyższości silnej i oświeconej władzy nad opartymi na przesądach i korupcji rządami oligarchii²¹. Ten jeden z najdłuższych epizodów wojennych w utopii jest punktem zwrotnym, bliskim modelom Holberga i Aunillona. Wojna jest przedstawiona jako ostateczny moment przemiany utopijnego podziemia oraz podsumowanie cywilizacyjnego procesu, jaki przechodzi społeczność utopian. Zarówno na początku historii utopii jak i w momencie przełomu, wojna oznacza świt nowych czasów. Nie zostaje jednak dopowiedziane, czy będą one lepsze od minionych. Wojna pozostaje wciąż jaskrawym przykładem zachwiania harmonii i szczęścia utopian.

4. Konkluzja

Tradycyjny model utopii przełomu XVII i XVIII wieku charakteryzuje się względnie sztywną konstrukcją opartą na naracyjnej ramie oraz centralnych partiach utworów, które najczęściej są opisem obyczajów i norm typowych

²⁰ P.- Ch. F. Aunillon, *Azor ou le Prince enchanté, Histoire nouvelle, pour servir de chronique à celle de la terre des Perroquets : traduite de l'Anglais du savant Popiniay*, Londres, Vaillant, 1750, t. II, s. 66-88.

²¹ G. Casanova, *op. cit.*, t. V, s. 156-227.

dla fikcyjnego społeczeństwa. Rola bohatera-podróżnika jest ograniczona do funkcji obserwatora i świadka nieznannej w Europie społeczności. O ile taki literacki schemat zezwala na aluzje lub teoretyczne założenia na temat wojny, to wyklucza on przedstawienie konfliktu zbrojnego, chyba że jako wydarzenie z przeszłości, tak jak w historii założenia utopii. Wojna destabilizuje harmonijny układ sił w fikcyjnym świecie. Konflikt jest związany z obecnością aktywnych i czynnych podróżników, takich jak Klimiusz, Wiktorian i Krystynowie czy Edward. Co więcej, to podróżnik sprowadza realne zjawisko wojny do krain, które harmonijnie funkcjonowały aż do jego przybycia. Intencje odkrywców utopii stanowią oddzielny obszar do omówienia, ale ich szkodliwa obecność w XVIII-wiecznych utopiach potwierdza obawy ludów w kanonicznych utworach: kontakt z obcą cywilizacją, która zacznie ingerować w sprawy utopijnych państw, może być zgubny. Nawet jeśli w przywołanych utworach można mówić o szczęśliwym rozwiązaniu konfliktu, nie unieważnia to obrazów rozlewu krwi. Odtąd groza i zniszczenia wojenne stają się realnym elementem rzeczywistości utopian, i tym samym zdecydowanie mniej różnią się oni od Europejczyków.

Rosnącą rolę motywu wojny w przywołanych utworach należy prawdopodobnie interpretować jako przejaw uginania się klasycznego schematu utopii literackiej pod naporem coraz prężniej rozwijającej się formuły powieści, eksponującej figurę bohatera. Wojna staje się coraz wyraźniejszym elementem konstrukcji narracyjnej, który determinuje przekaz podróżnika o nieznanach ziemiach. Od aluzji i hipotetycznych założeń, konflikty zbrojne stają się istotnymi epizodami, a czasem wręcz dłuższymi partiami fabuły. Wojsko, broń wojenna nie są już składnikami możliwych strategii mających na celu odparcie wrogich działań przybyszów, wojna i przemoc łączą się z coraz istotniejszą rolą podróżnika odkrywcy, który ingeruje we wcześniej niezachwiany porządek utopii. Niezależnie od różnic, Guliwer, Klimiusz czy potomkowie Wiktoriana nie ograniczają się do opisu społeczności, które posiadają jedynie ogólną wiedzę o wojnie, ale wszyscy angażują się, a czasami wręcz sami stymulują działania zbrojne. Ta swoista literacka materializacja konfliktów zbrojnych niewątpliwie rzuca dwojakie światło na ludy i społeczeństwa, które tak często utożsamiano ze światem szczęścia i pokoju. Realizacja zbrojnych wystąpień, które wcześniej były ograniczone do asekuracyjnej hipotezy, może sugerować, że pozornie niewinne społeczeństwa są jednak również zdolne do przemocy. I być może wojna w utopiach nie służy zdemaskowaniu literackiej iluzji, ale raczej pokazaniu, jak bardzo trudno jest uniknąć przemocy, tak typowego elementu życia społeczeństw w XVII i XVIII wieku. Wojna w utopii byłaby zatem literackim narzędziem służącym pogłębieniu refleksji o naturze człowieka i społeczeństwa, w jakim żyje.

Bibliografia

- Aunillon, Pierre-Charles Fabiot, *Azor ou le Prince enchanté, Histoire nouvelle, pour servir de chronique à celle de la terre des Perroquets : traduite de l'Anglais du savant Popiniay*, Londres, Vaillant, 1750
- Baczko, Bronisław, „Drzewo w Ażao”, in *Hiob mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, tł. Jerzy Niecikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 100-118
- Bergerac, Cyrano de, *Tamten świat*, tł. Julian Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956
- Brandli, Fabrice, « Guerre et paix », *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, éd. Bronisław Baczko, Michel Porret, François Rosset, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2016
- Casanova, Giacomo, *Icosameron ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui passèrent quatre-vingts [sic] un ans chez les Mégamicres habitans aborigènes du Protocosme dans l'intérieur de notre globe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1986
- Chagniot, Jean, *Guerre et société à l'époque moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, <https://doi.org/10.3917/puf.chagn.2001.01>
- Fontenelle, Bernard Le Bouyer de, *La République des philosophes, ou Histoire des Ajaoiens. Ouvrages posthumes de Mr. de Fontenelle*, Genève, s. n., 1768
- Holberg, Ludvig, *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain*, tr. M. de Mauvillon, Copenhague, Jacques Preuss, 1741
- Penser la guerre au XVII^e siècle*, éd. Ninon Grangé, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012
- Racault, Jean-Michel, « Voyages imaginaires aux Antipodes et fictions théologico-politiques de l'Âge Classique », *Trois récits utopiques classiques*, éd. Jean-Michel Racault, Saint-Denis de la Réunion, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2020, s. 7-20
- Racault, Jean-Michel, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991
- Racault, Jean-Michel, *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1657-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003
- Rétif de la Bretonne, Nicolas Edme, *La Découverte australe par un Homme-volant, ou Le Dédale français*, Paris, s. n., 1781
- Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, ed. Peter Dixon, John Chalker, Harmondsworth, Penguin Classics, 1985
- Tiphaigne de la Roche, Charles-François, *Giphantie*, Paris, Nicolas-François Moreau, 1760

Stanisław Świtlik, asystent na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II oraz doktorant na Uniwersytecie Warszawskim. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą utopijnych i metafizycznych struktur w powieści Giacomo Casanovy *Icosameron* (1787). Oprócz literackich ścieżek oświeceniowych awanturników zajmuje się wymianą myśli i idei wśród francuskojęzycznych elit w XVIII wieku. Współpracuje przy nowym wydaniu korespondencji króla Stanisława Augusta i pani Geoffrin. Autor kilku artykułów poświęconych utopiom XVII i XVIII wieku.

Małgorzata Sokołowicz

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0003-0554-8852>

malgorzata.sokolowicz@uw.edu.pl

Bać się czy obawy budzić? Uczucie strachu w *Historji rozbicia się i niewoli Pana Brisson*

Being Terrified or Terrifying the Other? The Feeling of Fear in *A Historical Narrative Of The Shipwreck And Captivity Of Mr. De Brisson*

SUMMARY

The present paper focuses on the feeling of fear described in *A Historical Narrative Of The Shipwreck And Captivity Of Mr. De Brisson* (1789) written by a French colonial officer who – in 1785, on his way to Senegal – shipwrecked and then spent 14 months in captivity of African tribes living on the borders of the kingdom of Morocco before convincing his masters to accompany him to Mogador and exchange for a ransom. Given the theme of the book, the fear plays an important role in the text. Yet – contrary to expectations – Brisson is rarely afraid, unlike other Europeans who survived the shipwreck and – what is more – he manages to inspire fear among Moroccan tribes. The paper is divided into three parts. The first shows how Brisson talks about his own fears. The second indicates how he portrays the fear of other Europeans and the third one focuses on the fear Brisson causes among nomads.

KEYWORDS – Pierre-Raymond de Brisson, shipwreck, captivity, fear, Morocco, 18th century

Être terrifié ou provoquer l'effroi ? Le sentiment de peur dans l'*Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson*

RÉSUMÉ

Le présent article se concentre sur le sentiment de peur dans l'*Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson* (1789) écrite par l'officier de l'administration coloniale française qui – en 1785, lors de son voyage au Sénégal – subit un naufrage et passa 14 mois en captivité en tant qu'esclave d'une des tribus africaines nomades vivant aux confins du royaume du Maroc avant de convaincre



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 2.01.2022. Revised: 24.08.2022. Accepted: 22.12.2022.

ses maîtres de l'accompagner à Mogador et l'échanger contre une rançon. Vu la thématique du livre, la peur y joue un rôle important. Pourtant, contrairement aux attentes, Brisson a rarement peur. Ce sont plutôt d'autres naufragés qui sont tout le temps terrifiés. En outre, Brisson inspire la peur chez les tribus marocaines. L'article est divisé en trois parties. La première présente la façon dont Brisson parle de ses propres craintes. La deuxième montre comment il dépeint la peur des autres Européens et la troisième se concentre sur l'effroi que Brisson provoque chez les nomades.

MOTS-CLÉS – Pierre-Raymond de Brisson, naufrage, captivité, peur, Maroc, XVIII^e siècle

„[Strach] jest w nas”¹, pisał Guy Delpierre, podkreślając, że ten stan emocjonalnego niepokoju od zawsze towarzyszy człowiekowi w jego egzystencji. Strach pełni ważne funkcje: pomaga przetrwać, ostrzega przed niebezpieczeństwami, czasem pozwala wręcz uniknąć śmierci². To „emocja-szok, często poprzedzana zaskoczeniem, spowodowana uświadomieniem sobie nagłego niebezpieczeństwa, które zagraża [...] naszemu życiu”³. Strach oczywiście pojawia się również w literaturze, choć do XIX wieku rzadko bywa traktowany jako główny temat tekstów literackich⁴. Wydaje się natomiast, że pewne gatunki są niejako predystynowane, żeby o strachu mówić. Należą do nich, modne w wieku XVIII, historie katastrof morskich i perypetie rozbitków. Do tego typu relacji zalicza się *Historia rozbicia się i niewoli Pana Brysson*⁵ [*Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson*]⁶, opublikowana w 1789 roku w Genewie i w Paryżu, tekst wyjątkowy, choć niedoceniany we współczesnych badaniach⁷.

Latem 1785 roku czterdziestoletni Pierre-Raymond de Brisson (1745-1820) został przez ówczesnego ministra marynarki, marszałka de Castries, mianowany urzędnikiem administracji kolonialnej. Swoją funkcję miał sprawować w Sene-

¹ G. Delpierre, *La Peur et l'être*, Toulouse, Privat, 1974, s. 8.

² J. Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, s. 19.

³ *Ibid.*, s. 25.

⁴ *Ibid.*, s. 14. Na ten temat *vide* też B. Ribémont, „La ‘peur épique’. Le sentiment de peur en tant qu’objet littéraire dans la chanson de geste française”, *Le Moyen Age*, 2008, t. CXIV, s. 558.

⁵ Tytuł polskiego, anonimowego, tłumaczenia dzieła z 1790 roku (*Historia rozbicia się i niewoli Pana Brysson*, [brak nazwiska tłumacza], P. Dufour, Warszawa 1790). Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania i będą oznaczane numerem strony podanym w tekście głównym. Ortografia i interpunkcja cytowanych fragmentów zostaną uwspółcześnione (tytuł zostanie skrócony do słowa *Historia*), zachowana będzie również francuska, a nie spolszczona, pisownia nazwiska Brisson.

⁶ Pełny tytuł pierwszego wydania: *Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson, Officier de l'Administration des Colonies ; avec la description des déserts d'Afrique, depuis le Sénégal jusqu'à Maroc*, Bartes, Manget et Compagnie, Genève, chez Barde, Manget et Compagnie, 1789, wydanie dostępne online : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k843592.image#>, dostęp 29.06.2022.

⁷ Cf. A. Gaudio, „Introduction”, in *Histoire du naufrage et de la captivité de Monsieur de Brisson en 1785*, présentée et commentée par A. Gaudio, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1984, s. 9.

galu, gdzie Francuzi założyli kolonię zaledwie sześć lat wcześniej, w 1779 roku⁸. Żeby dotrzeć do stolicy kraju, Saint-Louis, Brisson wsiadł na okręt La Sainte-Catherine. Do celu jednak nie dotarł. W nocy z 10 na 11 lipca okręt rozbił się niedaleko Przylądka Białego. Cała załoga i podróżnicy dostali się w ręce „dzikich” mieszkańców kraju, którzy zabrali im wszystko, co posiadali i zrobili z nich niewolników mających wykonywać najbardziej niewdzięczne prace. Wielu towarzyszy Brissona zmarło w trudach niewoli i klimatu, jemu samemu udało się natomiast przekonać swoich oprawców, żeby odprowadzili go do Mogadoru i wymienili na okup. Po ponad roku niewoli powrócił do Francji.

Ta dramatyczna, i niewątpliwie przerażająca, historia nie była w tamtych czasach wyjątkowa. Jak pisze Roland Lebel, „Między 1640 a 1740 rokiem [...] wszystkie publikacje francuskich księgarń mówiące o Maroku opowiadają o niewoli naszych nieszczęsnych rodaków”⁹. Według Attilio Gaudio pod koniec XVIII wieku sytuacja niewiele się zmienia. Brisson nie był jedynym, który wpadł w ręce mieszkańców regionu. „Wielu Europejczyków rozbiło się wtedy na wysokości ‘fatalnego wybrzeża’ mauretańskiego i musiało znosić upokorzenia i cierpienia niewoli u plemion mauryjskich”¹⁰, opowiada badacz, któremu zawdzięczmy współczesne francuskie wydanie *Historii* Brissona w 1984 roku.

Najpierw jednak *Histoire du naufrage et de la captivité* ukazuje się w 1789 roku i cieszy dużą popularnością wśród czytelników¹¹. Potem jednak popada w zapomnienie, co dziwi, gdyż – jak pisze Gaudio – Brisson był pierwszym Europejczykiem, który przemierzył trasę z Mauretanii do Maroka, czyli dzisiejszą Saharę Zachodnią¹².

Niniejsza praca jest próbą zainteresowania polskich badaczy postacią Brissona i jego *Historią*, tym bardziej, że tekst ten doskonale wpisuje się w tematykę tego tomu. Przygody francuskiego urzędnika kolonialnego, który zostaje

⁸ Cf. M. Barbier, „Introduction”, in *Trois Français au Sahara Occidental. 1784-1786*, introduction, choix de textes et notes par M. Barbier, Paris, L’Harmattan, 1984, s. 26-27. Brisson był już wcześniej w Senegalu, właśnie w 1779 roku. Cf. *Ibid.*, s. 37.

⁹ R. Lebel, *Voyageurs français du Maroc. L’exotisme marocain dans la littérature de voyage*, Paris, Librairie coloniale et orientaliste Larose, 1936, s. 27. Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

¹⁰ A. Gaudio, *op. cit.*, s. 7.

¹¹ Pierwsze wydanie w Genewie, drugie w tym samym roku w Paryżu. Rok później kolejne wydanie paryskie. *Historia* została także przetłumaczona na angielski i portugalski. Cf. M. Barbier, *op. cit.*, s. 39. Barbier wyjaśnia popularność tego typu relacji, których w tym okresie ukazało się kilka, tym, że wzbudzały współczucie dla rozbitków, a jednocześnie – opisując nieznaną, tajemnicze plemiona – budziły ciekawość wobec nieznanymi, tajemniczymi plemion. Cf. *Ibid.*, s. 27. Czytelnikom podobały się też zawsze teksty mówiące o strachu innych. Cf. G. Delpierre, *op. cit.*, s. 55-56.

¹² Zrobił to przed Léopoldem Panetem, który w 1850 roku przemierzył teren Sahary Zachodniej przechodząc z Saint-Louis w Senegalu do Mogadoru w Maroku i który jest uważany za pierwszego Europejczyka, który przebył tę trasę. Cf. A. Gaudio, *op. cit.*, s. 9 i M. Barbier, *op. cit.*, s. 7.

rozbitkiem, a potem trafia do niewoli u okrutnych nomadów żyjących na pustyni, mogą budzić strach, lęk i grozę u czytelników, a w opisy strachu, lęku i grozy – niewątpliwie obfitują.

W przedmowie do *Historii* Brisson wyznaje, że do spisania swoich przygód zachęcił go nowy minister marynarki, hrabia de La Luzerne. Obiecywał mu ponoć przychylność królewską. Liczył więc zapewne Brisson na pewne profity, być może swoiste „odszkodowanie” za doznane w służbie Francji cierpienia. Píše jednak również, że relacja została mu podyktowana „prawdą, patriotyzmem i humanizmem”¹³. Maurice Barbier interpretuje to zdanie jako chęć ostrzeżenia innych podróżników przed niebezpieczeństwami, jakie mogą ich spotkać w podróży¹⁴. Miała więc relacja Brissona wzbudzać strach u czytelników, którzy mieli się bać, że mogłoby im się przytrafić to samo.

I rzeczywiście opisy strachu obecne są w całej *Historii*, a celem niniejszej pracy jest przedstawienie, w jaki sposób Brisson o strachu pisze. Najpierw przeanalizowane zostanie to, jak autor *Historii* mówi o swoich własnych obawach; następnie – jak przedstawia trwogę innych Europejczyków; a na końcu – jak pisze o przerażeniu, który on sam wzbudza w mieszkańcach Maroka.

1. Brisson nieustraszony

Jeśli chodzi o strach, który odczuwa Brisson, to trzeba przyznać, że paradoksalnie być może (w końcu Francuz opowiada historię swojej własnej niewoli, głodu i cierpienia) najtrudniej odnaleźć go w tekście. Autokreacja jest bardzo ważnym składnikiem *Historii*, którą Brisson spisuje w Senegalu, po zakończeniu swojej niewoli. Choć w narracji dawny rozbitek stara się zachować linearność, a poetyka zbliża się czasem wręcz do notatek z podróży, to Brissonowi wyraźnie zależy na tym, żeby przedstawić się jako rozbitka i jeńca wyjątkowego, który doskonale poradził sobie w tak trudnej sytuacji. Nawet więc jeśli Brisson pokazuje w swojej relacji, że się czegoś boi, to nigdy nie czyni tego wprost. Jak pisze Guy Delpierre, słowo strach jest „słowem wstydliwym”, dlatego nieraz go ukrywamy¹⁵. Tak właśnie dzieje się w przypadku Brissona. Z tekstu wynika często, że Francuz się wręcz nie boi. To, o czym pisze to raczej pewne obawy, obawy, że coś się stanie nawet nie jemu, ale – przede wszystkim – innym. Tekst, szczególnie na początku, jest pełen antycypacji informujących czytelnika o nieszczęściach, które spotkają autora, a które on był w stanie przewidzieć i którym – przy dobrej woli innych – być może mógłby zapobiec.

Historia zaczyna się więc od tego, że Brisson, który już raz był w Senegalu, przestrzega kapitana okrętu przed zdradliwymi prądami tamtejszych wód. Oczy-

¹³ *Histoire du naufrage et de la captivité de Monsieur de Brisson en 1785, op. cit.*, s. 16.

¹⁴ *Cf. M. Barbier, op. cit.*, s. 39.

¹⁵ G. Delpierre, *op. cit.*, s. 7.

wiście kapitan nic sobie z tych uwag nie robi. „Czego się lękasz, jeżeli łądu? Więcej niż 80 mil od niego oddaleni jesteśmy” (s. 2-3), mówi wręcz ironicznie, co Brisson komentuje z pewną satysfakcją: „[W]krótce poznali, że moja trwoga nie bez przyczyny była” (s. 3). Autor *Historii* od początku „przeczuwa” więc nieszczęście, ma pewne obawy, które opisuje w tekście. Robi to jednak w taki sposób, żeby czytelnik nie miał wrażenia, że Francuz się naprawdę boi, choć strach przed podróżami morskimi był powszechny w Europie, i praktycznie do XIX wieku jak najbardziej normalny¹⁶. Pojawiające się w tekście słowa „lęk” i „trwoga” mają pokazać bowiem nie tyle strach, ile to, że Brisson jest zapobiegliwy i troszczy się o innych.

Kiedy już dochodzi do katastrofy, Brisson pisze, że jako jedyny nie ulega panice. Tylko on zachowuje zimną krew i pomaga rozbitkom dotrzeć bezpiecznie na ląd. Tylko on również wie, co grozi załodze statku na afrykańskiej ziemi. To pewna „egzaltacja hiperboliczna” wypierająca strach znana z *chansons de geste*: prawdziwy bohater, na którego Brisson niewątpliwie się kreuje, nie ulega strachowi. Wprost przeciwnie – w sytuacji zagrożenia – wykazuje się niezwykłym męstwem¹⁷. Jeśli w tekście pojawiają się synonimy słowa strach, to znów nie z troski o siebie, ale o innych: „Lękam się trafić na hordy pokolenia [plemienia – MS] Oualedims i Labdesseba, którzy prawdziwie dziko żyją” (s. 8-9), wyznaje Francuz. I znów jego obawy się spełniają, gdyż rozbitkowie trafiają właśnie na ziemię zamieszkałą przez te dwa plemiona. Brisson dostaje się w ręce Labdesseba.

W tekście widać, że Francuz z góry wie, co może go w Afryce spotkać: wie, jakie plemiona zamieszkują ziemię, na których się znalazł, wie, czego się można po nich spodziewać. Oczywiście może to być związane z tym, że relacja była redagowana po zakończeniu niewoli, z perspektywy czasu. Być może jednak jest to również pewna wskazówka dla odbiorcy: relacja z katastrofy morskiej i niewoli może „przygotować” czytelnika na podobne doświadczenia. Strach pojawia się najczęściej w obliczu nieznanego¹⁸. Jeśli coś się wie, coś się zna, boi się tego mniej. Widać to u Brissona: „Wiedziałem ja lepiej niż kto inny, czegom się z głodu lękać powinien a daleko bardziej z niedostatku napoju” (s. 9), oświadcza na przykład. Brisson wie, czego się może obawiać i to łagodzi jego negatywne emocje. Na poziomie tekstu sprawia to, że wszystkie jego „obawy” są pewną figurą stylistyczną, która wskazuje bardziej na przenikliwość niż na strach. Brisson kreuje się na bohatera, „rycerza bez strachu i bez skazy”¹⁹.

Szczególnie w spotkaniu z marokańskimi plemionami wykazuje się Francuz i odwagą, i zimną krwią. Wybiera jednego z Arabów, który wydaje mu się ważniejszy od innych, oddaje mu swoje kosztowności i – w zamian – znając kilka

¹⁶ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 48 i kolejne.

¹⁷ Cf. B. Ribémont, *op. cit.*, s. 558.

¹⁸ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, s. 22.

¹⁹ Cf. B. Ribémont, *op. cit.*, s. 557.

arabskich słów, prosi go o opiekę. Nie boi się również sprzeciwić „opiekunowi”, kiedy ten chce go rozebrać i przeszukać (s. 17). Jego zachowanie znacznie odbiega od zachowania innych rozbitków, przerażonych i posłusznych Arabom.

W swojej *Historii* kontynuuje również Brisson dyskurs wskazujący, że jego obawy (nie strach czy trwoga) są zawsze uzasadnione. „Obawianie się moje bez przyczyny nie było” (s. 19), pisze, na przykład, żeby podkreślić, że nie spodziewa się niczego dobrego po swoim „opiekunie”. Rzeczywiście, gdy tylko Arabowie zobaczyli, że Brisson jednemu z nich coś podarował, uznali, że jeszcze coś ukrywa i chcieli go przeszukać. Gdy ten zaczął się bronić, byli gotowi go zabić. „Drżałem cały pod wiszącym nade mną razem [nożem – MS] tego barbarzyńca” (s. 23), opowiada Brisson, pokazując, że jednak nie jest zupełnie „bez strachu”. Co ciekawe, nie używa jednak słowa odwołującego do lęku, a jedynie do jednej z somatycznych reakcji na strach (drżenie). Dopiero w ostatniej chwili jego „opiekun”, rozbawiony sytuacją, ratuje mu życie. Po tym wydarzeniu Brisson po raz pierwszy opisuje dłużej swoje emocje. Choć nie mówi tego wprost, jego zachowanie jest niewątpliwie skutkiem strachu. Opowiada: „Uspokoiwszy się nieco, kiedym się zastanowił nad niebezpieczeństwem, z którego mnie wyrwano, takim uczułem w sobie wzruszenie, że leż wstrzymać nie mogłem. Chciałem ja, aby nikt nie widział tego świadka czułości i strapienia mojego [...]” (s. 24). Arabowie jednak – jak pisze – jego „wzruszenie” zauważyli: zaczęli się śmiać, a kobiety wręcz zaczęły rzucać mu w oczy piasek, żeby „otrzeć mu łzy”.

Od tego momentu zaczyna się dla Brissona ciężki czas niewoli. Wraz ze swoim „opiekunem” idzie do wioski nomadów, przemierza pustynię, nie ma dostępu do jedzenia i wody, ubranie ma całe w strzępach i cierpi straszliwie: „Dusze czułe! Przenieście się na czas w moje pustynie, a doświadczycie, czy można lać łzy krwawe” (s. 55), zwraca się do czytelnika, pokazując nie strach może, ale rozpacz.

Silne emocje, które wskazują na przerażenie, pojawiają się też w tekście w momencie, kiedy Brisson traci po kolei swoich towarzyszy niewoli. Raz, szukając znajdującego się pod jego opieką wielbłąda, Francuz udaje się do pobliskiej wioski, gdzie przebywał jeden z oficerów rozbitego okrętu. W relacji zapisuje:

O Boże! Co za widok dla mnie straszny. Nieszczęśliwy Kapitan nie dając się już poznać tylko przez kolor ciała, leżał rozciągnięty na piasku. Jedną rękę miał w gębie, której pożreć zbyt duża mu słabość nie pozwoliła. Głód tak go był odmienił, iż tylko okropnego trupa wystawiał [przypominał – MS]: wszystkie jego wdzięki zniknęły (s. 65).

Kolejnego dnia inny oficer został – według Brissona – pożarty przez ogromnego węża. Gdy Brisson chciał rzucić mu się na pomoc, został powstrzymany przez „okrutnych” Arabów. „Uciekam z tego okropnego miejsca, nie wiedząc w którą się stronę obrócić [...]” (s. 65), skomentował wydarzenie Francuz. Nie pisze nic o strachu. Przymiotniki „straszny” i „okropny” sugerują jednak trwogę, którą Brisson musiał wtedy odczuwać.

Z czasem życie w niewoli staje się dla autora *Historii* coraz trudniejsze. Przedłużająca się susza sprawia, że w wiosce brakuje wody i pożywienia. Wbrew początkowym deklaracjom „opiekun” Brissona nie ma też najmniejszej ochoty odprowadzić go do miasta i wymienić na okup. Francuz deklaruje: „Życie było mi już ciężarem” (s. 85). W tekście nie pojawia się żadna informacja o myślach samobójczych. Brisson prosi jednak „opiekuna”, żeby pozwolił mu wziąć udział w walkach z wrogim plemieniem toczących się niedaleko wioski nomadów. Liczy, że zginie w potyczce i uwolni się w ten sposób od cierpienia niewoli. Brisson chce więc zginąć jak rycerz, w walce. Nie tylko jednak nie ginie, ale wręcz staje się bohaterem nomadów, którzy są przekonani, że zabił aż trzech wrogów. „[Z]bliża się do mnie wielu Arabów wychwalając mnie z męstwa” (s. 88), opowiada Francuz. Nawet w opisach walki, która miała przynieść mu śmierć, dominuje słownictwo wskazujące na odwagę, a nie na strach. Jak pisze Bernard Ribémont, w literaturze średniowiecznej strach często pomagał rycerzom się pozbierać²⁰ i tak właśnie dzieje się w *Historii* Brissona, w którego kreacji trudno nie dostrzec odniesień do etosu „rycerza bez strachu i skazy”.

Paradoksalnie, najwięcej o strachu Brisson pisze, kiedy już udaje mu się wynegocjować ze swoim „opiekunem” uwolnienie i zmierza do Mogadoru. W trakcie odpoczynku, zajmuje się iskaniem brody, a kiedy kończy, nie może dojrzeć żadnego ze swoich towarzyszy podróży: „Ah, jakżem przerażony zostałem, gdy nie widziałem żadnego! Gdzież są? Którędy poszli? w którą stronę się udam?”... (s. 101), wykrzykuje Francuz, a jego słowa i ich forma (eksklamacja i pytania retoryczne) zdecydowanie wpisują się w poetykę strachu. Zdaje się, że Brisson pozwala sobie na „banie się” dopiero w momencie, kiedy jest już prawie pewien, że uda mu się odzyskać wolność²¹. Wcześniej strach mógłby tylko niepotrzebnie go osłabić. W końcu – jak twierdzą badacze – strach często paraliżuje wszelkie działania²². Brisson zaś zawsze przedstawia się jako ten, który działa wbrew wszystkiemu i wbrew wszystkiemu. Żeby było to możliwe, nie może więc dopuszczać do siebie lęku. I zapewne dlatego też o swoim strachu tak mało pisze.

2. Przerażeni Europejczycy

Okazuje się więc, że pomimo sytuacji, w jakiej się znalazł: długiej niewoli w czasie przedłużającej się suszy, Brisson wykazuje się – według swej relacji – wielką odwagą i rzadko odczuwa strach. Różni się tu bardzo od innych

²⁰ O tej funkcji strachu w literaturze średniowiecznej: B. Ribémont, *op. cit.*, s. 577.

²¹ Boi się więc też, kiedy już przybywa do Mogadoru, ale nie zostaje jeszcze oficjalnie wykupiony u Sułtana: „Przybywamy wreszcie do Miasta, lecz nie byłem jeszcze spokojny, lękając się, abym tam na zawsze niewolnikiem nie został” (s. 122). Nie zostaje. Choć w ostatniej chwili Sułtan zmienia zdanie, Brisson jest już na statku zmierzającym do Francji.

²² Cf. B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, „Wprowadzenie”, in *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, red. B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków 2017, s. 10.

rozbitków z La Sainte-Catherine, którzy wyraźnie gorzej niż on znoszą swoje przygody. Kontrast widać na każdym kroku, już od opisu katastrofy. To Brisson zauważa, że okręt się rozbił i budzi innych, zachowując przy tym – jako jedyny – spokój. „Nadbiega zatrwożony Kapitan z Oficerami, dzielącymi jego trwozę, a w swym przerażeniu każe do skał kierować” (s. 4), zapisuje w swojej *Historii*. W jednym zdaniu widać aż trzy słowa odwołujące do strachu. Brisson zaś lęka się tylko, żeby kapitan nie popełnił samobójstwa, jak to często wtedy w takich sytuacjach bywało. Widać więc, że strach i jego powody są zupełnie inne.

Kolejna niebezpieczna sytuacja ma miejsce przy pierwszym spotkaniu załogi z mieszkańcami Maroka. „[Z]bliżyłem się do nich bez najmniejszej bojaźni” (s. 11), opowiada Brisson. Okazuje się jednak, że „dzicy” są uzbrojeni i raczej wrogo nastawieni do Europejczyków. Na próżno Brisson przekonuje marynarzy, żeby trzymać się razem: „strach wszystkich ogarnął; każdy w rozpacz krzycząc udał się w swą stronę” (s. 11-12). Marynarze paniką reagują na niebezpieczeństwo: strach często prowadzi bowiem do dezorganizacji²³. Natomiast Brisson zachowuje się wyjątkowo, zachowując zimną krew.

Francuz szybko traci kontakt z większością załogi, która albo zostaje zabita, albo jest wzięta do niewoli przez inne plemiona. Co do kilku współtowarzyszy niedoli, którzy wraz z nim trafiają do plemienia Labdassada, to są oni stosunkowo mało obecni w relacji. Brisson nie opisuje nawet ich strachu. Są oni w jego opisach tak słabi i bierni wobec oprawców, że utrzymują się czas jakiś przy życiu w zasadzie tylko dzięki Brissonowi, który pomaga im, jak może i nawet dzieli się z nimi swoim pożywieniem. Bardziej aktywny jest jedynie młody piekarz okrętowy, który po pewnym czasie trafia do wioski, gdzie przebywa Francuz. Przyłapany na kradzieży mleka wielbłądzicy, zostaje podduszony przez wściekłych Arabów, którzy są pewni, że go zabili. Po pewnym czasie chłopak odzyskuje świadomość i postanawia uciec. Zostaje jednak pojmany przed dwóch młodych nomadów: „Strach, żem się widział w ich rękę, zmartwienie, że mi się zamysł nie udał, a najbardziej głód do takiego mnie stanu przywiodły, że byłbym niezawodnie umarł [...]” (s. 95-96), opowiada później Brissonowi. Nie umiera, gdyż okazuje się, że jego nowi „właściciele” dbają o niego, chcąc go wymienić na okup. Według *Historii* i piekarz bał się w swojej niewoli bardziej niż Brisson, który w swojej relacji pozostaje nieustraszony i wyróżnia się pod tym względem od innych rozbitków.

3. Strachliwi Arabowie

Innowiercy, a szczególnie muzułmanie, wzbudzali długo strach u mieszkańców Europy. Byli uważani nie tylko za zagrożenie wojskowe, ale także za źródło różnych nieszczęść²⁴. Niewola u „mahometan” także budziła lęk. To zapewne je-

²³ *Ibid.*, s. 10.

²⁴ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, s. 37.

den z powodów, dla których Brisson w swojej relacji przedstawił mieszkańców Maroka w bardzo ciemnych barwach. Plemiona, które poznał, były mało inteligentne, okrutne, szpetne, niedbające o higienę i – w dodatku – strachliwe²⁵.

Kiedy rozbitkowie dostali się na ląd, postanowili – oczywiście za radą Brissona – iść w głąb kontynentu i liczyć, że trafią do jakiejś wioski. Rzeczywiście po pewnym czasie dojrzeli dzieci pasące kozy. Dzieci również ich zobaczyły i z krzykiem uciekły. Francuz opowiada:

Wniosłem stąd, że nas postrzeżono, i że przytomność [obecność – MS] nasza postrach jakiś sprawiła. Wrzask tych dzieci sprawił trwogę w pobliskich wioskach; i niebawem zaszli nam drogę mieszkańcy, a skoro się nam przyjrżeli, rozskoczyli się z nagłą, i zaczęli skakać po piasku; po tym zakrywszy twarz rękami, przeraźliwe głosy i okropne wycia wydali. Nie trzeba nam było więcej, aby się przekonać, że ten lud nie znał Europejczyków (s. 9-10).

Nie tylko nie znał, ale też zareagował na spotkanie strachem. Oczywiście strach ten nie trwał długo. Jak pisze Brisson, Arabowie zauważyli, że mają przewagę liczebną nad rozbitkami i z tego skorzystali.

Spostrzegawczy Francuz szybko, choć przez przypadek, odkrywa, że Arabowie są z natury bardzo strachliwi, albo przynajmniej tak ich przedstawia²⁶. W drodze do wioski jeden z nomadów kazał Brissonowi zajmować się swoim wielbłądem, a gdy ten odmówił, zaczął go szarpać. Wściekły Francuz od razu „dał mu w gębę” i chwytając za okuty kij, zaczął go gonić, gdyż przestraszony ostrą reakcją Marokańczyk uciekł (s. 29-30). Co ciekawe, jeniec nie został w żaden sposób ukarany za swój postępek. Wprost przeciwnie Marokańczycy zdają się jego odwagę doceniać. Zaatakowany Arab podzielił się z nim nawet swym posiłkiem. Brisson komentuje:

Ten przypadek dał mi poznać, że odwaga ochroni mnie od niegodziwego ze mną obchodzenia się, na które niechybnie byłby wystawiony, okazując bojaźń; jakoż w dalszym czasie doznałem, że ta uwaga była sprawiedliwa. Arabowie ci w ten czas są tylko odważni, kiedy się ich kto lęka (s. 30).

Często mówi się, że reakcją na strach jest ucieczka lub walka²⁷. Brisson w swojej relacji nigdy nie ucieka, zawsze staje do walki.

Autor *Historii* szybko utwierdza się w przekonaniu, że mieszkańcy Maroka nie są szczególnie odważni. W drodze do swojej wioski plemię Labdesseba

²⁵ Szerzej o opisie mieszkańców Maroka przez Brissona: M. Sokołowicz, „Ziemia obiecana czy ziemia przeklęta? Obraz Maroka w literaturze podróżniczej końca XVIII w.”, in *Podróż, ucieczka, wygnanie w dawnych literaturach romańskich*, red. D. Krawczyk, M. Kulesza, D. Szeliga, WUW, Warszawa 2020, s. 156-160.

²⁶ To przedstawienie innowierców, głównie muzułmanów, jako strachliwych widać już w literaturze średniowiecznej. Cf. B. Ribémont, *op. cit.*, s. 570.

²⁷ J. Bremer, „Co kognitywistyka może nam powiedzieć o lęku i strachu?”, in *Anatomia strachu*, *op. cit.*, s. 28.

spotyka innych nomadów. Jeden z „obcych” zaczyna mierzyć do Brissona z fuzji: „Nadstawiłem mu piersi, mówiąc mu, aby strzelił. Ta stateczna śmiałość, do której on nie był zwyczajny, zastanowiła go; i to mnie utwierdziło w moim mniemaniu, że tych ludzi można zatrwożyć, nie pokazując im bojaźni” (s. 36-37). Francuz zaczyna więc to wykorzystywać. Gdy jedna z kobiet rzuca w niego kamieniem, zaczyna krzyczeć i domaga się zemsty: „Nie potrzeba było więcej, aby puścić trwogę i bojaźń pomiędzy dzieci; ci dzicy nie wiedząc, co by się to znaczyło, w rozsypkę poszli” (s. 37). Znow strach prowadzi do dezorganizacji. Nomadzi, tak jak europejscy rozbitkowie, nie są w stanie zapanować nad trwogą. W *Historii* nad tym uczuciem panuje jedynie Brisson.

Wzbudza on nawet „bojaźń” swojego „opiekuna”, kiedy to – nie mogąc już znieść niewoli – wykrada mu podarowane wcześniej kosztowności (s. 90). Za ten czyn również nie jest ukarany. Można zaryzykować tezę, że Brisson musi być odważny, żeby przetrwać. Każdy człowiek odczuwa strach różnie w zależności od predyspozycji²⁸. Autor *Historii* ma zdecydowanie – według swojej relacji – predyspozycje do męstwa.

Co ciekawe, zdarza się, że Brisson utożsamia się z Arabami, których ogólnie w swojej *Historii* bardzo krytykuje. Kiedy kolejny rok w regionie nie spadł deszcz, Brisson pisze:

Rozumieliśmy, że w czwartym roku posuchy na ostatnią nędzę i nieuchronną śmierć wystawieni będziemy. Trwoga była powszechna; gdy w tymże razie Arab z innych okolic oznajmuje, iż obfite deszcze spadły w innych Kantonach. Natychmiast zastępuje radość miejsce bojaźni i trwogi (s. 56).

Brisson zaczyna się znow bać niejako grupowo i nie tylko o siebie, ale też o innych. Wydaje się, że to inny rodzaj strachu i taki strach Francuz odczuwać może, nie tracąc nic ze swojego wizerunku bohatera.

4. Zakończenie

„Lęk, strach, niepokój są emocjami najbardziej pobudzającymi i kształtującymi nie tylko osobowość, ale i wyobraźnię człowieka”²⁹, piszą redaktorki tomu *Anatomia strachu*. Stąd też ich odbicie w literaturze. *Historia* Brissona również pobudza wyobraźnię. Niewola u dzikich plemion – z którymi na początku Francuz ledwo jest się w stanie porozumieć i którzy nigdy nie widzieli Europejczyka, z dała nie tylko od Francji, ale nawet od Saint-Louis czy Mogadoru, w których to jeniec mógłby uzyskać jakąś pomoc i zostać wykupionym – nie napawa otuchą. Arabowie są nieprzewidywalni, a poza tym nie szanują (życia) chrześcijan: Brisson jest świadkiem

²⁸ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 25.

²⁹ B. Bodzioch-Bryła, L. Dorak-Wojakowska, *op. cit.*, s. 11.

śmierci części załogi La Sainte-Catherine. Tymczasem strachu jest w relacji Brissona mało. Autora *Historii* można zdecydowanie nazwać nieustraszonym. W swojej relacji Brisson się nie boi, lub prawie nie boi, natomiast boją się wszyscy dookoła. Po pierwsze, inni Europejczycy, którzy wraz z nim podróżują na feralnym statku i dostają się do niewoli. Po drugie zaś, sami Arabowie, którzy zamieszkują rejon Przylądka Białego. Boją się tego, co nieznanne, ale też Brissona, którego zachowanie zupełnie nie odpowiada jego statusowi jeńca, czy wręcz niewolnika.

Oczywiście trudno nie zobaczyć tutaj autokreacji. Brisson pisze swój tekst jako wolny człowiek, po zakończeniu niewoli. Pisze z dystansu i być może odreagowuje w ten sposób trudy niewoli. Niewątpliwie chce też zaprezentować się swoim rodakom w pewien sposób, właśnie jako mężny bohater, „osiemnastowieczny rycerz”. Chce też zapewne zaimponować swoim protektorom. Jego męstwo ma pokazywać, że należy do elity, że jest kimś wyjątkowym³⁰. Z tego powodu zapewne znajdujące się w *Historii* opisy strachu nie dotyczą prawie w ogóle jej autora. Nie oznacza to, że Brisson się nie bał – tego zresztą nigdy się nie dowiemy – ale, oznacza, że postanowił przedstawić się jako bohater nieustraszony, który jeszcze do tego sam budzi strach u swoich oprawców. I stworzył Francuz w ten sposób zupełnie wyjątkową relację katastrofy morskiej i niewoli, w której ci się boją, którzy zazwyczaj bać się nie powinni, a nie boi się ten, u którego strach byłby zrozumiały.

Bibliografia

- Barbier, Maurice, „Introduction”, in *Trois Français au Sahara Occidental. 1784-1786*, introduction, choix de textes et notes par Maurice Barbier, Paris, L’Harmattan, 1984, s. 7-50
- Bodzioch-Bryła, Bogusława, Dorak-Wojakowska, Lilianna, „Wprowadzenie”, in *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, red. Bogusława Bodzioch-Bryła, Lilianna Dorak-Wojakowska, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków 2017, s. 9-20
- Bremer, Józef, „Co kognitywistyka może nam powiedzieć o lęku i strachu?”, in *Anatomia strachu. Strach, lęk i ich oblicza we współczesnej kulturze*, red. Bogusława Bodzioch-Bryła, Lilianna Dorak-Wojakowska, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków 2017, s. 23-42
- Delpierre, Guy, *La Peur et l'être*, Toulouse, Privat, 1974
- Delumeau, Jean, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978
- Gaudio, Attilio, „Introduction”, in *Histoire du naufrage et de la captivité de Monsieur de Brisson en 1785*, présentée et commentée par Attilio Gaudio, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1984, s. 7-10
- Histoire du naufrage et de la captivité de Monsieur de Brisson en 1785*, présentée et commentée par Attilio Gaudio, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1984
- Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson, Officier de l'Administration des Colonies ; avec la description des déserts d'Afrique, depuis le Sénégal jusqu'à Maroc*, Bartes, Manget et Companie, Genève, chez Barde, Manget et Compagnie, 1789

³⁰ Cf. J. Delumeau, *op. cit.*, s. 13.

- Historia rozbicia się i niewoli Pana Brysson*, [brak nazwiska tłumacza], P. Dufour, Warszawa 1790
- Lebel, Roland, *Voyageurs français du Maroc. L'exotisme marocain dans la littérature de voyage*, Paris, Librairie coloniale et orientaliste Larose, 1936
- Ribémont, Bernard, „La ‘peur épique’. Le sentiment de peur en tant qu’objet littéraire dans la chanson de geste française”, *Le Moyen Age*, 2008, t. CXIV, s. 557-587, <https://doi.org/10.3917/rma.143.0557>
- Sokolowicz, Małgorzata, „Ziemia obiecana czy ziemia przeklęta? Obraz Maroka w literaturze podróżniczej końca XVIII w.”, in *Podróż, ucieczka, wygnanie w dawnych literaturach romańskich*, red. Dariusz Krawczyk, Monika Kulesza, Dorota Szeliga, WUW, Warszawa 2020, s. 151-161 <https://doi.org/10.31338/uw.9788323543251.pp.151-162>

Małgorzata Sokolowicz, dr hab., profesor w Instytucie Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego i adiunkt na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, autorka książek *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e* (2014) oraz *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'œuvre d'Aline Réveillaud de Lens* (2020), współredaktorka kilku tomów, w tym *Crise de la littérature et partage des disciplines* (2020, z M. Blaise i S. Triaire) czy *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e-XIX^e siècles* (2021, z I. Zatorską). Opublikowała w kraju i zagranicą kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze podróżniczej, przedstawieniom Orientu w literaturze i sztuce europejskiej XVIII-XX wieku oraz literaturze kolonialnej i postkolonialnej krajów Maghrebu.

Ewa Kalinowska

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0002-8251-2696>

e.kalinowska@uw.edu.pl

Cyjanofobia: Sinobrody od Perraulta do Ben Jellouna

Cyanophobia: Bluebeard from Perrault to Ben Jelloun

SUMMARY

The story of Bluebeard belongs to the fairy tales written by Perrault, which in later times have seen almost countless travesties – in literature, film, opera and others. This article attempts to make a comparative analysis of three French-language literary versions of Bluebeard – from the early classics (Charles Perrault), through the classics of the turn of the nineteenth and twentieth centuries (Anatole France), to modern times (Tahar Ben Jelloun). The reasons for the fear present in the story have changed over the centuries, from fear for one's own life to fears related to the disturbance of the social order.

KEYWORDS – fear, color blue, Bluebeard, Perrault, France, Ben Jelloun

Cyanophobie : Barbe-bleue de Perrault à Ben Jelloun

RÉSUMÉ

L'histoire de Barbe-Bleue appartient aux contes de fées de Perrault, qui plus tard ont connu presque d'innombrables versions – littéraires, cinématographiques et autres. Cet article tente de faire une analyse comparative de trois œuvres littéraires d'expression française de Barbe-Bleue – depuis le classicisme (Charles Perrault), en passant par les classiques du tournant des XIX^e et XX^e siècles (Anatole France), jusqu'aux temps modernes (Tahar Ben Jelloun). Les raisons de la peur présente dans l'histoire changeaient au cours des siècles, de la peur pour sa propre vie aux peurs liées à la perturbation de l'ordre social.

MOTS-CLÉS – peur, bleu, Barbe-bleue, Perrault, France, Ben Jelloun



Opowieść o Sinobrodym należy do baśni spisanych przez Perraulta, które doczekały się w późniejszych czasach niemal niezliczonej liczby wersji i trawestacji: od filmowych¹, poprzez baletowe² i operowe³ do różnorodnych adaptacji, takich jak instalacje plastyczne, spektakle teatralne, komiksy i inne.

Liczba różnorodnych adaptacji literackich – powieści, opowiadań i utworów dramatycznych – przekracza kilkadziesiąt tytułów, wykorzystujących w mniej lub bardziej zmodyfikowany sposób postać Sinobrodego i jego historii⁴. Kilka wydań z pierwszych dziesięcioleci XXI wieku zdaje się wskazywać, że losy niebieskobrodego bohatera wciąż pozostają źródłem inspiracji dla współczesnych twórców – Amélie Nothomb, Tahara Ben Jellouna i kilkunastu innych, nie zawsze szerzej znanych, jak np. współczesne pisarki z Québecu, Lori Saint-Martin, Carole Fréchette i Audrée Wilhelmy: „Imię (Perraulta) zamazało się w pamięci powszechnej, podczas gdy imię Sinobrodego wciąż tam pozostaje”⁵.

1. Rozpatrywane utwory

Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy porównawczej trzech francuskojęzycznych wersji literackich Sinobrodego – ze względu na strach jaki wzbudza niebieski zarost tytułowego bohatera.

Pierwszy utwór należy do klasyki dawnej; to najwcześniejszy znany zapis europejskich opowieści ludowych, wydany w 1697 roku, czyli zbiór Charlesa Perraulta, zdecydowanego zwolennika nowożytników w sporze ze zwolennika-

¹ Kilkanaście adaptacji – kinowych i telewizyjnych – od wersji niemej Georgesa Mélièsa z 1901 r. do dwóch filmów Catherine Breillat z 2009 r. O tych ostatnich, *cf.* J. Zipes, « Un remake de *La Barbe bleue*, ou l’au-revoir à Perrault », *Féeries* 8, 2011, URL: <http://journals.openedition.org/feeries/779>, dostęp 9.06.2020.

² Spektakle Mariusa Petipa (1896), Piny Bausch (1977) i Michela Kelemenisa (2017).

³ Różne gatunkowo widowiska muzyczne, m.in. *Raoul Barbe-Bleue* André Grétry’ego (1789), *Barbe-Bleue* Jacquesa Offenbacha (1866), *Le Château de Barbe-Bleue* Béli Bartóka (1911), *Anne, ma sœur Anne* Jeanne Béziers (2001).

⁴ Liczba opracowań dotyczących historii Sinobrodego i jej różnych wersji (pod względem epoki powstania, języka oryginału, uwydatnienia wybranego aspektu lub roli odgrywanej przez różne postaci) przewyższa znacznie liczbę tekstów literackich, *cf.* B. Le Juez, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l’exemple de *Barbe bleue* », *Revue de littérature comparée*, 2013, 4, n° 348, s. 487-498: URL : <https://www.researchgate.net/publication/292987697>, dostęp 21.12.2021. J. Zipes, « Un remake de *La Barbe bleue*... », *op. cit.*, s. 72-74. V. Synotte, *Les femmes de Barbe Bleue, toutes des menteuses ? La parole féminine, le secret et le mensonge dans « La petite pièce en haut de l’escalier » de Carole Fréchette et « Les sangs » d’Audrée Wilhelmy*, mémoire de maîtrise, Université du Québec, Montréal, mars 2018 : URL : <https://archipel.uqam.ca/11444/1/M15509.pdf>, dostęp 6.06.2020, chapitre 1.3 « *La Barbe bleue* et ses variantes », s. 33-49.

⁵ J. Zipes, « Un remake de *La Barbe bleue*... », *op. cit.*, s. 72 : « son [de Perrault] nom a été plus ou moins effacé de la mémoire populaire, alors que le nom de *Barbe bleue* demeure ». Wszelkie tłumaczenia cytatów, o ile nie podano inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

mi naśladowania starożytności. Perrault przyznawał pierwszeństwo francuskiej współczesności, a baśnie traktował jako część dziedzictwa narodowego Francji; niemniej jednak bardzo zręcznie wykorzystywał w swoich utworach odwołania do literatury starożytnej⁶.

Kolejnym tekstem będzie opowiadanie pochodzące ze zbioru *Les Sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, wydanego w 1909 r. przez Anatole'a France'a, zwolennika racjonalizmu, który odwołał się do baśni, aby wskazać naganne zachowania społeczne.

Tahar Ben Jelloun, pisarz marokański, dokonał trawestacji francuskich baśni przenosząc je do odmiennego kulturowo świata arabskiego w *Mes contes de Perrault*⁷, zbiorze opublikowanym w 2014 roku⁸.

Punktem wyjścia rozważań będzie źródło strachu obecnego w opowieści, tj. niebieska broda tytułowego bohatera, która wydaje się na tyle ważna, że zamieszczono ją w tytule i jest wskazana jako przyczyna strachu otaczających brodacza osób.

Czy ta cecha wyglądu zewnętrznego odgrywa rzeczywiście tak ważną rolę w opowiadanej historii? Czy towarzyszą jej dodatkowe aspekty, które mogą wpływać na odczytanie opowieści? Na jakich etapach opowiadania jest mowa o błękitnym zaroście? Czego tak właściwie boi się żona bohatera i inne osoby? Czy to strach o własne życie? Czy obawa przed utratą dobrej sytuacji materialnej i statusu społecznego?

2. Implikacje męskiego zarostu

Mogłoby się wydawać, że to mało ważki powód analiz naukowych, jednak już na ich wstępnym etapie pojawiają się ciekawe elementy, poszerzające pole literaturoznawstwa o wątki historyczne, antropologiczne, psychologiczne i społeczne.

W różnych kulturach i okresach historii, broda miała wiele znaczeń⁹, stanowiła przedmiot norm społecznych, a nawet prawnych i wpisuje się w bardzo

⁶ Cf. U. Heidmann, « La Barbe Bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, 2008, t. 2, n° 154, s. 161-182, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-2-page-161.htm>, dostęp 15.03.2020.

⁷ *Śpiąca królewna z Tysiąca i jednej nocy*, tł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2017.

⁸ Nie została wzięta pod uwagę najnowsza trawestacja opowieści – *Barbe bleue* Amélie Nothomb, z 2014 r. Utwór wykorzystuje jedynie motyw przewodni, znacznie go przekształcając, cf. M. Wandzioch, « La Barbe Bleue de Charles Perrault et Barbe Bleue d'Amélie Nothomb. Dialogue d'un conte d'autrefois et d'un roman d'aujourd'hui », *Romanica Cracoviensia* 2017, 3, s. 193-200, URL : <https://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2017/Tom-17-Numer-3/art/10183/>, dostęp 15.03.2020. Zaryzykujemy tezę, że bez wymienienia imienia Barbe bleue, powieść byłaby analizowana jako oryginalne dzieło Nothomb i nie byłoby mowy o trawestacji, a jedynie o możliwych analogiach.

⁹ Ch. Oldstone-Moore, *Historia brody. Zaskakujące dzieje męskiego zarostu*, tł. M. Gądek, Znak, Warszawa 2017.

szeroki kontekst studiów dotyczących płci, jej ról społecznych oraz ich znaczenia w trakcie przeobrażeń historycznych i politycznych. Zarost często stanowił ważny środek podkreślenia statusu społecznego: jako widoczna oznaka dojrzałości i dorosłości, symbolizował doświadczenia życiowe, szczególnie u mężczyzn w starszym wieku. Jako taki, był w pewnych okresach obowiązkowy. Broda mogła być również oznaką władzy, nosili ją królowie, książęta, czy też przywódcy różnych społeczności. W niektórych wspólnotach religijnych, m.in. w obrębie grup sunnickich islamu, broda oznacza przynależność do danej grupy wyznaniowej i obowiązuje zakaz jej ścinania.

Na polu psychologii, czy też psychoanalizy, brodzie można przypisywać różnorakie konotacje, zarówno pozytywne: zwykły i naturalny wzrost włosów przyjmuje rolę symbolu siły, przynależności do natury w jej nieokiełznanym wymiarze, jak również negatywne, bo kojarzone z zaniedbaniem: broda może być zapuszczona z powodu lenistwa, braku środków higienicznych lub czasu, który byłby konieczny do jej golenia, przystrzygania itp., takie zaś zaniedbanie można potraktować jako uzewnętrznienie niedbałego umysłu i nieuporządkowanego sposobu życia.

W przypadku pierwszej wersji opowieści, wydanej przez Perraulta, zarost Sinobrodego podkreśla dojrzałość i siłę mężczyzny zamożnego, o wysokim statusie społecznym. Można by ewentualnie przypuścić, że broda budziła nieufność w czasach, gdy noszenie jej nie było częste, zwłaszcza wśród członków wyższych warstw społeczeństwa.

3. Implikacje niebieskiej barwy

Wiele dyscyplin naukowych zostaje przywołanych w celu badania roli kolorów, ich postrzegania na przestrzeni wieków – antropologia, psychologia, socjologia, historia sztuki, heraldyka, a także dziedzin aktywności praktycznej, zawodowej, np. handel i farbiarstwo. Kolor jawi się jako pojęcie wykraczające poza zapatrywania i asocjacje estetyczne, obejmuje natomiast szerokie spektrum społeczno-kulturowych postaw i więzi. W sferze symboliki kolorów oraz ich historii w kulturze świata zachodniego, niezbywalnym źródłem wiedzy są studia i publikacje Michela Pastoureau, zarówno te, które dotyczą kolorów jako tematyki ogólnej¹⁰, jak też monografie poświęcone poszczególnym barwom – błękitowi, czerni, zieleni, czerwieni i żółcieni¹¹.

¹⁰ M. in. *Dictionnaire des couleurs de notre temps* (1992), *Les Couleurs de nos souvenirs* (2010).

¹¹ M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 ; M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2008 ; M. Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2013 ; M. Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2016 ; M. Pastoureau, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

Należy podkreślić jak trudne¹², mimo powszechnej i oczywistej obecności kolorów, jest badanie ich postrzegania i roli w historii różnych społeczeństw. Wybór narzędzi badawczych, które pozwoliłyby na potraktowanie kwestii kolorów w jednolity i spójny sposób, tak aby uzyskać miarodajny obraz problematyki stwarza wiele problemów z racji znacznej liczby wchodzących w grę dyscyplin nauki i dziedzin codziennej działalności: „Kolor jest nie tyle zjawiskiem naturalnym, ile złożonym konstruktem kulturowym, nie poddającym się jakimkolwiek uogólnieniom, a nawet analizom”¹³.

Na szczególną uwagę zasługują żywe kolory oraz ich percepcja w różnych kulturach; takie barwy traktowano nieufnie, kojarząc je z prostactwem i brakiem oglądy¹⁴. W opracowaniu *Farbenlehre* z 1810 r.¹⁵, Johann Wolfgang von Goethe rozważał psychiczne aspekty postrzegania barw stwierdzając, że „dzikie narody, osoby nieokrzeseane i dzieci mają wielkie upodobanie do żywych kolorów; [...] natomiast ludzie wykształceni unikają żywych kolorów zarówno w ubiorze, jak w swym otoczeniu, generalnie usiłując oszczędzać wzrok”¹⁶.

Podejście łączące upodobanie do żywych barw ze swoistym prymitywizmem i nieobyciem estetycznym, powodowało lekceważenie kwestii kolorów. David Batchelor¹⁷, szkocki plastyk i pisarz, twierdzi wręcz, że marginalizacja kolorów jest charakterystyczną cechą kultury zachodniej. Już w czasach starożytnych, filozofowie (Platon!), teoretycy sztuki oraz sami artyści dostarczali różnych powodów, które pomniejszały znaczenie koloru, poddawały w wątpliwość sens zajmowania się rolą i funkcjami barw. Kolor kojarzono z tym, co gorsze i obce, barbarzyńskie i dziwaczne. Ponadto kolor był postrzegany jako coś powierzchownego i przeciwnego istocie rzeczy, czyli fałszywego. Nie warto było zatem zajmować się tym drugo- lub nawet trzeciorzędnym wrażeniem empirycznym, należącem do świata zmysłów, *ex definitione* niższym wobec ducha. Marginalizacja, lub też bagatelizowanie funkcji i roli kolorów w życiu codziennym¹⁸ nie są jedynymi

¹² J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tł. J. Holzmann, Universitas, Kraków 2008.

¹³ M. Pastoreau, *Niebieski. Historia koloru*, tł. M. Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013, s. 5.

¹⁴ M. Poprzęcka, „Na oko: Głód i lęk koloru”, 2019, URL: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/388-na-oko-glod-i-lek-koloru.html>, dostęp 15.08.2021.

¹⁵ Goethe uważał, że należy badać postrzeganie kolorów. Takie podejście do badanego problemu wykracza poza fizykę (optykę) i wkracza na obszar określany wówczas jako metafizyka; obecnie – psychologia. W ten sposób *Farbenlehre* Goethego można uznać za pierwszą psychologię kolorów. *Le Traité des couleurs*, trad. fr. H. Bideau, 1970.

¹⁶ Cytat za: M. Poprzęcka, „Na oko: Głód i lęk koloru”, *op. cit.*

¹⁷ D. Batchelor, *Chromophobia*, London, Reaktion Books, 2000; D. Batchelor, *Found Monochromes*, London, Ridinghouse, 2010. D. Batchelor, ed., *Colour*, London, Whitechapel/Boston, MIT Press, 2008.

¹⁸ Chromofobia (lub chromatofobia) to strach wobec kolorów, szczególnie tych wyrazistych i żywych: „Teraz tylko spójrzmy na nasze gusty [...] Jesteśmy dziedzicami starej, chromofobicznej tradycji. To, co zbyt pstry czy jaskrawe, odbieramy jako kiczowate, w złym guście,

formami obrony przed kolorami, niekiedy dochodzi do pojawienia się i rozwinięcia strachu przed nimi, do ich unikania – aż po formy chorobowe, czyli fobie. Osoby z chromofobią¹⁹ doświadczają wzmożonego uczucia niepokoju, gdy są narażone na przerażające je bodźce, odczuwają irracjonalny i niekontrolowany strach wobec kolorów. Chromofobia nie dotyczy zazwyczaj wszystkich kolorów, ale rozwija się w kierunku jednego lub niektórych konkretnych kolorów. Przeprowadzone badania zdają się wskazywać, że czerwony i biały mogą się stać najbardziej przerażającymi kolorami; można wówczas mówić o leukofobii (strachu przed bielą) lub erytrofobii (inna nazwa – fodoxofobia, tj. strach przed kolorem czerwonym). Zaś strach przed kolorem niebieskim to cyjanofobia²⁰.

Symbolika barw, obecna w tradycji i w psychice, nie wpływała w znaczący sposób na deprecjonujące podejście do kolorów, czego dowodzi choćby jej zmienny charakter: np. biel oznaczała w Starożytny Egipcie nieurodzaj i śmierć; w Chinach zwiastowała nieszczęście i była barwą żałobną, podczas gdy w kulturze chrześcijańskiej biel symbolizuje czystość i niewinność.

4. Zmienne losy niebieskiego

Postrzeganie koloru niebieskiego zmieniało się na przestrzeni wieków: starożytni nie uważali niebieskiego za barwę znaczącą i kojarzyli ją głównie ze światem zewnętrznym, tj. z barbarzyńcami (ludami celtyckimi i germańskimi). Status niebieskiego zmienia się w XI-XII w., stając się kolorem płaszcza Marii Panny; pojawia się także coraz częściej w gotyckich witrażach oraz w szlacheckich herbach rodowych²¹.

W późniejszym okresie, między wiekiem XV a XVII, niebieski nie ma specjalnej pozycji, jest uważany za kolor zwykły. Zaś od XVIII w. aż do czasów współczesnych (XX i XXI w.), popularność niebieskiego nieustannie rośnie. Triada barw – czerwony/ niebieski/ żółty – zaczyna być postrzegana razem, dochodzi ostatecznie do traktowania ich jako kolorów prymarnych, określanych też jako addytywne

w najlepszym razie popkulturowe. Najprostszy przykład: czarno-biała fotografia wydaje się nobliwsza od kolorowej. Wprowadzenie ostrych barw do mieszkalnego wnętrza wymaga dużej estetycznej samoświadomości, inaczej – wiocha. Elegancki jest ciemny garnitur, a nie seledynowy. A sukienka w kolorze różowej landrynki, lila torebka i szpilki posypane turkusowym brokatem? To dobre tylko dla Barbie”, in M. Poprzęcka, *op. cit.*

¹⁹ URL: <https://pl.questionofwill.com/616-chromophobia-symptoms-causes-and-treatment>, dostęp 20.08.2021.

²⁰ Inne znane fobie kolorystyczne: melanofobia (strach przed czernią), ksantofobia (przed kolorem żółtym), chryzofobia (przed kolorem pomarańczowym), prasinfobia (przed zielenią).

²¹ Na samym początku XIII w., niebieski występuje na 5% herbów, zaś dwa wieki później już na 30%, cf. M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru, op. cit.*, s. 47-51.

barwy podstawowe²². Coraz większą rolę zaczyna odgrywać rozróżnianie niuansów i odcieni niebieskiego, doskonali się również techniki barwierskie²³.

Obecnie niebieski jest zaliczany do kolorów zimnych²⁴, jest najchłodniejszą z barw, co stanowi radykalną zmianę w stosunku do postrzegania go w średniowieczu i podczas odrodzenia – kiedy to był uważany za barwę ciepłą. Stopniowo, od XVII do XIX w. niebieski ulegał „ochłodzeniu”. Takie przesunięcie w traktowaniu niebieskiego dowodzi subiektywizmu i umowności sposobów percepcji i określania barw. Obecnie, sondaże i ankiety wskazują, że błękit jest ulubionym kolorem Europejczyków (przed zielenią i czerwienią): „Zimny jak nasze współczesne społeczeństwa zachodnie, dla których niebieski jest zarazem emblematem, symbolem i ulubioną barwą”²⁵. Najczęściej wymieniane skojarzenia jakie budzi niebieski przywołują niebo i wodę, otwartą przestrzeń, uduchowienie, pokój i spokój, także czystość, świeżość i chłód. Błękit jest kojarzony z dynamizmem i kreatywnością, może stać się kolorem przyjaźni, wreszcie jest niejako symboliczną barwą autyzmu, łagodną dla osób ze spektrum. Wszystkie asocjacje są pozytywne, żadna z nich nie odnosi się do uczuć, czy też pojęć uznawanych za pejoratywne.

5. Przeróżający (?) Sinobrody

Zarost Sinobrodego jest atrybutem siły i męskości, potwierdza pozycję społeczną oraz stanowi swoisty wyraz niezależności, ekscentryczności i lekceważenia opinii publicznej – bohater zachowuje brodę mimo wzbudzanego przez nią niepokoju: „Ten mężczyzna o niebieskoczarnej brodzie nie jest zwykłym człowiekiem. To nadczłowiek. Poprzez brodę jego siła i męskość wyrażają się w sposób odpychający i uwodzicielski zarazem”²⁶.

Wobec przytoczonych elementów pozostaje wyrazić to co jest już jasne, że ani sam zarost, ani niebieska barwa nie byłyby osobno w żaden sposób niepokojące, natomiast razem tworzą całość frapującą z oczywistego powodu: nie istnieje

²² Cf. URL: <http://historiasztuki.com.pl/NOWA/30-00-01-KOLOR.php>, dostęp 17.12.2021.

²³ Stosowano dwa podstawowe barwniki: *bleu de guède/bleu de pastel* – tańszy, pozyskiwany z urzętu barwierskiego (*Isatis tinctoria*) oraz *indygo* – drogie, sprowadzane z tropików, pochodzące z indygowca barwierskiego (*Indigofera tinctoria*). Na początku XVIII w. podczas próby dokonania oszustwa handlowego wynaleziono nowy barwnik – *bleu de Prusse*/błękit pruski ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$, nieorganiczny związek chemiczny, złożony ze zmieszanej soli kompleksowej, zawierającej anion heksacyanożelazianowy (II) oraz kation żelaza).

²⁴ Barwy chłodne – subiektywne określenie barw przesuniętych w widmie barwnym w stronę fioletu. Barwy ciepłe – subiektywne określenie barw przesuniętych w widmie barwnym w stronę czerwieni.

²⁵ M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, op. cit., s. 160.

²⁶ M. Tournier, « Barbe-Bleue ou le secret du conte », in *Idem, Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981, s. 41.

naturalny niebieski kolor brody. Istnieją co prawda wersje opowieści, w których kolor brody jest opisany jako bardzo ciemny, tak czarny, że aż granatowy – co można by potraktować jako próbę unormalnienia bohatera i zbliżenia do naturalnych sytuacji: są osoby, których włosy wydają się czarno-atramentowe – lecz jednak, mimo wszystko, nie niebieskie.

Pola leksykalne barwy niebieskiej nie są nacechowane negatywnie w ponad 95% korpusów²⁷. Przymiotnik „bleu” jest neutralny, nie ma konotacji ani pozytywnych, ani negatywnych²⁸, natomiast polski „siny” z góry ostrzega przed bohaterem noszącym miano Sinobrodego, jako podejrzanym lub nawet niebezpiecznym osobnikiem.

6. Sinobrody, uosobienie strachu

U Charlesa Perraulta²⁹ niebieska broda bohatera jest jednoznacznie i z góry scharakteryzowana jako cecha negatywna i przerażająca. Majętny mężczyzna budzi strach i to właśnie broda o nietypowej barwie jest wskazana jako pierwsze i główne źródło lęku wszystkich stykających się z nim osób. Pogłoski dotyczące poprzednich żon, które zniknęły w niewyjaśniony sposób są wymienione na drugim miejscu, bez specjalnego uwydatniania. Lecz bogate i urokliwe przyjęcie w jednej z wiejskich posiadłości brodacza przyczynia się do zniknięcia wszelkich obaw kolejnej narzeczonej – i wkrótce broda nie wydaje się już tak bardzo niebieska, a gospodarz jawi się jako „całkiem przyzwoity człowiek” (*un fort honneste homme*). Czy młoda kobieta jest naiwna? Interesowna i chciwa?

O brodzie będzie mowa jeszcze raz – podczas nieobecności męża młoda żona zaprasza swoje przyjaciółki, które zwykle jej nie odwiedzały bojąc się „sinej brody” pana domu. Od podzielenia losu swoich poprzedniczek chronią ją bracia, którzy przybywają w porę i zabijają niebieskobrodego szwagra. Można z pewnością stwierdzić, że seryjnego żonobójcę spotkała zasłużona kara. Jednak finansowe korzyści młodej wdowy, która z radością dysponuje odziedziczonymi środkami budzą wątpliwości natury etycznej. Zwłaszcza, że część majątku zostaje przeznaczona na zawarcie nowego małżeństwa z *un fort honneste homme* (powtarza się tu określenie identyczne z tym, jakie było użyte wobec Niebieskobrodego).

²⁷ Niniejsze twierdzenie opiera się na leksyce języków francuskiego (*Dictionnaire analogique*, Larousse) i polskiego (*Słownik Języka Polskiego*, t. 3, PWN).

²⁸ Francuskie określenia *livide*, *blême* mają niepozytywne znaczenia, ale te akurat synonimy określenia *bleu* nie występują u Perraulta.

²⁹ Ch. Perrault, « Barbe-bleue », in *Histoires ou Contes du temps passé*, Claude Barbin, 1697, s. 57-82, URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_pass%C3%A9_\(1697\)/Original/La_Barbe_bleue](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_pass%C3%A9_(1697)/Original/La_Barbe_bleue), dostęp 18.08.2021. Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Gallimard, 2004. Ch. Perrault, *Baśnie czyli opowieści z dawnych czasów*, tł. B. Grzegorzewska, Martel, Warszawa 2010.

Wierszowany morał przestrzega przed zbytnią ciekawością: wścibstwo i sprzeciwianie się zakazom prowadzą do poważnych i smutnych konsekwencji³⁰.

Drugi morał natomiast podkreśla, że w dzisiejszych czasach mężowie już nie są tacy straszni jak główny bohater – „jakiegokolwiek koloru byłaby ich broda” i niekoniecznie odgrywają decydującą rolę w małżeństwie. Czy takie sformułowanie pasuje w jakikolwiek sposób do opowiedzianej historii? Żartobliwa w zamierzeniu aluzja do brody zabitego przez szwagrów bohatera wydaje się co najmniej nie na miejscu w sytuacji gdy doszło do morderstwa, co wskazuje jasno na zmiany jakie zaszły od przełomu XVII i XVIII w. w rozpatrywaniu pewnych zjawisk i zdarzeń oraz języka i sposobu ich komentowania.

7. Sinobrody zrationalizowany

Anatole France, obecnie nieco zapomniany, za życia był uznawany za jednego z najwybitniejszych pisarzy swoich czasów. Komisja noblowska, która przyznała mu literacką nagrodę za rok 1921, wskazywała na „błyskotliwe osiągnięcia literackie wyróżniające się wykwinnością stylu, głęboki humanizm i prawdziwie galijski temperament”. Jako racjonalista i sceptyk, France wykorzystywał często motywy fantastyczne i baśniowe, by dokonywać ironicznej i satyrycznej krytyki społecznej i politycznej³¹.

Nie inaczej wygląda opowiadanie *Siedem żon Sinobrodego*³². Narrator przedstawia swój utwór jako próbę rehabilitacji postaci od dawna niesprawiedliwie ocenianej i fałszywie potępianej w różnego rodzaju tekstach; o chęci zachowania obiektywizmu świadczy podtytuł – *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue d'après des documents authentiques* (tj. *Siedem żon Sinobrodego według autentycznych dokumentów*): „Nad tą próbą rehabilitacji zapadnie cisza i dotknie ją zapomnienie, wiem o tym. Bo cóż może naga i zimna prawda wobec błyskotliwego prestiżu kłamstwa?”³³.

³⁰ Michel Tournier zwraca uwagę na dalekie odwołania *Sinobrodego* do mitów i proponuje analogię pomiędzy zakazem *Sinobrodego* wobec żony i mitem owocu zakazanego, cf. *Barbe-Bleue ou le secret du conte*, op. cit., s. 20-27. Inni badacze wskazywali na możliwe analogie pomiędzy żoną bohatera i Pandorą, cf. B. Le Juez, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe bleue », op. cit., s. 489. O ile podobieństwa są zrozumiałe w kwestii złamania zakazu przez kobietę, o tyle kontekst samego czynu jest tak odmienny, że podważa zasadność cytowanych odwołań.

³¹ Cf. *L'Île des Pingouins* (1908, wyd. pol. *Wyspa Pingwinów* – tł. J. Sten, 1909, 1923, 1931, 1987). *La Révolte des anges* (1914, wyd. pol. *Bunt aniołów* – tł. S. Flukowski, 1918, 1922, 1986).

³² Zbiór opowiadań *Les Sept Femmes de Barbe bleue et autres contes merveilleux*, 1909. *Siedem żon Sinobrodego, tudzież inne opowieści cudowne*, tł. W. i J. Dąbrowski, 1922.

³³ A. France, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, in *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Sept_Femmes_de_la_Barbe-Bleue, dostęp 23.08.2021.

Nie ma tu żadnego elementu cudowności, postaci mają imiona i nazwiska, są przedstawione w całkowicie realistyczny sposób. O wiarygodności opowieści (relacji?) mają świadczyć m.in. cytowane nazwiska rzeczywistych osób (m.in. artystów, postaci z historii³⁴ i współczesnego życia politycznego), czy też nazwy miejsc. Cała historia jest opowiedziana ‘odwrotnie’ w stosunku do pierwotnej wersji. Bernard de Montragoux, bo tak nazywa się Sinobrody France’a, jest niemal doskonały – przystojny, postawny, zamożny. Ma brodę, lecz jej barwa nie jest ani nienaturalna, ani nie wzbudza strachu. Mimo wszystkich zalet, pan de Montragoux nie ma powodzenia u kobiet, i to z prostego powodu:

Nie podobał się kobietom tak bardzo jak mogło to wynikać z wyglądu i bogactwa. Powodem była jego nieśmiałość, właśnie nieśmiałość, a nie broda. Damy pociągały go w niepowstrzymany sposób, ale też wzbudzały u niego nieprzeciętny strach. Obawiał się ich tak samo mocno jak je kochał³⁵.

Jego kolejne żony znikają, lecz on sam nie ma w tym żadnego udziału, nie jest mordercą, wręcz przeciwnie – cierpi po każdym nieszczęśliwym wypadku swoich kolejnych żon. Jest dobrym i naiwnym człowiekiem, który łatwo wpada w pułapkę małżeńską zastawioną przez panią de Lespoisse i jej córki – żeni się z młodszą. Z niesłychaną cierpliwością znosi głupie zachowania braci swej narzeczonej, pozostaje wiernym mężem, zdradzany przez żonę, która przygotowuje jego zabójstwo, by zdobyć majątek i związać się z kochankiem. Wyjaśnienia dotyczące obecności ciał w sekretnej komnacie zostały wymyślone przez żonę (wdowę), aby usprawiedliwić zabójstwo pana de Montragoux. Końcowe zdania są niemal takie same jak u Perraulta: „Sinobrody nie miał spadkobierców. Wdowa odziedziczyła wszystkie dobra [...] (Wyszła) za kawalera de la Merlus, który stał się bardzo przyzwoitym człowiekiem (*un très honnête homme*) gdy tylko został bogaty”³⁶. Brak w tej opowieści jakiegokolwiek morału – zbrodnia nie zostaje ukarana, wprost przeciwnie – jej sprawcy nie tylko cieszą się wolnością, ale także bogacą się dzięki popełnionemu czynowi. Jednoznaczne odczytanie takiego końca opowiedzianej historii jest niemożliwe: czy chodzi o wywołanie jakiejś reakcji

³⁴ W tekście France’a jest wymieniony, m. in. Gilles de Rais, która to postać historyczna jest w wielu opracowaniach wskazywana jako możliwy pierwowzór postaci Sinobrodego, cf. B. Kędzia-Klebeko, « L’origine d’une peur incarnée – Gilles de Rais vel Barbe bleue par Charles Perrault », *Romanica Silesiana*, 2016, t. 1, n° 11, s. 26-34, URL : <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/RS/article/view/5990>, dostęp 15.03.2020. Badacze wskazywali także na inne postaci historyczne, które mogły posłużyć jako inspiracja dla postaci Sinobrodego: Henryk VIII Tudor. Ponadto wymienia się „następców” Sinobrodego: nieznanego do dziś z nazwiska lecz jak najbardziej rzeczywistego Kubę Rozpruwacza (5 ofiar – Londyn, 1888), czy też Henri Landru (10 ofiar – Paryż i okolice, 1915-1919): cf. B. Le Juez, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l’exemple de Barbe bleue », *op. cit.*, s. 489.

³⁵ A. France, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*

u czytelników? Zdziwienia? Oburzenia? Wzruszenia ramionami i przejścia do porządku dziennego nad dokonaną zbrodnią? A może to czarny humor?

Sposób zakończenia opowieści, nie zawierający ani oceny, ani przesłania, jak też nieobecność motywów baśniowych (w tym niemożliwej w rzeczywistości niebieskiej brody) wpisują się dość wyraźnie w racjonalistyczną wizję świata przełomu XIX i XX wieku, jak i samego Anatole'a France'a.

8. Sinobrody w Arabii

Tahar Ben Jelloun, współczesny pisarz marokański, przedstawił jedną z ostatnich wersji baśni Perraulta³⁷ prawie trzysta dwadzieścia lat po hipotezcie z 1697 roku. Bohaterowie wszystkich opowieści należą do świata arabskiego, o czym świadczą rozliczne elementy – imiona osób, nazwy miejscowości oraz inne zjawiska, przedmioty.

Opowieść o Sinobrodym jest najbardziej rozwinięta³⁸ spośród trzech analizowanych wersji, zawiera najwięcej szczegółów oraz porusza kilka wątków pobocznych. Fragmenty, w których wymienia się niebieski zarost głównego bohatera są najliczniejsze – jest ich aż sześć, od zróżnicowanej długości – od jednej linijki do kilkunastu. Pojawia się także aspekt nieporuszony wcześniej – broda ma służyć jako swego rodzaju maska, ukrywająca prawdziwe oblicze bohatera.

W arabskiej historii Sinobrodego silnie zaznacza się obecność islamu – bohater jest muzułmaninem, modli się pięć razy dziennie, przestrzega nakazu rozdawania jałmużny i odbycia pielgrzymki do Mekki. Jednak „nie był dobrym człowiekiem”, tylko dbał o pozory. Bogaty i próżny, chciałby mieć powodzenie u kobiet, lecz jest skąpy, niezbyt pociągający mimo własnego pochlebnego zdania o sobie; ma także kłopoty z potencją. Każę więc sprowadzać sobie dziewczyny – biedne i samotne, których zniknięciem nikt się nie przejmuje.

Chce jednak stać się interesujący i oryginalny, zapuszcza brodę: „Kiedy broda wyrosła długa i gęsta, mężczyzna stał się jeszcze szkaradniejszy: zarost zasłaniał mu całą twarz, a malutkie oczka prawie znikły”; można tu zauważyć, że wcześniej nie było mowy o tym, że bohater jest szpetny, poza wskazaniem jego znacznej tuszy. Postanawia ufarbować ją na niebiesko – sam wybiera ten kolor, odrzuciwszy czerwień i zieleń. Czyni to ze względu na pobliską obecność „niebieskich ludzi z gór”, sekty nienawidzącej kobiet³⁹.

³⁷ T. Ben Jelloun, *Śpiąca królewna z Tysiąca i jednej nocy i inne baśnie dla dorosłych*, tł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2017.

³⁸ Baśń Perraulta – 5 stron, tekst France'a – 10 stron, Ben Jellouna – 17-18 stron.

³⁹ Pojawienie się tej nazwy w tekście jest niezwykle intrygujące i zasługiwałoby na dokładniejsze zbadanie. Czy chodzi o Tuaregów, nazywanych często „niebieskimi ludźmi” ze względu na kolor skóry, która nabiera błękitnej barwy przez wieloletnie noszenie ubrań farbowanych indygo? Byłoby to zadziwiające, jako że Tuaregowie nie są sektą, tylko niezależnym ludem berberyjskim

Powtarza się w nieznacznie zmienionej formie etap życia bohatera opisany przez Perraulta: dzięki bogatemu przyjęciu i dwornemu zachowaniu brodac zdo- bywa zaufanie rodziny swej przyszłej żony i przychylność jej samej: „Dziewczęta przestały się bać jego brody. Chadidża uznała nawet, że ma pewien urok”.

Podczas pielgrzymki męża do Mekki, młoda żona zaprasza przyjaciółki, rozmowa między kobietami przybiera bardzo swobodny ton, dotyczy intymnych szczegółów życia małżeńskiego: okazuje się, że groźny z wyglądu brodac nie wypełnił obowiązków małżeńskich, a Chadidża jest wciąż dziewicą. Można za- ryzykować hipotezę, że zlekceważenie zakazu wejścia do ciemnej komnaty jest usprawiedliwione, o ile nie konieczne: nie ma obowiązku przestrzegania zakazu kogoś, kto nie jest nawet mężczyzną.

Po odkryciu zbrodni popełnionych przez męża, żona ucieka i znajduje schro- nienie w domu rodzinnym, u matki i rodzeństwa. Używając podstępnie bracia udają się do brodatego szwagra i oddają go w ręce sędziego. „Strażnicy więzienni ob- cięli potworowi brodę. Ukazała się twarz oszpecona ospą, odrażająca i posępna”; broda skrywała zatem prawdziwe oblicze mordercy. Mimo modlitw, rozdzielania jałmużny i pielgrzymki do Mekki, Sinobrody nie zasługuje na miano muzułmanina, spotka go zasłużona kara. Opowieść mogłaby być zinterpretowana jako krytyka obłudy i tylko formalnego przestrzegania nakazów religii. Jednak pewne elementy intymne – niemoc płciowa wskazana jako powód mordowania kobiet, opis męskich atrybutów bohatera, inne aluzje do seksu – osłabiają wymowę moralną całości. Kil- ka scen groteskowych – m.in. powrót z Mekki z brodą na wpół czarną, a na wpół niebieską; gadający kot, który wpija się w gardło męża, aby ułatwić obezwładnienie go i oddanie pod sąd – zdaje się poddawać w wątpliwość powagę całej opowieści.

Zakończenie jest znane: bogata wdowa zapewnia byt swojej rodzinie, sama ponownie wychodzi za mąż za dobrego człowieka. Pojawia się też nowy ele- ment, część majątku straconego męża-mordercy zostaje przeznaczona na cel do- broczynny.

9. Próba podsumowania

Bohater Perraulta straszy swoim wyglądem (którego sam nie wybrał), to okrutny morderca i spotyka go zasłużona kara, a ci, którzy pozbawiają go życia, mogą cieszyć się pozostawionym przez niego majątkiem.

z obszarów Sahary. Ponadto, kobiety tuareckie mają bardzo silną pozycję społeczną, same wybie- rają mężów, nie zakrywają twarzy. To mężczyźni zasłaniają twarz odwiniętym kawałkiem turba- nu, aby uchronić się przed złymi duchami wchodzącymi przez usta oraz w celu ukrycia uczuć (tj. unikania ujawniania słabości), *cf.* URL: <https://www.kontynenty.net/Africa2000Timb-Bpl.htm>, dostęp 23.08.2021; A. Rybiński, *Tuaregowie z Sahary. Tradycyjna kultura Tuaregów Kel Ahag- gar na przełomie XIX i XX wieku*, Dialog, Warszawa 2015 – Ebook URL: <https://www.publio.pl/tuaregowie-z-sahary-adam-rybinski,p130352.html>, dostęp 18.12.2021.

Historia opowiedziana przez France'a jest racjonalna, nie ma w niej najmniejszego elementu nierealnego, wygląd bohatera jest zwyczajny, to nie jego się boją, tylko on sam się boi; sam też zostaje zamordowany, lecz morderców nie spotyka żadna kara. Nie ma wyjaśnienia tej sytuacji – nie wiadomo, czy chodzi o sugestię, że dla własnej wygody ludzie wierzą oszczerstwom i że nie działa żaden system wymiaru sprawiedliwości.

Tahar Ben Jelloun opowiada historię najbardziej złożoną; bohater sam wybiera swój wygląd, lecz nie osiąga w ten sposób zamierzonego zainteresowania kobiet, przeciwnie – kobiety go unikają, jest okrutnikiem i mordercą, który zostanie przykładowo ukarany.

Każda z wersji opowieści zawiera elementy odpowiadające epoce powstania – wierszowane morały Perraulta są zgodne z duchem klasycyzmu, choć często sprzeczne z treścią ludowych opowieści; France dokonuje pozytywistycznej racjonalizacji historii, przedstawiając ją w sposób logiczny, z wyjaśnieniem wszystkich szczegółów. Bohater Ben Jellouna to fałszywy muzułmanin, co sugeruje pośrednio, że prawdziwi muzułmanie są inni i należałoby zmienić patrzanie na islam, zbyt często przedstawiany jako wzbudzająca trwogę religia fanatyków. Każda z wersji – z malowniczą (niebieską, błękitną, modrą, kobaltową itd.) brodą lub nie – jest swoistą odpowiedzią na strachy swojego czasu. Jednak kolejne wersje opowieści o Sinobrodym, ukazujące się z większą lub mniejszą regularnością od ponad trzystu lat, nie zdają się wskazywać, aby udzielane odpowiedzi chroniły czytelników przed lękiem. Każdy czas sieje i rodzi swoje obawy, niepokoje, lęki i grozy, dając im wyraz w literaturze i innych dziedzinach sztuki.

Bibliografia

- Batchelor, David, *Chromophobia*, London, Reaktion Books, 2000
- Batchelor, David, ed., *Colour*, London, Whitechapel/Boston, MIT Press, 2008
- Batchelor, David, *Found Monochromes*, London, Ridinghouse, 2010
- Ben Jelloun, Tahar, *Mes contes de Perrault*, Paris, Seuil, 2014
- Ben Jelloun, Tahar, *Śpiąca królewna z Tysiąca i jednej nocy*, tł. Katarzyna Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2017
- France, Anatole, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, in *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, Paris, Calmann-Lévy, 1921 (1^e éd. 1909), URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Sept_Femmes_de_la_Barbe-Bleue, dostęp 23.08.2021
- Gage, John, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tł. Joanna Holzmann, Universitas, Kraków 2008
- Heidmann, Ute, « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, 2008, t. 2, n° 154, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-2-page-161.htm>, dostęp 15.03.2021, <https://doi.org/10.3917/poeti.154.0161>
- Kędzia-Klebeko, Beata, « L'origine d'une peur incarnée – Gilles de Rais vel Barbe bleue par Charles Perrault », *Romanica Silesiana*, 2016, t. 1, n° 11, URL : <https://journals.us.edu.pl/index.php/RS/article/view/5990>, dostęp 15.03.2020

- Le Juez, Brigitte, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe bleue », *Revue de littérature comparée*, 2013, vol. 4, n° 348, s. 487-498, URL : <https://www.researchgate.net/publication/292987697>, dostęp 21.12.2021, <https://doi.org/10.3917/rlc.348.0489>
- Oldstone-Moore, Christopher, *Historia brody. Zaskakujące dzieje męskiego zarostu*, tł. Mariusz Gądek, Znak, Warszawa 2017
- Pastoureau, Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2000
- Pastoureau, Michel, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2019
- Pastoureau, Michel, *Niebieski. Historia koloru*, tł. Maryna Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013
- Pastoureau, Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2008
- Pastoureau, Michel, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2016
- Pastoureau, Michel, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2013
- Perrault Charles, « Barbe-bleue », in *Histoires ou Contes du temps passé*, Claude Barbin, 1697, s. 57-82, URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_pass%C3%A9_\(1697\)/Original/La_Barbe_bleue](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_pass%C3%A9_(1697)/Original/La_Barbe_bleue), dostęp 18.08.2021
- Perrault, Charles, *Baśnie czyli opowieści z dawnych czasów*, tł. Barbara Grzegorzewska, Martel, Warszawa 2010
- Perrault, Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, 2004
- Poprzeczka, Maria, „Na oko: glód i lek koloru”, URL: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/388-na-oko-glod-i-lek-koloru.html>, dostęp 15.08.2021
- Rybiński, Adam, *Tuaregowie z Sahary. Tradycyjna kultura Tuaregów Kel Ahaggar na przelomie XIX i XX wieku*, Dialog, Warszawa 2015 – Ebook URL: <https://www.publio.pl/tuaregowie-z-sahary-adam-rybinski,p130352.html>, dostęp 18.12.2021
- Synotte, Valérie, *Les femmes de Barbe Bleue, toutes des menteuses? La parole féminine, le secret et le mensonge dans « La petite pièce en haut de l'escalier » de Carole Fréchette et « Les sangs » d'Audrée Wilhelmy*, mémoire de maîtrise, Université du Québec, Montréal, mars 2018, URL : <https://archipel.uqam.ca/11444/1/M15509.pdf>, dostęp 6.06.2020
- Tournier, Michel, *Barbe-Bleue ou le secret du conte*, in Tournier, Michel, *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, s. 12-27
- Wandzioch, Magdalena, « La Barbe bleue de Charles Perrault et Barbe bleue d'Amélie Nothomb. Dialogue d'un conte d'autrefois et d'un roman d'aujourd'hui », *Romanica Cracoviensia*, 2017, 3, s. 193-200, URL : https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/13790/1/Wandzioch_La_Barbe_bleue_de_Charles_Perrault.pdf, dostęp 15.03.2020
- Zipes, Jack, « Un remake de La Barbe bleue, ou l'au-revoir à Perrault », *Féeries*, 2011, 8, mis en ligne le 15 avril 2013, URL : <http://journals.openedition.org/feeries/779>, dostęp 9.06.2020, <https://doi.org/10.4000/feeries.779>

Ewa Kalinowska, dr hab., adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, literaturoznawca. Wydała kilkadziesiąt publikacji dotyczących literatur Afryki Subsaharyjskiej i wysp Oceanu Indyjskiego, w tym monografię *Diseurs de vérité. Conceptions et enjeux de l'écriture engagée dans le roman africain de langue française* (2018), poświęconą afrykańskiej francuskojęzycznej literaturze zaangażowanej. Innym polem badań są związki literatury współczesnej z dawnym pisarstwem oraz glottodydaktyka i kształcenie nauczycieli języka francuskiego: tę dziedzinę potwierdza tom pt. *Lire en classe de français. Nouvelles d'expression française dans l'enseignement et l'apprentissage du FLE* (2017), który omawia kwestię wprowadzania literatury do nauczania języka francuskiego jako obcego. Brała udział w kilkadziesiąt konferencjach i seminariach, międzynarodowych (m. in. we Francji, Holandii, Beninie) i krajowych (m.in. w Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Wrocławiu).

Paulina Materka
Uniwersytet Łódzki
paulina.materka@edu.uni.lodz.pl

***Ethos* w paratekście *Teatru różnorodnych umysłów świata*
Tommasa Garzoniego
na podstawie francuskiego przekładu Gabriela Chappuys***

Ethos in the Theatre de divers cerveaux du monde by Tommaso Garzoni
Based on the French Translation by Gabriel Chappuys

SUMMARY

This article explores the question of *ethos* in *Theatre de diverses cerveaux du monde*, text written in 1583 by Tommaso Garzoni and three years later translated from Italian into French by Gabriel Chappuys. The book is a collection of satirical speeches, in which the author praises or condemns different types of “brains”, i.e. character traits. The *ethos*, or the author’s self-creation in the work, takes a very specific form; it is not only the man of letters who speaks, but also the Theatre that appeals to its spectators. The allegory of the theatre used by Garzoni introduces a satirical dimension, which becomes a tool to criticise certain attitudes. In Chappuys’ translation the book acquires a new dimension; not only satirical, as in the Italian work, but also moral.

KEYWORDS – Tommaso Garzoni, *ethos*, satire, Renaissance, Gabriel Chappuys

***Èthos* dans le *Theatre de divers cerveaux du monde* de Tommaso Garzoni
traduit par Gabriel Chappuys**

RÉSUMÉ

Cet article explore la question de l’*èthos* dans le *Theatre de divers cerveaux du monde*, texte écrit en 1583 par Tommaso Garzoni et trois ans plus tard traduit de l’italien en français par Gabriel Chappuys. Le livre est un recueil de discours satiriques, dans lesquels l’auteur loue ou condamne

* Niniejsza praca jest wynikiem badań przeprowadzonych w ramach Studenckiego Grantu Badawczego Uniwersytetu Łódzkiego 2021-2022 pod opieką dr. hab. prof. UŁ Witolda Konstantego Pietrzaka z Zakładu Literaturoznawstwa Romańskiego UŁ.

différents types de « cerveaux », c'est-à-dire des traits de caractère. L'*èthos*, ou autocréation de l'auteur dans l'œuvre, prend une forme très spécifique; ce n'est pas seulement l'homme de lettres qui parle, mais aussi le Théâtre qui s'adresse à ses spectateurs. L'allégorie du théâtre utilisée par Garzoni introduit une dimension satirique, qui devient un outil pour critiquer certaines attitudes. Dans la traduction de Chappuys le livre acquiert une nouvelle dimension, non seulement satirique, comme c'est le cas de l'œuvre italienne, mais aussi morale.

MOTS-CLÉS – Tommaso Garzoni, *èthos*, satire, Renaissance, Gabriel Chappuys

Retoryka jest sztuką słowa, która posiada nadrzędny cel: przekonać słuchacza. Arystoteles wyodrębnił trzy główne środki perswazji: *ethos*, *pathos* i *logos*, a każdemu z nich przypisał inną strefę wypowiedzi. *Pathos* łączy się z tym, co subiektywne, odnosi się do emocji, *logos* do obiektywizmu, racjonalnych argumentów, *ethos* zaś obejmuje zespół zabiegów, dzięki którym powstaje wiarygodny obraz mówcy¹. Liesabeth Korthas Altes twierdzi: „W starożytnej grece, *ethos* odnosił się do specyfiki lub specyficznego ducha, tonu lub nastawienia osoby bądź wspólnoty”². *Ethos* jest więc przedstawieniem mówcy, specyficznym ‘ja’, które jest kreowane przez dyskurs; jest to też środek perswazji mający na celu zjednać sobie odbiorcę, słuchacza, czytelnika³. Co więcej, stanowi on warunek konieczny w procesie komunikacji: „żaden *logos*, żaden argument, żadne słowo nie zaistnieje bez kogoś, kto je wyrazi dla kogoś innego, bez nadawcy i odbiorcy”⁴. Omawiany środek, mając na celu uzyskanie przychylności, wymagał od mówcy, aby przekonał on odbiorców do swojej dobroci, uczciwości i innych cnót gwarantujących prawdziwość przekazu⁵. W niniejszym artykule zbadamy specyfikę *ethosu* w paratekstach *Teatru różnorodnych umysłów świata* Tommaso Garzoniego⁶ na podstawie francuskiego przekładu Gabriela Chappuys⁷. Umieściwszy utwór w szerszym kontekście, w ramach francusko-włoskich relacji literackich, wyodrębnimy autokreację autora, a zwłaszcza maskę teatru, którą przyjmuje. Przeanalizujemy również narzędzia, którymi się posługiwał, aby przekonać do siebie czytelników.

¹ L. K. Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, Lincoln NE/London, University of Nebraska Press, 2014, s. 3.

² *Ibid.*, s. VII. Wszystkie tłumaczenia P. M.

³ *Èthos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, sous la dir. de F. Cornilliat, R. Lockwood, Paris, Honoré Champion, 2000, « Avant-propos », s. 9.

⁴ *Ibid.*, s. 6.

⁵ *Ibid.*, s. 40-41.

⁶ T. Garzoni, *Il Teatro de' varii, e diversi Cervelli Mondani*, Venetia, Paulo Zanfretti, 1583.

⁷ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, trad. G. Chappuys, Paris, Jean Houzé, 1586.

1. Między Włochami a Francją – italianizm

W XVI wieku odbiór Włochów we Francji był zróżnicowany: już to pozytywny, już to negatywny. W pierwszej połowie stulecia wpływy włoskie na kulturę i literaturę Francji miały zdecydowanie twórczy charakter. Wybudowane za panowania Franciszka I zamki w dolinie Loary inspirowały się architekturą włoskiego Odrodzenia. Na gruncie literackim czerpano ze spuścizny takich mistrzów słowa, jak Boccaccio czy Petrarca, co zaowocowało powstaniem wybitnych dzieł we Francji, jak na przykład *Heptameron* Małgorzaty z Nawarry czy twórczość poetów petrarkizujących⁸. W tych czasach Italia stanowiła niezastąpiony kierunek podróży edukacyjnych dla młodych Francuzów, podczas których mieli oni zbierać doświadczenia, obycie oraz zdobywać wiedzę⁹.

Dość szybko jednak inspiracje transalpejskimi sąsiadami stały się w Heksagonie przedmiotem krytyki. Jak zauważa Jean Balsamo, „metafora choroby towarzyszy całej historii italianizmu”¹⁰ i, jak dowodzi, sam termin niesie za sobą negatywne konotacje, rezygnuje z pochwały Włochów, podkreślając upadek języka, obyczajów, kultury i gustu. Nie był to wpływ, który wzbogacał kraj nad Loarą, ale go zubażał, niszcząc wcześniej istniejące wartości¹¹.

Pomimo atmosfery niechęci wobec Italii, która stopniowo ogarniała Francję, jednym z najczęściej tłumaczonych języków w Renesansie, zwłaszcza w drugiej połowie XVI wieku, był włoski. Przekłady te posiadały nie tylko wymiar praktyczny, mający na celu przybliżenie rodakom treści wytworzonych przez sąsiadów, ale także stronę ideologiczną, przyczyniały się bowiem do chwały języka francuskiego, wzbogacając go i stanowiąc symboliczny podbój, swoistą dominację nad tekstem oryginalnym i nad Włochami. Wyrażały one w mniejszym stopniu zainteresowanie literaturą z Półwyspu Apenińskiego, a głównie chęć rozwinięcia własnej kultury, za czym zapewne stał jakiś kompleks i poczucie niższości¹². W tym kontekście należy usytuować twórczość Gabriela Chappuys.

2. *Teatr różnorodnych umysłów świata*

Gabriel Chappuys był jednym z najprężniej działających francuskich humanistów, którzy parali się przekładem u schyłku XVI wieku. Mnogością przetłumaczonych dzieł przewyższył François de Belleforest, znanego poligrafa tych

⁸ *Èthos et Pathos, op. cit.*, s. 21.

⁹ L. Sozzi, « La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle », *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 1972, vol. 106, fasc. 1, s. 99-100.

¹⁰ J. Balsamo, *Les Rencontres des muses*, Genève, Éditions Slatkine, 1992, s. 13.

¹¹ *Ibid.*, s. 10.

¹² *Ibid.*, s. 94.

czasów¹³, a zapał, z którym pracował, uczynił go pierwszym profesjonalnym tłumaczem. Nie cieszył się jednak szczególnym uznaniem ani pośród współczesnych, ani późniejszych krytyków, postrzegano go jedynie jako produktywnego „pismaka”, nie doceniając wartości jego pracy¹⁴. Nastawienie to ilustruje przywołana przez Jeana-Marca Dechauda opinia markiza du Roure, dziewiętnastowiecznego krytyka literackiego: „Jeśli chodzi o tłumacza Chappuys, należy on bez wątpienia do umysłów nieporadnych¹⁵ lub bez gustu i gracji”¹⁶. Ten obraz Chappuys wpisywał się w ówczesny *topos* tłumacza „pismaka”, który pomimo ciężkiej pracy nie zyskuje uznania¹⁷. Zaangażowanie w działalność zawodową, która pozwoliła francuskiemu tłumaczowi jako jednemu z pierwszych utrzymywać się jedynie ze swojego rzemiosła – podczas gdy nawet bardziej poczytni ludzie pióra musieli czerpać swoje dochody z dodatkowego źródła, by przeżyć – jest imponujące¹⁸. Jego płodności dowodzi fakt, że w roku wydania przekładu *Teatru*, z którym uporał się w ciągu dwunastu miesięcy¹⁹, opublikował siedem innych utworów²⁰, a 30% tekstów przełożonych z języka włoskiego w ostatnim kwartale XVI wieku jest jego autorstwa²¹. Jak widzimy na przykładzie *Teatru*, Chappuys żywo interesował się literaturą współczesną, dając do niej dostęp swoim rodakom. Warto podkreślić, że we Francji pierwszej połowy stulecia tłumaczone są głównie dzieła starożytnych, toteż idea rozpowszechniania nowożytnej literatury obcej jest niewątpliwą zasługą tego francuskiego humanisty²².

Teatr Garzoniego okazał się sukcesem wydawniczym i został przetłumaczony na wiele języków europejskich²³. Dla włoskiego autora dzieła było to godne rozpoczęcie kariery literackiej. Utwór został wydany w 1583 roku i przed upływem stulecia doczekał się jeszcze sześciu edycji. Zawierał pierwotnie dedykację do Vicenzo Garzoniego, przedmowę „Teatr autora do widzów” oraz zakończenie wplecione w końcowy akapit ostatniego rozdziału. Co ciekawe, w drugim wydaniu dzieła (Ve-

¹³ Na temat jego życia i dokonań literackich zob. M. Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992.

¹⁴ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabriel Chappuys*, Genève, Droz, 2014, s. 15.

¹⁵ Markiz du Roure nawiązuje tutaj do *Teatru*, w którym jednym z typów umysłów wyszczególnionych przez Garzoniego są umysły nieporadne, autor komentarza używa tutaj italianizmu ‘goffe’ i tłumaczy go następnie na francuski, ‘gauche, maladroit’.

¹⁶ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 308.

¹⁷ S. G. Barrera, P. Mounier, « La traduction vue par les traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française*, sous la dir. de V. Duché, Verdier, Lagrasse, 2015, s. 136-137.

¹⁸ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 17.

¹⁹ P. Cherchi, *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa, Pacini Editore, 1980, s. 19.

²⁰ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 30.

²¹ J.-M. Dechaud, « Traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française, op. cit.*, s. 378.

²² *Ibid.*, s. 379.

²³ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique, op. cit.*, s. 308.

netia, Fabio & Agostin Zoppini, fratelli, 1585) pojawił się dodatkowy paratekst, zatytułowany „O umyśle autora”, który zastąpił przedmowę z *editio princeps*; tekst ten zostanie w następnym wydaniu (Ferrara, Giulio Cesare Cagnacini & Fratelli, 1586) wydrukowany na końcu książki, jako swoisty epilog. Natomiast wszystkie pozostałe szesnastowieczne wznowienia *Teatru*²⁴ nie zawierają ani pierwotnej przemowy, ani paratekstu „O umyśle autora”. Gabriel Chappuys, który podjął się tłumaczenia *Teatru*, korzystał z pierwodruku²⁵, gdyż w jego wersji figuruje przedmowa z tego wydania. Ponadto włoską dedykację zastąpił swoim listem, dedykowanym Pierre’owi Habertowi, doradcy króla Henryka III i dość płodnemu pisarzowi. W liście dedykacyjnym Chappuys kładzie nacisk na swoją ciężką pracę i zalety, które były kluczowe w procesie powstawania francuskiej wersji dzieła. O swoim tłumaczeniu pisze, że powstało „dzięki naszej zwyczajowej pracy i staranności”²⁶. Francuz zbywa milczeniem wielkość oryginalnego tekstu, nie wspomina autorytetu Włocha, nie czuje się od niego gorszy, nazywa go jedynie „miłym włoskim umysłem”²⁷. Utwór jest satyrą społeczną łączącą elementy opisowe, pojęcia z filozofii moralnej oraz medycyny dawnej²⁸ i ujętą w retoryczną formę mowy pochwalnej pozwalającej autorowi przyjąć wobec omawianych postawę pozytywną (*laudatio*) bądź krytyczną (*vituperatio*). Składa się ona z rozdziału wstępnego, który zawiera ogólne wprowadzenie w problematykę różnorodności ludzi pod kątem natury ich intelektu, oraz pięćdziesięciu pięciu mów poświęconych konkretnym typom charakteru, które autor nazywa umysłami (‘cervelli’; ‘cerveaux’). Garzoni dzieli je na pięć dużych grup, z których każda ma swoje podgrupy. Każdy typ ilustrowany jest przykładem bądź anegdotą zaczerpniętą z historii²⁹.

3. Ethos w *Teatrze różnorodnych umysłów świata*

W przedmowie autor wprowadza rozbudowaną metaforę teatru, porównując swoje dzieło do szeregu poszczególnych budowli. Pierwszy element autokreacji autora widzimy w jej tytule brzmiącym: „Od teatru autora do widzów”³⁰. Garzoni od

²⁴ Venetia, Fabio & Agostin Zoppini, fratelli, 1588; Venetia, Gio. Battista Somasco, 1591; Venetia, Giacomo Antonio Somasco, 1595; Venetia, gli Zoppini, 1598.

²⁵ Wbrew temu, co sądzi P. Cherchi (*op. cit.*, 1980, s. 19), który uważa, iż Chappuys w swym przekładzie opierał się na drugim wydaniu *Teatru*.

²⁶ T. Garzoni, *Le Theatre Des Divers Cerveaux Du Monde*, trad. Gabriel Chappuys, 1586, Paris, 2 r°.

²⁷ *Ibid.*, A ij.

²⁸ Garzoni zdecydowanie nie jest pedantem. Dziedzinę wiedzy, do której należy jego utwór, traktuje w sposób elastyczny, pozostawiając czytelnikowi swobodę interpretacji: zamierzam, pisze „określić [...] wielką różnorodność humorów, kaprysów, natur czy mózgow, jakkolwiek zechcecie je nazwać” (« determiner une [...] grande diversité d’humeurs, ou caprices, ou natures, ou cerveaux: comme on les voudra nommer »; T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, *op. cit.*, f° 19 v°).

²⁹ J.-M. Dechaud, *Bibliographie critique*, *op. cit.*, s. 308.

³⁰ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, *op. cit.*, f° 3 r°.

samego początku utworu wprowadza czytelników w stworzoną dla siebie rolę i przybiera maskę teatru. Pozwala mówić swojemu dziełu i zwraca się nie do czytelników czy słuchaczy, co wydawałoby się adekwatne ze względu na medium, którym się posługuje, czyli książkę, lecz do widzów, co przywodzi na myśl dramat bądź spektakl. W pierwszym zdaniu zwraca się do „szanownych widzów”: używając tej formy *captatio benevolentiae*, chce zyskać przychyłość odbiorcy. Kontynuując, mówiąc:

Choć siły wnuków nie są równe siłom naszych przodków, to jednak duch nowożytnych nie jest taki, żeby dał się im zwyciężyć i przewyższyć: przeciwnie, dzięki szczególnej wielkości rozumu pragną oni takich samych rzeczy, czy nawet większych, jak to się wydarzyło w przypadku naszego Konstruktorza, który to, nader ubogi w siłę i sztukę, zechciał jednak niesiony swą wielką śmiałością i odwagą wybudować teatr, nie materialny wszak, lecz intelektualny, z wielu powodów (poddajemy to pod osąd innych) równy bądź przewyższający dzieła starożytnych³¹.

W przytoczonym fragmencie przemawia Teatr, który postrzega się jako dzieło równe bądź przewyższające pomniki architektury starożytnej. Wprowadza porównanie utworu literackiego do teatru, nazywając się teatrem intelektualnym. Przeciwstawia również siłę fizyczną intelektowi, z których to ten drugi ceni wyżej. Zgodnie z przyjętą konwencją autora nazywa „naszym Konstruktorem”, podkreślając, że pomimo słabości fizycznej, dzięki swojej pracowitości był w stanie stworzyć dzieło skutecznie rywalizujące z dokonaniem Antyku.

Teatr wyraża chęć konkurowania z innymi analogicznymi gmachami, przywołując teatry Marcellusa, Emilliusa Scaurus³² oraz Pompejusza³³. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób porównuje się do pierwszego z nich:

Cieszę się, bo widzę, że mogę rywalizować i pokonać w pewnym stopniu [teatr] Marcellusa wybudowany w stylu zarazem Doryckim i Jońskim, z jego tryglifami, metopami, kolumnami i bazami o szczególnym zdobieniu. Stosuję bowiem dwa rodzaje techniki, by tak powiedzieć dorycką i jońską: popisową pochwałę i naganę, jak możecie zobaczyć. Moimi bazami i kolumnami są pewne umysły i bystre głowy (które są mi szczególną ozdobą) przybrane tysiącem haftów i nieskończonymi laurami i trofeami³⁴.

³¹ « ...Bien que les forces des nepveux soient inegales à celles de noz ancestres, les esprits neantmoins des modernes ne sont tels, qu'ils se laissent vaincre et surmonter d'eux : ains par une singuliere grandeur d'entendement, ils aspirent aux choses mesmes, voire à plus grandes, comme il est advenu, à nostre Ouvrier, lequel très-debile de force et valeur, a voulu neantmoins par une très-haute hardiesse et entreprinse essayer de bastir un Theatre, non toutesfois materiel, mais intellectuel, pour plusieurs conditions (se remettant au jugement des autres) ou egal ou superieur à ceux des anciens »; *ibid.*, f° 3 v°.

³² *Ibid.*, f° 4 r°.

³³ *Ibid.*, f° 4 v°.

³⁴ « Je me rejouy en moymesme, pource que je me voy pouvoir contendre et debatre en partie, avec celuy de Marcellus basty à la Dorique, et à l'Ionique ensemble avec ses trigliffes, metopes, colonnes et bases de singulier ornement, pource que j'ay deux ordres d'artifice, quasi le Dorique et l'Ionique aussi : l'un de louange artificielle, l'autre de blasme, comme vous pouvez voir, et

Podmiot wypowiedzenia przywołuje liczne elementy konstrukcyjne teatru Marcellusa. Główną oś porównania stanowią dwa porządki architektoniczne: dorycki i joński, które zostają w dziele zestawione z pochwałą i naganą, czyli dwiema formami retorycznego rodzaju popisowego (*genus demonstrativum*). Warto tu podkreślić tę śmiałą analogię między architekturą a sztuką elokwencji – analogię niejasno ugruntowaną w kryteriach formalno-tematycznych, lecz legitymizowaną licencją poetycką autora. Dlaczego porządek dorycki miałby być pochwalny, a joński – naganny, tego więc czytelnik się nie dowiaduje. Otrzymuje zamiast tego klucz interpretacyjny do dzieła, które powinien odczytać zgodnie z satyryczną intencją pisarza, pełnego podziwu wobec niektórych ludzi (*laudatio*) i krytycyzmu wobec innych (*vituperatio*).

Podmiot mówiący rozbudowuje swoją metaforę, porównując autora do Antejosa, syna Gai, który czerpał od swej matki siłę fizyczną; podobnie Konstruktor czerpie siłę z teatrów antycznych dla swojego przedsięwzięcia literackiego. Następnie wprowadza poszczególne rodzaje umysłów, przyrównując je do znanych konstrukcji, które zostały zaproszone do Teatru niczym bohaterowie w koniu trojańskim zostali wprowadzeni do Troi³⁵. Wymienia Świątynię Minerwy stworzoną przez Mądrych, Fortecę z Aten i Sionu przez Cnotliwych, Mury Babilonu przez Stałych i Stanowczych, Kolosa z Rodos przez Dostojnych. Puentuje ten fragment słowami: „Czy mógłby [autor] mi dać większy majestat?”³⁶ Pytaniem retorycznym podkreśla wzniosłość dzieła Garzoniego, który wychodzi poza typową *emulatio* literacką i chce rywalizować nie z ludźmi pióra, ale z dorobkiem architektonicznym Starożytności.

Kontynuuje, mówiąc: „Jestem drugim Olimpem, podtrzymywanym nie przez siłę i doniosłość, ale przez wielkość ducha co najmniej nowego Atlasa”³⁷, po raz kolejny zestawiając siłę fizyczną z wielkością ducha i podkreślając dominację drugiej cechy nad pierwszą oraz stawiając się na równi z siedzibą bogów. Pomimo że Włosi epoki Renesansu chętnie eksperymentowali z formami *ethosu* satyrycznego³⁸, to kreacja Garzoniego jest w swojej formie wyjątkowa. Prześmiewczy charakter utworu podkreślony jest poprzez personifikację Teatru, która jest pyszna i przekonana o własnej wielkości i nieomyślności. Alegoria użyta przez autora jest wręcz prowokacyjna, w swojej bucie przyrównuje się do Olimpu, stawia na równi z bogami. Dzięki swojej masce Garzoni zyskuje wolność wypowiedzi; oddając głos Teatrowi może przemawiać w sposób, który by nie przystawał autorowi.

j'ay pour bases et pour colonnes, certains cerveaux et grands esprits (ce qui me sert d'ornement particulier) ornez de mille bordures, et d'infinies palmes et trophées »; *ibid.*, f° 3 r°.

³⁵ *Ibid.*, f° 5 r°.

³⁶ *Ibid.*, f° 5 v°.

³⁷ *Ibid.*, f° 6 r°.

³⁸ P. Debailly, *La Muse indignée*, t. 1. *La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, s. 259.

Po części pochwalnej następuje wprowadzenie umysłów godnych nagany: „Lecz ta nikczemna kanalia – pisze autor o całej kategorii prostackich osobowości – rujnuje mnie, gdyż niegodnie zajmuje tyle miejsc, z tak wielką zarozumiałością i zuchwalstwem, że bardzo godny Teatr, którym mogę się komuś wydać, staje się przybytkiem haniebnym lub kuchnią osób nikczemnych i prostych jedynie”³⁹. Ten zgubny zdałoby się wpływ „kanalii” nie powoduje jednak, że Teatr przedstawia się w złym świetle:

Jest prawdą jak oceniam i szacuję, że ohydne maski, założone i umieszone przez rzemieślnika, na piękne tapiserie Flandryjskie, czynią je oczom innych jeszcze wspanialszymi i cudowniejszymi: w ten sposób mogłyby te umysły zdeformowane, umieszczone przez sztukę i rzemiosło mojego Architekta, mnie czyniąc podobnym, z tej strony, do teatru królewskiego i książęcego⁴⁰.

Teatr przytacza przykład masek założonych na tapiserie, które mimo swojej brzydoty przydają im uroku w oczach widza. Konstatuje więc, że podobnie ma się sprawa z nim i niegodnymi typami charakterów.

Garzoni tworzy kaskadę porównań, zestawiając negatywne umysły z różnymi miejscami. Zabieg ten z jednej strony przytłacza czytelnika mnogością przykładów, z drugiej przyciąga różnorodnością emocji, które wywołuje. Niektóre zestawienia są zabawne i ironiczne: niestali czynią Teatr beztroską młodością⁴¹, głupcy – sceną komediantów, godni i wielcy – zamkiem wybudowanym w powietrzu. Inne analogie są zaskakujące: dwulicowi i złośliwi czynią z niego jeden z Galionów Weneckiej floty, kiedy zwodzą one flotę wroga, zdeprawowani – stół do obżarstwa i gier⁴². Niektóre zaś uderzające: melancholicy i dzicy uczynią go lasem bestii, a straszliwi i ci, którzy służą diabłu – Piekłem⁴³. Należy wreszcie wspomnieć, że przytoczone porównania stanowią swoistą formę antycypacji, zapowiadają bowiem – zwięźle i prowokacyjnie – treść poszczególnych rozdziałów traktatu.

Ostatecznie autor podsumowuje: „i mimo to odkrywam się, ukazuję chętnie oczom innych taki, jaki jestem, tak, by każdy mógł mnie podług swego poczucia widzieć i kontemplować, od stóp do głów, zobaczymy, czy jestem teatrem, czy rzeczą dziwną inną od niego”⁴⁴.

³⁹ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, op. cit., f° 6 v°.

⁴⁰ « Il est bien vray que je juge et estime qu'en la maniere que les hideux masques, mis et appliquez par artifice, aux belles tapisseries de Flandre, les rendent aux yeux d'autrui plus excellens et merveilleux : ainsi pourroyent bien d'avanture ces cerveaux difformes, accommodez par l'art et industrie de mon Architecte, me faire pareillement, de ceste part, apparoisre un Theatre Roial et seigneurial »; *ibid.*, f° 8 r° – v°.

⁴¹ *Ibid.*, f° 6 v°.

⁴² *Ibid.*, f° 7 r°.

⁴³ *Ibid.*, f° 7 v°.

⁴⁴ « Et pourtant je me descouvre et manifeste volontiers aux yeux d'autrui tel que je suis, afin que chacun me pouvant à son aise voir et contempler, des pieds jusques à la teste, l'on voye si je suis un Theatre, ou vraiment une chose estrange, et diferente de ceste cy »; *ibid.*, f° 8 r°.

Po tej błyskotliwej przedmowie, należącej do paratekstu dzieła, Garzoni umieścił wspomniany już rozdział wstępny, gdzie przedstawia swoje motywacje do napisania dzieła:

Podjąłem się i zobowiązałem zawstydzić nędzne i nierozważne umysły, przede wszystkim z naszej epoki, i umieścić zwierciadło przed oczami tych zwłaszcza, którzy mają wielkie o sobie mniemanie, aby patrząc weń, mogli ujrzeć wypaczenie i brzydotę, które w sobie mają; a także i tych, co uważają się za najpiękniejsze i najcudowniejsze umysły świata, tak, jak to zazwyczaj czynią⁴⁵.

Autor podkreśla przede wszystkim aspekt moralny dzieła, korzystając z satyry jako narzędzia piętnującego umysły nędzne i nierozważne, tak, by dostrzegły swoje wady i wyszły z przekonania o własnej wspaniałości.

Choć jestem słaby, dzięki swej prawdziwej i skrajnej determinacji zacznę i odważę się na tak wzniosłe przedsięwzięcie, którego nikt się nigdy nie podjął: używając słów poważnych, przeciętnych czy wreszcie niosących przyjemność i radość – zgodnie z typami umysłów, które postanowiłem przedstawić – wyjdę z tego ciemnego lasu, aby objaśnić wszystkie umysły w ogóle, poprzez pochwały i nagany, które im się należą⁴⁶.

W powyższym fragmencie Garzoni doprecyzowuje swój cel: „objaśnić wszystkie umysły” – wybitne, pospolite i bezwartościowe. W swym opisie zastosuje trzy style klasyczne: wzniosły, średni i niski, zależnie od omawianego typu umysłu. Wreszcie każdy z nich zostanie użyty w retorycznym *genus demonstrativum*, gdzie poszczególne rejestry elokucji dostosują się do istoty badanego przedmiotu w dychotomicznym układzie pochwała / nagana. Autor jawi się nam więc nie tylko jako znawca ludzkiej natury, ale także jako ekspert w zakresie poetyki i sztuki elokwencji, zdolny dobrać właściwe środki dyskursywne do analizowanego zagadnienia.

Godnym uwagi jest trzeci paratekst, niestanowiący tym razem odrębnej części, jest bowiem zintegrowany z ostatnim rozdziałem traktatu:

Tutaj jest koniec i zwieńczenie naszego Teatru uformowanego i sprowadzonego do perfekcji, na którą łaska boża nam pozwoliła. Dlatego z radością oferujemy go oczom wszystkich czytelników, w jego doskonałej czy niedoskonałej postaci, mając nadzieję, że gdyby jego forma przypadkiem nie znalazła uznania w bardzo rozsądnej opinii widzów, to

⁴⁵ « J'ai entrepris et me suis chargé de confondre les miserables et maladivez cerveaux, principalement de nostre siecle, et mettre un miroir devant les yeux, particulièrement de ceux cy, qui presument tant, auquel regardant, ils puissent voir la deformité et laideur, qu'ils ont en eux mesmes : et puis des autres, tandis qu'ils se reputent les plus beaux et merueilleux cerveaux du monde, comme ils font souvent »; *ibid.*, f° 18 v° – 19 r°.

⁴⁶ « ainsi debile que je suis, je me mettray et hazarderay à ceste tant haute entreprinse, qui n'a onques esté attentée, par une vraye et derniere determination : et par paroles, ores graves, ores mediocres, et ores entremeslées de plaisir et gayeté, selon les sujets des cerveaux, que j'entreprendray d'expliquer, je sortiray de ceste ombreuse forest, à esclarcir generalement tous les cerveaux, par les louanges et blasmes qui leur conviennent »; *ibid.*, f° 19 v°.

przynajmniej będzie on z racji swej problematyki i oryginalnej wyobraźni jego Architekta miły dla ludzkich oczu. Jeśli tak się stanie, to z Bożą pomocą świat już niebawem będzie się radował artefaktem jeszcze większym i jeszcze przyjemniejszym w oglądzie. A tymczasem niech raduje oczy tym małym Teatrem takim, jaki jest, oczekując na wzniesienie wspaniałego gmachu, który już powstaje w zamyśle i wyobraźni tego samego autora⁴⁷.

Podsumowanie ma charakter odmienny niż wstęp, następuje tutaj demistyfikacja autora, który powraca do swojej ludzkiej roli już jako literat. Różny jest też ton wypowiedzi: z przedmowy bije przekonanie o wzniosłości utworu: „I zobaczycie wysokość, zdolność, wielkość równą bądź przewyższającą wszystkie inne wcześniejsze teatry”⁴⁸. Zakończenie jednak jest bardziej umiarkowane w ocenie traktatu: jest ono doskonałe jedynie na tyle, na ile łaska boża pozwoliła, a i tę „doskonałość dzieła” autor podaje w wątpliwość, wpisując się tym samym w *topos* skromności.

Dzieło Włocha było poczytne. Konstrukcja Teatru jest pomysłem oryginalnym, który dał inspirację twórcom późniejszym, na przykład Girolamo Ghiliniemu, który w 1647 roku w Wenecji wydaje dwutomowy *Teatr ludzi literatury*⁴⁹. Przedmowę, w której udziela swoim czytelnikom porad przed przystąpieniem do lektury, zaczyna słowami: „Zanim wejdziecie do tego Teatru”⁵⁰, co wskazuje na podobną koncepcję dzieła jako teatru, w którym zbierają się różne postaci, u Garzoniego są to umysły, zaś u Ghilini – literaci. Jego metafora nie jest jednak tak rozbudowana, jak ma to miejsce w *Teatrze różnorodnych umysłów świata*, autor ogranicza się do tytułu i przytoczonego zdania, co więcej zwraca się do czytelników, nie zaś do widzów. Ghilini, zgodnie z encyklopedycznym i erudycyjnym zamysłem dzieła, w rozdziale poświęconym Garzoniemu przybliży jedynie jego biografię, nie przykładając większej wagi do samego *Teatru*, a dając jedynie krótką opinię na temat innego utworu szesnastowiecznego humanisty, *Wspólny plac wszystkich profesji świata*⁵¹.

W wersji Chappuys tekst Włocha zmienia swoje oblicze, a we francuskim kontekście zyskuje nowy wymiar. W dedykacji do Pierre’a Haberta tłumacz zwraca uwagę na aspekt pochwalny dzieła, który ma pozwolić na docenienie wszystkich „szlachetnych duchów i rzadkich umysłów, które upiększają Dwór

⁴⁷ « Icy soit la fin et l’accomplissement de nostre Theatre formé et reduit à la perfection que la grace divine nous a permis. Parquoy nous l’offrons joyeusement aux yeux de chacun, soit parfait, ou imparfait, esperant que si la forme d’aventure n’agrée au jugement très-accord de ses spectateurs, il sera au moins et pour la matiere, et pour la nouveauté de la fantasie de son Architecte, agreable à la veue des personnes. Ce qu’avenant, le monde jouyra, en brief, avec la faveur de Dieu, d’une machine plus grande, et plus delectable à voir. Cependant qu’il jouisse, en pais, de la veue telle quelle de ce petit Theatre, attendant la disposition du superbe edifice, lequel est préparé en l’idée et fantasie du mesme auteur »; *ibid.*, f° 268 r° – v°.

⁴⁸ « ...et vous verrez la hauteur, la capacité et la grandeur ou egaller ou surpasser celle de tous le autres Theatres precedens »; *ibid.*, f° 4 r°.

⁴⁹ P. Cherchi, *op. cit.*, s. 12.

⁵⁰ G. Ghilini, *Teatro d’huomini letterati*, Venetia, per li Guerigli, 1647, s. 2.

⁵¹ *Ibid.*, s. 216-217.

najpiękniejszego i najhojniejszego Księcia na świecie⁵²”, nawiązując tym samym do dworu królewskiego. Z drugiej strony Chappuys kładzie nacisk na krytykę negatywnych postaw, zarzucając swoim rodakom hipokryzję i podły charakter. Chce, aby „herezja ustąpiła miejsca religii”⁵³, co w kontekście wojen religijnych pustoszących Francję wskazuje jednoznacznie na interpretację, która nabiera bardzo rodzimego wymiaru. Garzoni nadaje swojemu dziełu walor głównie satyryczny, zaś Chappuys widzi w utworze Włocha także i aspekty moralizatorskie, charakterystyczne dla Francji pustoszonej przez konflikty wewnętrzne. Wykracza on poza przyjęte zasady dyskursu wstępnego, postulując o naprawę wad ludzkich opisanych w utworze.

Intencje Tłumacza dostrzegamy również w specyfice jego przekładów, pod względem treści, nie odchodzi on daleko od oryginału. Wprowadzane przez niego zmiany mają często charakter stylistyczny. Stosuje on redukcję np. zastępując dwa epitety w tekście oryginalnym jednym, jak ma to miejsce w paratekście kończącym utwór, w którym „riguardevole, e grato”⁵⁴ zmienia na „agreeable”⁵⁵. Tam gdzie Garzoni skupia się na funkcji retorycznej dzieła, Chappuys ujawnia swoje pragmatyczne podejście. Jak zauważa Benedettini, w porównaniu z wersją oryginalną, której styl jest erudycyjny, Chappuys adaptuje tekst tak, aby był bardziej przystępny dla czytelników⁵⁶.

*

Ethos w Teatrze różnorodnych umysłów świata jest złożony. W pierwszej mowie zwraca się do nas autor, który korzysta z *toposu* skromności. Z kolei we wstępie przemawia teatr, co stanowi bardzo specyficzny przypadek autokreacji. Dzięki dualizmowi *ethosu* Garzoni z jednej strony zjednuje sobie czytelnika swoją uniozoną postawą jako autora, skupiając się na wymiarze moralnym swojego utworu. Z drugiej zaś jako Teatr może zachwalać siebie jako twórcę wybitnego dzieła, skupiając się na wartości artystycznej i wyższości nad innymi teatrami. Sam kontrast następujących po sobie fragmentów jest znaczący dla retorycznego wymiaru utworu, który zawiera jednocześnie elementy przekonujące o wiarygodności i dobroci autora, jak i o wzniosłości samego dzieła. *Teatr różnorodnych umysłów świata* jest z pewnością ważną i poczytną pozycją zarówno we Włoszech, jak i we Francji, a różne konteksty interpretacyjne dwóch wersji językowych czynią zeń dzieło jeszcze głębsze i bardziej złożone.

⁵² T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, op. cit., f° 2 r°.

⁵³ *Ibid.*, f° 2 v°.

⁵⁴ T. Garzoni, *Teatro de' vari e diversi cervelli mondani*, Venezia, Paulo Zanfretti, 1583, f° 98 v°.

⁵⁵ T. Garzoni, *Le Theatre des divers cerveaux du monde*, op. cit., f° 268 r°.

⁵⁶ R. Benedettini, “Chappuys e Garzoni: note sulla traduzione del ‘Theatro de’ vari, e diversi cervelli mondani’”, *Studi Francesi*, 2010, 161 (LIV | II), s. 274.

We francuskich realiach *Teatr* zyskał nowe znaczenia i cele. Jedyny paratekst pochodzący od Gabriela Chappuys, czyli list dedykacyjny, wskazuje nam na następujące cele stworzenia przekładu przez francuskiego tłumacza: charakter panegiryczny utworu, który ma służyć docenieniu przez dwór królewski, oraz argument satyryczny, który wprowadza *vituperatio* postaw zaobserwowanych przez Chappuys. Jako tłumacz, pozostaje on blisko tekstu oryginalnego pod względem treści, jedynie modyfikując go tak, aby forma była przystępna dla francuskiego czytelnika. Dzięki wprowadzonym zmianom utwór staje się dostępny dla szerszego grona odbiorców.

Bibliografia

- Altes, Liesbeth Korthals, *Ethos and Narrative Interpretation*, University of Nebraska Press, 2014, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9nm18>
- Balsamo, Jean, *Les Rencontres des muses*, Genève, Éditions Slatkine, 1992
- Cherchi, Paolo, *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa, Pacini Editore, 1980
- Cornillat, François, Lockwood, Richard (dir.), *Èthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Paris, Honoré Champion, 2000
- Debailly, Paul, *La Muse indignée*, t. 1. *La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012
- Dechaud, Jean-Marc, *Bibliographie critique des ouvrages et traductions de Gabriel Chappuys*, Genève, Droz, 2014
- Dechaud, Jean-Marc, et al., « Traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française*, sous la dir. de Véronique Duché, Verdier, Lagrasse, 2015, s. 355-415
- García Barrera, Sebastián, Mounier, Pascale, « La traduction vue par les traducteurs », in *Histoire des traductions en langue française*, sous la dir. de Véronique Duché, Verdier, Lagrasse, 2015, s. 127-182
- Garzoni, Tommaso, *Teatro de' vari e diversi cervelli mondani*, Venezia, Paulo Zanfretti, 1583
- Garzoni, Tommaso, *Theatre de divers cerveaux du monde*, trad. G. Chappuys, Paris, Jean Houze, 1586
- Ghilini, Girolamo, *Teatro d'huomini letterati*, Venetia, per li Guerigli, 1647
- Simonin, Michel, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992
- Sozzi, Lionello, « La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle », *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 1972, vol. 106, fasc. 1, s. 99-190

Paulina Materka jest studentką drugiego roku studiów magisterskich filologii romańskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Interesuje się literaturą dawną, w szczególności okresem odrodzenia. Jej praca licencjacka, poświęcona była szesnastowiecznemu zbiorowi nowel pt. *Zwierciadło kobiet cnotliwych*. W ramach pracy magisterskiej analizuje *Teatr różnorodnych umysłów świata*. W marcu 2022 roku została laureatką studenckiego grantu badawczego.

Klaudia Kościan
Uniwersytet Łódzki
klaudia.koscian@edu.uni.lodz.pl

Ikonograficzne metamorfozy „złotych” mitów w malarstwie europejskim od piętnastego do siedemnastego wieku*

**Iconographic Metamorphoses of Golden Myths in European Painting
from the Fifteenth to the Seventeenth Century**

SUMMARY

In this paper we analysed the Greek myths exclusively in terms of presence of the motifs of gold, both as the main narrative thread, and as an attribute of the selected characters. Firstly, we found the sources of inspiration for the painters, which came not only from the ancient literary tradition, but most of all from the modern encyclopaedic sources, as well as compendiums of symbols and hieroglyphs. Secondly, we analysed several selected paintings of Italian, French and Dutch masters ranging from fifteenth to seventeenth century for gold as a symbol of the *hybris*, victory and desire. Finally, we answered to the question of what the diversity of gold symbolism consisted. The gold and its colour is therefore the essence of considerations, not only because of the gold's status in the old culture, but also because of the metamorphosis of its symbolic meanings in modern Europe.

KEYWORDS – myths, colour, gold, painting, metamorphosis, iconography, sources

**Les métamorphoses iconographiques des mythes sur l'or dans la peinture européenne
du XV^e au XVII^e siècle**

RÉSUMÉ

Dans cet article nous avons sélectionné et analysé les mythes grecs en rapport avec le motif de l'or, qu'il apparaisse comme objet principal de la narration ou comme attribut des personnages. Tout d'abord, nous avons identifié les sources littéraires anciennes avant de faire état de l'iconologie

* Niniejsza praca jest wynikiem badań przeprowadzonych w ramach Studenckiego Grantu Badawczego Uniwersytetu Łódzkiego 2021-2022 pod opieką dr hab. Magdaleny Koźluk z Zakładu Literaturoznawstwa Romańskiego UŁ.

développée dans l'Europe moderne en nous appuyant sur la littérature encyclopédique, les recueils de symboles et d'hiéroglyphes. Ensuite, nous nous sommes concentrées sur quelques œuvres picturales de maîtres italiens, français et flamands des XV^e et XVII^e siècles dans lesquelles l'or figure comme symbole d'*hybris*, de victoire et de désir. Enfin, nous avons essayé de répondre à la question de la symbolique de l'or. L'or et sa couleur sont ainsi au centre de nos réflexions non seulement en raison du statut de ce métal dans la culture antique, mais aussi en raison de la métamorphose de ses significations symboliques dans l'Europe moderne.

MOTS-CLÉS – mythe, couleur, or, peinture, métamorphoses, iconographie, variantes, sources

Przedmiotem niniejszej pracy jest dziedzictwo antycznej myśli w malarstwie europejskim od XV do XVII wieku. Przeanalizujemy w niej wybrane mity greckie, przedstawione na obrazach mistrzów włoskich, francuskich i flamandzkich pod kątem występowania w nich motywu złota jako głównego wątku narracyjnego bądź jako atrybutu wybranych postaci. Kolor złoty stanowi tym samym istotę naszych rozważań nie tylko z uwagi na statut tego kruszcu w dawnej kulturze¹, ale również ze względu na wyjątkowe metamorfozy jego symbolicznych znaczeń w nowożytniej Europie².

¹ Pośród wielu dawnych podręczników, które zawierały praktyczne informacje o użyciu konkretnych kolorów, należy zacytować *Le Blason des couleurs en armes*, Paris, Anthoine Houët, 1582 i M. De Vulson de la Colombière, *La Science héroïque traitant de la noblesse, de l'origine des armes*, Sebastien Cramoissy et Gabriel Cramoissy, Paris, 1664. Cf. także A. Behagel-Dindorf, « La symbolique des noms de couleurs au fil des âges en France », in *Lexique et motivation ; perspectives ethno-linguistiques*, sous la dir. de V. de Colombel et N. Tersis, Leuven, Peters-Leuven, 2002, s. 201-221.

² Warto przypomnieć, że „mówienie i pisanie o kolorach dawnych epok jest rzeczą trudną i delikatną. Wynika to, jak już niegdyś zauważył Michel Pastoureau („Jak widziano kolory w średniowieczu”, in *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 128-148), z trudności, jakie sprawia postrzeganie koloru jako kompleksowego przedmiotu badań historycznych i które są, ogólnie rzecz ujmując, trojakiemu rodzajowi: dokumentacyjne, metodologiczne i epistemologiczne. Te pierwsze wynikają z różnorodności kolorów, podłoża i stanu, w jakim każdy z nich przetrwał. Kolory z dawnych epok, które się zachowały, są barwami pokrytymi patyną czasu i oglądamy je dziś w zupełnie innym oświetleniu. Problemy metodologiczne ujawniają się, kiedy próbujemy zrozumieć zasady funkcjonowania koloru, jego specyfikę i symbolikę na obrazie czy w dziele sztuki. Stawiamy sobie wówczas pytanie, według jakich teorii należy kolor odczytać, aby trafnie go odczytać we właściwym mu przedziale czasowym. Wreszcie, w kwestii kłopotów epistemologicznych, warto nadmienić, że dziś znamy widmo optyczne Newtona, okrąg chromatyczny oraz rozumiemy zależność między kolorami pierwszymi a kolorami uzupełniającymi, spektralną klasyfikację kolorów oraz różnice między kolorami ciepłymi i zimnymi. Niegdyś jednak kolory postrzegano całkiem inaczej. W końcu nie możemy również zapominać o fakcie, że, mówiąc o kolorach dawnych epok, nie traktujemy wyłącznie o zjawisku fizycznym, ale dotykamy ciekawego zagadnienia językowego – jak określać nie tylko same kolory (greka, łacina), ale jak je przekładać na różne języki narodowe”; M. Koźluk, „Czerń i czerwień w *Ikonologii* Cezarego Ripy (1593)”, in *Czarne i Czerwone w kulturze Europy*, red. M. Malinowska, K. Tkaczyk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2021, s. 43-44.

Pomimo tego, że złoty kolor stanowił integralną część wielu mitów, ciekawym aspektem jest fakt, że nie każdy złoty motyw został jednogłośnie adoptowany przez malarzy³. Celem naszej pracy będzie zatem odnalezienie starożytnych źródeł, którymi zainspirowali się malarze „złotych mitów”. Zastanowimy się także, które tematy zaczerpnięte z mitów stanowiły przedmiot szczególnego zainteresowania artystów.

1. W poszukiwaniu literackich źródeł inspiracji malarzy

Zanim jednak pochylimy się nad wariantami „złotych mitów” i ich przedstawieniem na płótnach mistrzów, warto przypomnieć o istnieniu kilku dróg, które odegrały ważną rolę w *translatio studii*. Jean Seznec wyróżnia cztery główne tradycje w kulturze europejskiej. Pierwsza z nich, euhemerystyczna, zakłada, że wyobrażenia Bogów powstały w wyniku apoteozy (ubóstwienia) wielkich jednostek ludzkich⁴. Badacz precyzuje, że w ten sposób „istnienie bogów jest uzasadnione z punktu widzenia historii”, bogów, w których ludzkość widzi chętnie „prekursorów naszej cywilizacji”⁵. Druga tradycja, fizyczna, upatruje bóstw w ciałach niebieskich (« les astres sont les dieux »⁶). Bogowie i ludzie, świat boski i ziemski spotykają się na gruncie astrologii, teorii zodiakalnych, kosmologii, teorii mikro- i makrosmosu⁷. Trzecia tradycja nazywana jest przed badacza moralną i opiera się na metodzie interpretacji, która upatruje w imionach bogów oraz w ich atrybutach określonej symboliki moralnej znaczeń⁸.

³ Przypomnijmy tylko, że kolor złoty we wszystkich swoich niuansach jest związany z wieloma mitologicznymi postaciami takim, jak na przykład: Narcyz, który po przemianie stał się złotym kwiatem (*Mét.* III: 509, s. 86: „croceum pro corpore florem”), czy Arachne, która przędła złotą nicią (*Mét.* VI: 68, s. 4: „Illic et lentum filis inmittitur aurum”). Cytując fragmenty *Metamorfóz* Owidiusza po polsku, korzystamy z wydania Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński. Tekst i przypisy opracował wstępem i nota wydawnicza opatrzył A. Krawczuk, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1995. Zamieszczając fragmenty Owidiusza po łacinie, korzystamy z wydania Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1 (liv. I-V), texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2019 ; t. 2 (liv. VI-X), texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2008 ; i t. 3 (liv. XI-XV, texte établi par H. Le Bonniec, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

⁴ J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980, chap. I, *La Tradition historique*, s. 32-33.

⁵ *Ibid.*, s. 33. Na przykład korzenie trojańskie Franków, motyw występujący u Jeana Lemaire’a de Belges w *Illustrations de Gaules et Singularités de Troie*. Cf. także L. de Chantal, J.-L. Poirier, *Bibliothèque mythologique idéale*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, s. 5.

⁶ J. Seznec, *op. cit.*, s. 49.

⁷ *Ibid.*, s. 49-100.

⁸ *Ibid.*, s. 101. Na temat metody alegorycznej *vide* A.-É. Spica, « Emblématique et allégorie (XVI^e-XVII^e siècles) », in *L’Allégorie de la Antiquité à la Renaissance*, éd. B. Pérez-Jean, P. Eichek-Loikine, Paris, Honoré Champion, 2004, s. 614-634 oraz R. Raybould, *An Introduction to the Symbolic Literature of The Renaissance*, Canada, Trafford Publishing, 2005, s. 152-190.

Czwarta i ostatnia to tradycja encyklopedyczna⁹, która wynika, zdaniem Sezneca, z zamiłowania ludzi do wszelkiego rodzaju kompilacji (*summa*, zwierciadło, zbiory sekretów, *etc.*). Do tego nurtu należą także nowożytny źródła encyklopedyczne (*Historia Bogów* Liliego Gregorio Giraldiego¹⁰, *Mitologia* Natalego Conti¹¹) oraz kompendia symboli i hieroglifików (*Hieroglifiki* Pierio Valeriano, *Wyobrażenia Bogów* Vincenzego Cartariego czy *Ikonologia* Cezarego Ripy¹²). Te ostatnie zwłaszcza stanowiły inspirację dla artystów, czerpiących z nich często gotowe wzorce do figuratywnego przedstawiania postaci oraz ich atrybutów.

Pośród wielu antycznych pisarzy, których dzieła traktowały o mitach i wpisują się w tradycję encyklopedyczną zdefiniowaną przez Sezneca, należy wymienić szczególnie dwóch: Gajusza Juliusza Hyginusa (64 p.n.e.-17 n.e.) oraz Owidiusza (43 p.n.e.-17/18 n.e.). Pierwszy z nich jest autorem zbioru mitów, zatytułowanego *Historie (Fabulae)*, ważnej komplikacji mitologicznych historii, napisanych zwięźle prostą łacińską prozą. Dla każdego młodego Rzymianina epoki augustowskiej *Historie* Hyginusa stanowiły rodzaj podręcznika zawierającego najważniejsze informacje o bogach, ich genealogii, miłośkach i najważniejszych czynach, tych niebiańskich i tych ziemskich. Utwór Hyginusa jest dla historyków sztuki niezwykle cennym źródłem z uwagi na zawarte w nim *lectiones rares*¹³, szczególnie istotnych przy ustalaniu rzadkich konfiguracji wariantów mitów na obrazach. Drugi tekst to *Przemiany* Owidiusza, wierszowana biblia mitów, którego popularność od początku powstania stanowiła literacki fenomen¹⁴. Jego popularność uzasadnia się nie tylko dzięki stylowi o „niezwykłej swobodzie i naturalności wypowiedzi – wiersze płynące potoczycie i lekko, jakby wszystko od początku do końca pisane było w jednym zrywie i w jednej chwili niemal boskiego uniesienia”¹⁵, ale również, jak podkreśla Hélène Vial, dlatego, że rzymski poeta zastosował, w sposób wyjątkowy i konsekwentny,

⁹ J. Sez nec, *op. cit.*, s. 145-173.

¹⁰ L. G. Gyraldi, *Historia de diis gentium*, Bâle, Oporinus, 1548.

¹¹ N. Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venise, Alde, 1551.

¹² J. P. Valérian, *Les Hieroglyphiques*, Lyon, Paul Frelon, 1615 (*ed. princ.* 1505 Venetia); V. Cartari, *Le immagini colla spozizione de gli Dei de gli Antichi*, Venise, Marcolini, 1556 (*ed. princ.*); C. Ripa, *Iconologia*, Padova, Pietro Paulo Tozzi, 1619 (*ed. princ.* 1593 Roma). *Cf.* C. Balavoine, «*Des Hieroglyphica de Pierio Valeriano à L'Iconologia de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique*», in *Repertori de parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, éd. P. Barocchi, L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, s. 49-98.

¹³ Na temat popularności tekstu, historii wydań oraz jego roli w kulturze europejskiej zob. Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997, s. XVI-XIX. Do tego wydania będziemy się odwoływać, cytując tekst Hyginusa po łacinie.

¹⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. XII-XIII. Na temat *Przemian* oraz ich wydań, zob. *ibid.*, s. XXIII-XXV. *Cf.* J.-P. Néraudau, *Lectures d'Ovide*, texte établi par E. Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2003, s. 175 i s. 190.

¹⁵ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 10.

motyw przemiany¹⁶. Metamorfozy postaci, subtelne, stopniowe zmiany ciała, wpisujące się w nurt *ut pictura poesis*, przekształcanie się jednej materii w drugą stały się niewątpliwie cenną inspiracją dla artystów. W popularyzacji mitów owidiańskich nie sposób pominąć milczeniem ich anonimowej adaptacji z początku XIV wieku, znanej pod tytułem *Ovide moralisé*. Ta wersja mitów w języku wernakularnym, jak podkreślają, Marylène Possamaï i Marianne Besseyre, od momentu ukazania cieszyła się wielką popularnością przez kolejne dwa stulecia, o czym może świadczyć również liczba dwudziestu rękopisów skopiowanych w tym okresie¹⁷. *Ovide moralisé* nierzadko modyfikował tekst łaciński, ale i dostarczał nowy element kompozycyjny – odautorski komentarz objaśniający postawy antycznych bohaterów i głęboko nacechowany myślą chrześcijańską¹⁸.

2. Złoto jako symbol *hybris*

Hybris, definiowana jako duma, pycha, lekkomyślność bądź głupota i przeceńnianie swoich ludzkich możliwości, występuje w dwóch mitach greckich powiązanych ze złotem, które następnie zostały podjęte przez malarzy.

2.1. „Złoty dotyk” Midasa

Pierwszą z nich jest opowieść o frygijskim królu, Midasie, który, jak zgodnie potwierdzają Hyginus i Owidiusz¹⁹, zyskał sobie przychylność boga Dionizosa po tym, jak odnalazł i ugościł na swoim dworze zaginionego towarzysza podróży, boga Sylena. Wdzięczne bóstwo pragnie wynagrodzić Midasowi jego hojność i prosi, by ten żądał czego zapragnie. Król poprosił, aby bóg uczynił jego dotyk

¹⁶ « Le motif thématique de la métamorphose n'est pas seulement une fois conjugué à une apparence de progression temporelle continue, la poutre maîtresse tenant la charpente du poème : il offre de celui-ci une représentation en miniature puisque, comme lui, mais d'une manière plus resserrée et concentrée, il remet sans cesse en scène et en jeu la tension entre la répétition et la variation, l'unité et la diversité, le même et l'autre. Ce dispositif en abyme constitue sans doute, au même titre que la spécularité que nous avons soulignée plus haut, l'une des « clés » interprétatives les plus pertinentes pour aborder le caractère très fortement réflexif ou, si l'on préfère, méta-poétique du poème ovidien » ; H. Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, s. 24.

¹⁷ M. Possamaï, M. Besseyre, « L'Ovide moralisé illustré », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 2015, n° 3, s. 13-19, URL: <https://journals.openedition.org/crm/13882>, dostęp 26.08.2022.

¹⁸ M. Possamaï-Pérez, « L'Ovide moralisé du XIV^e siècle : mort ou renaissance des *Métamorphoses* d'Ovide ? », *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, 2014, t. 9, s. 7-15. Cf. S. Cerito, « L'Ovide moralisé à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des poètes », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 2015, n° 3, s. 197-219, URL: <https://journals.openedition.org/crm/13889#tocto1n5>, dostęp 26.08.2022.

¹⁹ Hygin, *Fables*, *op. cit.*, s. 137-138 ; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 3, *op. cit.*, s. 11.

magicznym tak, aby wszystkie dotknięte przez niego przedmioty zamieniały się w złoto („Czegokolwiek się dotknę, niech złotem się stanie”²⁰; w. 105). Na skutki nieprzemysłanego życzenia nie czekał Midas długo:

Chce dotknięciem doświadczyć rzetelności daru.
 Ledwie wierzy Bachusa zdziwiony szczodrota,
 Ułamał gałąź z dębu i została złota.
 Podnosi kamień z ziemi, aż tu złota bryła,
 Dotknął skiby i skiba w złoto się zmieniła.
 Uszczknął kłosa, już złote żniwo go zdumiewa,
 Zerwał jabłko, myślałbyś, że z Hesperyd drzewa.
 Gdy mu tak wielkie cuda odurzają zmysły,
 Chwycił podwoje dłonią i te złotem błysły;
 Gdy swe umywa ręce u czystego źródła,
 Złotem płynąca woda Danaę by zwiiodła.
 Ledwie sam swoje myślą pojmuje nadzieje,
 Gdy już wszystko co ujmie od złota jaśnieje.
 Radość jego co chwila coraz żywiej wzrasta,
 Każe stawiać na stoły i wina i ciasta;
 Lecz czy dotknie prawicą owoców Cerery,
 Czyli darów Bachusa, już z nich kruszec szczery;
 Czyli do ust potrawy chciwa przytknie ręka,
 Każda w zębach potrawa jakby blacha szczęka;
 Czy do przejrzystej wody wleje soki winne,
 Ledwie dotknie pucharu, już z nich złoto płynne [...]”²¹.

Nie mogąc nic zjeść ani wypić, Midas prosi Dionizosa o uwolnienie go od „zgubnego daru”. Ten pomaga mu i każe udać się nad rzekę Paktol:

Idź do rzeki, przy Sardach toczącej bałwany,
 Wzdłuż jej brzegów — rzekł Bachus — kierując swe kroki,
 Stಾನiesz u jej źródłiska w kotlinie głębokiej,
 A gdzie spieniona woda jak najmocniej bije,
 Włóż głowę: tak się złoto i wina obmyje [...]”²².

²⁰ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 230.

²¹ *Ibid.*, s. 231. “Pollicitique fidem tangendo singla temptat. / Vixque sibi credens, non alta fronde uirentem / Illee detraxit uirgam: uirga aurea facta est. / Tollit humo saxum: saxum quoque palluit auro. / Contigit et glebam: contactu glaeba potenti / Massa fit; arentes Cereris deerpsit artistas: / Aurea messis errat; demptum tenet arbore pomum; Hesperidas donasse putes; si postibus altis / Admouit digitos, postes radiare uidentur. / Ille etiam liquidis palmas ubi laureat undis [...] / Vix spes ipse suas animo capit, aurea fingens / Omnia. Gaudenti mensas posuere ministri, / Exstructas dapibus, nec tostæ frugis egentes; / Trum uero, siue ille sua Cerealia extra / Munera contigerat, Cercalia dona rigeabant; / Siue dapes auideo conuellerent dente parabat, / Lamina fulua dapes admoto dente, premebat; / Miscuerat puris auctorem muneris undis; / Fusile per rictus aurum fluitare uideres. / Attonitus nouitate mali, diuesque, miserque / Effugere optat opes et, quæ modo uouerat, odit. / Copia nulla famem releuat: sitis arida guttur / Vrit et inuiso meritis torquetur ab auro”; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 3, *op. cit.*, s. 5-6.

²² Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 231.

Ta barwna opowieść zainspirowała dwóch artystów do namalowania obrazów z Midasem w roli głównej. Pierwszy z nich, zatytułowany *Midas à la source du Pactole*²³ (*Midas przy źródle rzeki Paktol*), jest dziełem Nicolasa Poussina. Ciekawe jest już samo spojrzenie artysty na mit. Na obrazie widzimy Midasa w towarzystwie anonimowego młodzieńca, w momencie, w którym król odzyskuje swoją wolność. Nie wiemy, kim jest druga postać widoczna na obrazie ani co ma symbolizować: chciwość, głupotę czy powtarzalność ludzkich błędów? Interesujące jest również przedstawienie samego wątku złota, nie występuje ono bowiem w formie kruszcu czy też zamieniających się w złoto przedmiotów (cf. gałąź, kamień, skiba, kamień, jabłko, woda)²⁴. Malarz nie potraktował więc złota punktowo, ale rozlał je na płótnie dzięki zastosowanej palecie barw i utrzymał tym samym złotą tonację na całości dzieła. Gama koloru złotego z wszelkimi jej niuansami nadaje tej pracy specyficzną atmosferę, współgrającą z moralną lekcją płynącą z samego mitu. Obraz należy do nurtu *vanitas*, który nie eksponuje tym razem tulipanów, klepsydry czy czaszki. Na obrazie Poussina próżność przybiera formę refleksji, która rysuje się na twarzy staro króla i odzwierciedla pogardę dla żądnego bogactwa młodzieńca.

Drugi obraz, zatytułowany *Król Midas*, to dzieło anonimowego artysty, należącego do środowiska artystycznego, Nicolasa Tourniera (1590-1657)²⁵. Przedstawia on Midasa chcącego napić się wina w momencie, kiedy ono przyjmuje postać złota. To wtedy Midas zdaje sobie sprawę ze swojego bezmyślnego pragnienia i stoi przed wizją rychłej śmierci. Bluszcz znajdujący się w prawym górnym rogu symbolizuje epifanię Dionizosa, którego król błaga o wybawienie przed „zgonem błyszczącym”²⁶ (w. 136). Złoto łśni punktowo na przedmiotach takich, jak korona królewska i brosza (*fibula*) z midasowego ubrania. Jednakże punktem, który najbardziej przykuwa uwagę obserwatora, jest centralnie namalowany kielich, świadek subtelnej metamorfozy płynu w ciało stałe. Kunszt przedstawienia delikatnego szkła współgra z artyzmem widocznym w przedstawianiu metamorfozy ciemnobrunatnej cieczy w złoty kruszec i świadczy o bogatym warsztacie technicznym anonimowego malarza²⁷. W końcu sam wyraz twarzy Midasa (wzrok utkwiony nieruchomo w górze, ból) sugeruje cierpienie króla, a może i świadomość własnej głupoty²⁸.

²³ URL: <https://www.musee-fesch.com/peintures-du-xviieme-siecle/midas-a-la-source-du-fleuve-pactole-242158>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (58 x 82), Musée Fesch, Musée des Beaux-Arts d’Ajaccio, Korsyka.

²⁴ Cf. M. Koźluk, « L’Hypotypose dans les *Métamorphoses* d’Ovide », *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Romanica*, n° 11, *Hypotypose. Théorie et pratique de l’Antiquité à nos jours*. Études réunies par W. K. Pietrzak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 7-23.

²⁵ URL: <http://www.artnet.fr/artistes/nicolas-tournier/king-midas-pXbRRBq9bPEs2wIOJBV--Q2>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (133,3 x 100,3), kolekcja prywatna.

²⁶ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 231.

²⁷ Cf. C. Ossola, *L’Automne de la Renaissance*, traduit par G. Marino, préface de M. Praz, Paris, Les Belles Lettres, 2018, s. 141.

²⁸ H. Vial, *op. cit.*, s. 232-233 : « Midas est le seul personnage des *Métamorphoses* qu’Ovide caractérise explicitement par sa bêtise [...], une bêtise à l’état pur que son absence de malignité ne rend pas moins nuisible, tout au moins pour Midas lui-même [...] ».

2.2. „Złoty rydwan” Faetona

Kolejny mit opowiada historię Faetona, młodzieńca, który chce upewnić się, czy Słońce (Feb) jest jego prawowitym rodzicem, i podąża w tym celu do jego siedziby. Uzyskawszy od boga potwierdzenie ojcostwa, uradowany syn prosi, aby jako dowód Feb pozwolił mu poprowadzić, chociaż jeden raz, swój wspaniały wóz. Bóg zgadza się, ale szybko uświadamia sobie, że jego zgoda przyniesie Faetonowi pewną zgubę. Z uwagi na niebezpieczeństwo, jakie ciążyło na woźnicy, Słońce próbuje nakłonić syna do zmiany decyzji, jednak ów pozostaje nieugięty w swych żądaniach. Wysłuchawszy wielu porad rodzica, pełen pychy i ufny w swe siły, Faeton wyrusza w niebiańską podróż, lecz szybko okazuje się niezdolnym do prowadzenia rydwanu po wyznaczonym na nieboskłonie szlaku i powoduje katastrofalne susze, wywołujące na ziemi niszczycielskie pożary²⁹. Aby uniknąć całkowitej zagłady ziemi i nieba, interweniuje sam Jowisz, który razi Faetona piorunem, przywracając tym samym naturalny porządek świata mieszkańcom ziemi i Olimpu³⁰:

Piorun cisnął — i strzaskał wóz z woźnicą;
 Tak stłumił ogień ogniem niepożytej siły.
 Przelekły się rumaki i wstecz odskoczyły;
 Dną cugle, rwą zaprzęgi i na oślep bieżą.
 Tu oś, z dyszla strącona, tam wędzidła leżą,
 Dalej piasty w ułamkach i koła strzaskane
 I różne szczątki wozu po niebie rozsiane.
 Lecz Faeton, któremu ogniem włosy płoną,
 Z wysokości, mijając przestrzeń niezmierzoną,
 Leci, jako w noc jasną, z nieba gwiazda błada,
 Choć nie spadła, a przecie zdaje się, że spadła.
 Przyjmuje go daleki od ojczystej ziemi
 Erydan i twarz spiekłą gasi wody swemi [...] ³¹.

W micie Owidiusza złoto pojawia się dwukrotnie. Najpierw w opisie pałacu Słońca:

Pałac Słońca wyniosły, na słupach przejrzystych
 Połyska się od złota i blach promienistych.
 Szczyty słoniową kością wspaniale jaśniejają,
 Podwoje, całe srebrne, blask wokoło sieją³².

²⁹ Cf. J.-P. Néraudeau, *Les Métamorphoses. Les plus belles histoires illustrées par la peinture baroque*, traduit par G. Lafaye, Paris, Diane de Selliers, 2020, s. 13.

³⁰ Wersja Hyginusa zakłada, że Faeton powozi wozem bez wiedzy Feba („cum clam patris currum conscendisset”); Hygin, *Fables, op. cit.*, s. 113.

³¹ Owidiusz, *Przemiany, op. cit.*, s. 48.

³² *Ibid.*, s. 40, w. 1-4. „Regia Solis errat sublimibus alta columnis, / Clara micante auro, flammasque imitante pyropo; / Cuius ebur nitidum fasigia summe tegebat, / Argenti bifores radiabant lumine ualuae”; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. 37.

Następnie w ekfrazie powozu, dzieła samego Wulkanu:

Oś złota, dyszel złoty, dzwona są złociste,
a ze szczerego srebra szprychy promieniste,
Na wierzchu chryzolity i drogie kamienie
gorejącego słońca oddają wejrzenie³³.

Interesującym zdaje się być fakt, że opowieść o Faetonie zainteresowała jedynie Petera Paula Rubensa, który dwukrotnie pochylił się nad tematem, a w szczególności nad tragicznym końcem woźnicy. Pierwsze płótno, zatytułowane *Upadek Faetona* (1604/1605)³⁴, koncentruje uwagę widza na dynamicznie przedstawionym momencie utraty przez Faetona kontroli nad rydwanem po uderzeniu jowiszowego pioruna. Spadającego młodzieńca otaczają przerażone Hory³⁵, kłębiące się, wybite z galopu konie oraz rozpadający się w pył rydwan. Punktowe zastosowanie koloru złotego jest w tej scenie zauważalne trzykrotnie. Najpierw widzimy go na zakrzywionej trajektorii (lewa górna ćwiartka obrazu), która odpowiada astrologicznemu pasowi zodiakalnemu, złotej ścieżce wskazanej przez Słońce, z której jednak Faeton zbacza. Następnie, wzrok widza przykuwa złocista poświata, centralny prześwit, który, spływając z niebios, szczególnie eksponuje widoczne postaci i zwierzęta. To światło ukazane przez Rubensa na wzór wirującej wstęgi, emanuje z pioruna Jowisza i zapowiada wybawienie ziemi i całej ludzkości od ognia spowodowanego pychą Faetona³⁶. Ostatnim złotym elementem kompozycji jest sam rydwan, do namalowania którego artysta użył złota nader wiernie, tak jak to proponuje Owidiusz w swojej opowieści (korpus i koła).

Drugi obraz Rubensa, pod takim samym tytułem (*Upadek Faetona*³⁷), jest ciekawym, mniejszym w wymiarach, wariantem pierwszego płótna. Tym razem artysta skupił się na trzech elementach: przewróconym rydwanie, wystraszonych koniach i spadającym Faetonie. Uwagę przykuwa tym razem precyzja przedstawienia anatomii, zarówno ludzkiej, jak i zwierzęcej, która została uwypuklona

³³ Owidiusz, *Przemiany*, *op. cit.*, s. 42-43, w. 106-109. „Aureus axis errat, temo aureus, aurea summæ / Curuatura rotæ; radiatorum argentus ordo. / Per iuga chrysolithi, positæque ex ordine gemmæ, / Clara repercusso reddebant lumina Phæbo”; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. 40.

³⁴ URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71349.html>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (98,43 x 131,13), National Gallery of Art, Londyn.

³⁵ Cf. E. Melanie Gifford, “Rubens’s Invention and Evolution: Material Evidence in *The Fall of the Phaeton*”, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Summer 2019, vol. 11, issue 2, s. 19.

³⁶ *Ibid.*, s. 16-17: “Two images now share dark settings (the stormy night and the celestial twilight before dawn) broken by thin lines of light and streaks of lightning. The varied forms of lightning in the storm that doomed Leander, not only a jagged bolt but also a curving whiplash, confirms that the large whiplash form that originally dominated the upper part of *The Fall of Phaeton* was a direct allusion to Jupiter’s bolt of lightning in the first composition”.

³⁷ URL: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rubens-la-chute-de-phaeton?artist=rubens-peter-paul-1>, dostęp 26.08.2022. Olej na drewnie (28,1 x 27,5), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela.

dzięki złotemu tłu z wszelkimi odcieniami żółci, czerwieni i ochry. Z uwagi na samą kompozycję dzieła (precyzyjny wyraz twarzy krzyżującego woźnicy, wysunięta na pierwszy plan oś kół wozu, itd.) warto wspomnieć, że Rubens mógł inspirować się szkicem stworzonym przez Michała Anioła³⁸ i że jego płótno przypomina rycinę ilustrującą opowieść Faetona w szesnastowiecznym wydaniu Owidiusza w tłumaczeniu François Haberta³⁹ (Ilustracja nr 1).

3. Złoto jako symbol zwycięstwa

W mitologii greckiej złoto jest symbolem panowania (wszelkie insygnia władzy – korony, diademy, biżuteria, bogato tkane szaty itd.), zdobi wyjątkowe przedmioty (harfa Orfeusza, nić w kobiercach Arachne, łuk Latony) oraz wiąże się z przedmiotami powiązаныmi ze zwycięstwem zarówno w świecie mężczyzn, jak i kobiet.

3.1. Jazon i „złote runo”

Pierwszym takim niecodziennym artefaktem było „złote runo”⁴⁰, skóra z mitycznego, skrzydlatego barana (Chrysomallosa). Pożądane przez wielu, a zdobyte tylko przez Jazona dzięki pomocy czarodziejki Medei, złote runo (*pellis aurata* u Hyginusa, *vellera Phrixea* u Owidiusza)⁴¹ nie pojawia się często w dawnym malarstwie. Jednym z artystów, którzy podjęli ten motyw jest Benedetto Caliari (1538-1598). Na fresku, znajdującym się w pałacu Mocenigo Querini w Padwie⁴², widnieje moment, w którym Jazon wyciąga rękę po „złote runo” (tutaj namalowane jako żywe zwierzę) wiszące na gałęzi drzewa, podczas gdy u stóp zwycięzcy leży uśpiony czarami smok. Złoty kolor wybrzmiewa w sierści barana, w centralnej części ściennego malowidła. Złote elementy błyszczą również na sandałach zdobywcy oraz na górnych partiach ubrania. Scena triumfu rozgrywa się na łonie natury, najprawdopodobniej jest to gaj Aresa.

Zupełnie odmienną sceneryę wybrał natomiast uczeń Rubensa, Erazmus Quelinus II (1607-1678), obecną na obrazie zatytułowanym *Jazon i złote runo*

³⁸ URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Chute_de_Pha%C3%A9ton#/media/Fichier:Michelangelo,_Fall_of_Phaeton_01.jpg ok.1533, dostęp 26.08.2022. Węgiel na papierze (31,2 x 21,5), British Muzeum, Londyn.

³⁹ *Quinze livres de la Métamorphose d'Ovide interpretez en rime françois delo la phrase latine, par François Habert [...]*, Paris, Jacques Kerver, 1557, s. 101.

⁴⁰ „Uskrzydłony baran o złotym runie, który przeniósł Fryksosa do Kolchidy. Złote runo było potem celem wyprawy Argonautów. Barana poświęconego Zeusowi bóg umieścił po śmierci na niebie jako gwiazdozbiór”; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2021, s. 82.

⁴¹ Hygin, *Fables, op. cit.*, s. 30-31 ; Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 2, *op. cit.*, s. 29.

⁴² URL: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giasone_conquista_il_vello_d%27oro.jpg, dostęp 26.08.2022.

(1636-1638)⁴³. Tym razem akcja rozgrywa się we wnętrzu świątyni Marsa, którego marmurowy posąg stoi w prawym dolnym rogu. Znajdująca się pośrodku kompozycji sylwetka Jazona jest całkowicie zwrócona ku bóstwu, któremu Jazon zdaje się pokazywać zawieszona na lewym przedramieniu złote trofeum, znajdujące się w centralnym punkcie obrazu. Całość płótna utrzymana jest w dwu stonowanych barwach, wśród których wybijają się intensywne akcenty kolorystyczne: królewska czerwień obecna na płaszczu Jazona oraz triumfujące złoto baraniej skóry.

3.2. „Złote jabłko” Parysa

Drugim mitologicznym złotym przedmiotem jest jabłko z ogrodu Hesperyd⁴⁴, nazywane często „jabłkiem niezgody” z uwagi na konsekwencje, jakie wyniknęły z jego zdobycia przez Afrodytę. Pomijając fakt, że już samo jabłko ma niezwykle symboliczny wymiar⁴⁵, zabarwienie go na złoto spotęgowało jego wartość i nadało mu dodatkowy, symboliczny wymiar⁴⁶.

Jedną z najliczniej przedstawianych w mitologii historii związanych ze złotym jabłkiem jest sąd Parysa⁴⁷. Przypomnijmy, że na uroczystość zaślubin Tetydy i Peleusa zaproszono wszystkich bogów z pominięciem bogini niezgody, Eris. W odwecie za taki afront, bogini pojawia się na weselu i rzuca na stół złote jabłko z napisem: *Dla najpiękniejszej*⁴⁸. Między Ateną, Herą i Afrodytą dochodzi do kłótni, a zagniewane boginie rozdziela sam Zeus. On także postanawia, że Parys, górski pasterz (w rzeczywistości syn księcia Peleusa), rozstrzygnie kobiecy spór. Niestety, Parys nie może się zdecydować, której z nich należy się ten tytuł. Chcąc go przekupić, sprytnie boginie składają mu, każda po kolei, kuszące obietnice: Hera deklaruje, że uczyni go wielkim władcą, Atena, najmądrzejszym z ludzi i niezwykłym wojownikiem, Afrodyta zaś proponuje mu rękę najpiękniejszej ziemiarki, Heleny, córki Tyndaerosa. Pasterz dokonuje wyboru bez wahania i wręcza jabłko Afrodycie.

⁴³ URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/jason-and-the-golden-fleece/a0287530-c216-4a61-9498-149e5fc93e9d>; dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (181 x 195), Museo del Prado, Madryt.

⁴⁴ N. Conti, *Mythologie, ou Explications des fables, œuvre d'eminente doctrine, et agreable lecture*. Paris, Pierre Chevalier, 1627, s. 684-685.

⁴⁵ Na temat roli i symboliki jabłka w kulturze europejskiej, P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Słowo / Obraz terytoria, Gdańsk 2005, rozdział I *Hieroglify rozkoszy*, s. 5-33; M. Puda-Blokesz, „A złote jabłko stało się jabłkiem niezgody – o kulturowym i leksykograficznym wymiarze dwóch mitologizmów z komponentem nazywającym owoc”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Linguistica*, 2015, X, s. 146-162.

⁴⁶ G. de Tervarent, Guy, *Atributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1997, s. 363-366.

⁴⁷ H. Damisch, *Le Jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 2011, s. 24-45.

⁴⁸ Hygin, *Fables, op. cit.*, s. 74: „misit in medium malum, dicit quae esset formosissima attolleret”.

Przedstawienia sądu Parysa w dawnym malarstwie możemy podzielić zasadniczo na dwie grupy. Do pierwszej zaliczają się dzieła, które uwydatniają zwartą bryłę kompozycyjną: Parys ze złotym jabłkiem *vs* trzy boginie, przy czym to zawsze owoc jest punktem rozdzielającym, bądź łączącym postaci, zawsze w środkowej części układu⁴⁹. Taki schemat widnieje na jednym z pierwszych znanych przedstawień sądu Parysa (1485)⁵⁰, autorstwa Sandro Botticelliego. Po prawej stronie widzimy pasterza Parysa w otoczeniu zwierząt, naprzeciw zaś, w klasycznym ustawieniu trzech kobiet (*cf* trzy Gracje w malarstwie) stoją boginie znające już werdykt Parysa, który wyciąga dłoń z nagrodą ku Afrodycie. Jabłko jest więc centralnym punktem obrazu, który przyciąga wzrok widza nie tylko swoim kolorem, ale również zamieszczoną na nim łacińską inskrypcją: *Pulchriori datur* (dosłownie: niech będzie ofiarowane piękniejszej). Jest to wariant dedykacji, który odbiega od wersji znanej z mitologii⁵¹. Podobna konfiguracja znajduje na późniejszych obrazach np. Joachima Wtewaela⁵² (1615) czy Rubensa⁵³ (1636), zainscenizowana nadal na łonie natury, ale już z gośćmi weselnymi w tle.

Do drugiej grupy zaliczają się dzieła, które zdecydowanie uwydatniają samego Parysa na chwilę przed podjęciem wyboru; to on trzyma w dłoni złote jabłko, nic zatem nie jest jeszcze przesądzone. Przykładem takiego układu może być dzieło Antoniego da Vendri pod tytułem *Sąd Parysa* (c. 1500-1524)⁵⁴. Twarz bohatera zwrócona jest nie w stronę bogiń, lecz w kierunku widza, sprawiając wrażenie, że sam Parys prosi go pomoc w podjęciu trudnej decyzji. Złote jabłko z inskrypcją *pulchriori datur* dominuje na pierwszym planie i podkreśla pozostałe złote elementy renesansowych szat. Ciekawym wariantem takiego układu jest późniejszy obraz barokowy, autorstwa Alessandra Rossiego⁵⁵ (1629-1697). Wyeksponowana postać Parysa ma wzrok skierowany na widza, ale uwagę przyciąga bardziej jego specyficzny gest. Palec wskazujący na złote jabłko sugeruje, że Parys wyjaśnia widzowi przyczynę całego zamieszania; na drugim planie namalowane są kłócące się boginie, z których jedna zdaje się dusić konkurentkę.

⁴⁹ Wyjątkiem jest *Sąd Parysa* Lucasa Cranacha Starszego, o którym nie wspominamy w artykule z uwagi na zakreślony zakres chronologiczny.

⁵⁰ URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Botticelli-Juicio-de-Paris.jpg>, dostęp 26.08.2022. Tempera (81 x 197), Galleria di Palazzo Cini, Fondazione Giorgio Cini, Wenecja.

⁵¹ Na temat źródeł tego napisu w tekstach antycznych i nowożytnych oraz filologicznych interpretacji, *cf.* M. Disdero, *Pulchriori datur*, URL: https://www.academia.edu/54528071/Pulchriori_Datur, dostęp 26.08.2022.

⁵² URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joachim-wtewael-the-judgement-of-paris>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (59,8 x 79,2), The National Gallery, Londyn.

⁵³ URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-the-judgement-of-paris>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (144,8 x 193,7), The National Gallery, Londyn.

⁵⁴ URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/99682--gyparaki/antonio-da-vendri-1500-1524-le-jugement-de-paris/objecten#/SK-A-1296,1>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (69 x 82), Rijksmuseum, Amsterdam.

⁵⁵ URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alessandro_Rosi_The_Judgement_of_Paris.jpg, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (72,5 x 58,5), With Wildenstein Gallery, Nowy York.

4. Złoto jako symbol pożądania

Ostatnią mitologiczną historią, w której występuje motyw złota, jest opowieść o Danae. Uwięziona w spiżowej komnacie przez swojego ojca (Akri-zjosa) w związku z przepowiednią, że ten zginie z ręki swojego wnuka, młoda i piękna Danae nie znika jednak dla świata. Zachwycony jej urodą Zeus łączy się nią w miłosnym uścisku⁵⁶ pod postacią złotego deszczu⁵⁷. Danae staje się szybko brzemienną i zostaje matką Perseusza⁵⁸ ku niedowierzaniu i wściekłości Akri-zjosa⁵⁹, jak czytamy w wersji Owidiusza. W wersji mitu przedstawionej natomiast przez Hyginusa czytamy, że kiedy Akri-zjos odkrywa ciążę Danae, postanawia zgładzić oboje zamykając ich w skrzyni⁶⁰, po czym wrzuca ją do morza⁶¹. Podając powód takiego działania Akri-zjosa, rzymski mitograf używa słowa *stuprum* (hańba, zhańbienie kobiety, gwałt, nierząd)⁶². Jednoznaczność semantyczna tego wyrazu otworzyła drogę do interpretacji postaci Danae jako kobiety okrytej hańbą, co znalazło swoje odzwierciedlenie w dawnym malarstwie.

Przedstawienia Danae możemy tym samym uporządkować w dwie kategorie⁶³. Pierwsza z nich obejmuje płótna, na których bohaterka jest niewinna, ucieleśnia naturalne cnoty, niewinność, czystość, piękno umysłu⁶⁴, a złoty deszcz symbolizuje obfitość łask, spływających od Boga⁶⁵. Tak jest, na przykład, u Jana Gossaerta (1478-1532), na obrazie zatytułowanym *Danae* (1527)⁶⁶. Ubrana w niebieską szatę (kolor moralny)⁶⁷, odsłaniająca prawą pierś, na którą kapie złoty deszcz, Da-

⁵⁶ Hygin, *Fables*, *op. cit.*, s. 54: „Iovis cum Danae concubuit”.

⁵⁷ *Ibid.*: „in imbrem aureum coversus”

⁵⁸ *Ibid.*: „ex quo compressu natus est Perseus”.

⁵⁹ Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1, *op. cit.*, s. 116: „Arcisius [...] non putet esse deum: neque enim Iovis esse putabat / Persea, quem pluvio Danae conceperat auro”.

⁶⁰ Hygin, *Fables*, *op. cit.*, s. 54: „Quam pater ob *stuprum* inclusam in arca cum Perseo in mare deiecit”.

⁶¹ *Ibid.*: „in mare deiecit”.

⁶² *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, PWN, Warszawa 1999, t. IV, s. 233.

⁶³ J. M. Zarucchi, „The Gentileschi „Danaë”: A Narrative of Rape”, *Woman’s Art Journal*, 1998-1999, vol. 19, n° 2, s. 13: „[...] 16th and 17th century representations typically show Danaë as a symbol of one extreme or another – innocence and chastity, or prostitution and avarice, depicting her greedy acceptance of the gold coins”.

⁶⁴ J. Seznec, *op. cit.*, s. 113.

⁶⁵ J. Valérian, *op. cit.*, s. 791: « Les Poëtes ont fait qu’il pleut jadis de l’or au giron de Danaë, femme de merveilleuse beauté ; signifians par Danaë la beauté de l’esprit contenue par les vertus naturelles que Danaë ayme : et par la pluye d’or, l’affluence des biens celestes, qu’il faut avoir de son amour et benignité, car il est seul qui donne abondance de tous biens ».

⁶⁶ URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Jan_Gossaert_003.jpg; dostęp 26.08.2022. Olej na desce, (114,3 x 95,4), Stara Pinakoteka, Monachium.

⁶⁷ M. Pastoureau, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013, s. 98-142.

nae odpowiada ikonograficznym wyobrażeniom Maryi, Matki Chrystusa⁶⁸ i jest często z nią porównywana pod względem cnoty czystości (*chasteté*) i nadprzyrodzonemu poczęciu (*intervention divine*)⁶⁹.

Jednak zdecydowanie liczniejszą grupę przedstawień stanowią te, które odpowiadają tekstowi Hyginusa i ukazują Danae jako kobietę zhańbioną. Artyści malują ją wtedy nie pod kroplami złotego deszczu, ale w deszczu złotych monet, spadających na jej ciało z nieba. Wtedy też tytułowa bohaterka jest widoczna w towarzystwie innych osób (starej kobiety, stręczycielki, młodej służącej bądź Kupidynów), liczących i zbierających spadające pieniądze, symbolizujące są zapłatę za świeżo sprzedany akt seksualny. Ciało Danae służy wtedy artystom jako pretekst do przedstawienia zmysłowego aktu kobiecego. Przykładów zhańbionej Danae jest wiele. Przytoczmy chociażby *Danae* z 1531 Antoniego Allegri da Correggio (1494-1534)⁷⁰, płótno, na którym tytułowa bohaterka napręża przy pomocy Kupidyna znajdujący się na jej udach kawał materiału w oczekiwaniu na to, co spadnie za chwilę z chmury, wiszącej nad jej łóżem. Znajdujące się w prawym dolnym rogu obrazu, obok łoża Danae, dwa Kupidyny sprawdzają czy monety są rzeczywiście ze szlachetnego kruszcu. Na obrazie *Danae* (1550-1560, wersja lyońska)⁷¹ pędzla Jacopa Tintoretta młoda kobieta (służąca) liczy natomiast błyszczące złote monety ułożone na nagich udach Danae. Sądząc po jej pośpiesznych ruchach, służąca rzuca się, aby zachłannie przeliczyć świeżo zarobione pieniądze. *Danae* Tycjana z 1554⁷² jest również klasycznym aktem kobiecym. Córce Akrijosa towarzyszy stara kobieta, która tym razem zbiera złote, spadające z chmury monety w wielki, złoty talerz. Kolejny artysta, Orazio Gentileschi (1563-1639), w sposób szczególny zaadoptował kolor złoty na obrazie pt. *Danae i złoty deszcz* (1621-1623)⁷³. Przedstawił on półnągą Danae, która wyciąga rękę w stronę złotych monet. Ten sam gest towarzyszy namalowanemu w bardzo dynamiczny sposób Kupidynowi. Kobieta, na złotym łóżku, przykryta jest jednak złotą tkaniną, która zakrywa jej łono. Dodatkowo tenebryzm uwypukla postać Danae, a złoto stanowi kontrast do ciemnego tła, symbolizującego nocną ciemność. Artemizja Gentileschi (1593-1656), córka wyżej wymienione-

⁶⁸ Ch. Jouffroy, « La Vierge au lait ou l'allaitement dans l'art chrétien », *Medicina nei secoli, Journal of History of Medicine and Medical Humanities*, 2021, 33/1, s. 71-120.

⁶⁹ G. de Tervarent, *op. cit.*, s. 360-361.

⁷⁰ URL : <https://fr.borghese.gallery/collection/peintures/danae.html>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (161 x 193), Galeria Borghese, Rzym.

⁷¹ URL : https://pl.wikipedia.org/wiki/Danae_%28obraz_Jacopa_Tintoretta%29#/media/Plik:Danae-Tintoretto-MBA_Lyon_A91-IMG_0321.jpg, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie, (142 x 182), Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.

⁷² URL : <https://www.khm.at/objektdb/detail/1946/>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie, (135 x 152), Kunsthistorisches Museum Wien, Wiedeń.

⁷³ URL : <https://www.getty.edu/art/collection/object/103QTA>, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (161,5 x 227,1), J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

go malarza, podąża podobną drogą. Jej *Danae* (1612)⁷⁴ przedstawia nagą postać kobiecą, na twarzy której widzimy zmęczenie, a może nawet i smutek. Wokół niej nie widać monet, wszystkie bowiem zbiera do swojej sukni kobieta znajdująca się w lewej górnej ćwiartce obrazu. Sama Danae leży na tkaninie w kolorze głębokiej czerwieni, który od wieków jest kojarzony z symbolem miłości fizycznej i pożądaniem⁷⁵.

*

Złoto zawiera w sobie różnorodność znaczeń, które wzbogacają narrację każdego obrazu. Również w przypadku recepcji wybranych mitów greckich, przedstawionych na kilku obrazach mistrzów włoskich, francuskich i flamandzkich pod kątem występowania w nich motywu złota jako głównego wątku narracyjnego bądź jako atrybutu wybranych postaci nie mogło być inaczej. Analiza wybranych mitów pokazała, że pomimo bogactwa motywów związanych ze złotem, artyści upodobali sobie kilka tematów, głównie tych, z których wybija się pycha i głupota (*hybris*), zwycięstwo (*victoria*) oraz pożądanie (*cupiditas*).

Niniejsza praca dotycząca recepcji greckich mitów w sferze wizualnej w tak wąskim ujęciu tematycznym była również próbą zgłębienia specyfiki złota z perspektywy warsztatu malarza; to on bowiem wybierał sposób przedstawiania danego mitu w oparciu o źródła i dobierał tym samym – jako Demiurg – subtelnie barwy znaczeniowe dla swoich postaci, które mienia się na licznych nowożytnych płótnach, pokrytych patyną różnorodnych interpretacji. Jeśli chodzi o starożytne źródła inspiracji malarzy, to zdecydowana palma pierwszeństwa przypada Owidiuszowi i jego poetyckim *Metamorfozom*, które malowały już samym słowem i dostarczały gotowych treści do przeniesienia na obraz. Zdecydowanie mniejszy wpływ, mimo swej popularności w kręgach literackich, wywarła na malarstwo wspomniana anonimowa adaptacja *Przemian, Ovide moralisé*. W kwestii moralnego wydźwięku mitu, krótki tekst, a właściwie jedno słowo w *lectio* Hyginusa, otworzyło natomiast drogę do przedstawiania Danae już nie jako skrzywdzonej kobiety, ale żadnej pieniędzy prostytutki. Była to opcja malarska kusząca również o tyle, o ile można było skupić się na przedstawieniu aktu kobiecego. Podsumowując, chcemy podkreślić, że konteksty

⁷⁴ URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Danae_\(Artemisia_Gentileschi\)#/media/File:Artemisia_Gentileschi_-_Dana%C3%AB_-93-1986_-_Saint_Louis_Art_Museum.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Danae_(Artemisia_Gentileschi)#/media/File:Artemisia_Gentileschi_-_Dana%C3%AB_-93-1986_-_Saint_Louis_Art_Museum.jpg), dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie, (41,3 x 52,7), Saint Louis Art Museum, S. Louis (Missouri), Stany Zjednoczone. Cf. także płótno Jacquesa Blancharda (1600-1638), *Danae* (1620), URL : https://collection.blantonmuseum.org/objects/1/info?query=keywordPath%3D%22HU%22%20and%20Disp_Marker_1%3D%22Jacques%20Blanchard%22, dostęp 26.08.2022. Olej na płótnie (93,4 x 128,4), Muzeum Blanton, Austin.

⁷⁵ M. Pastoureau, D. Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, s. 38.

przedstawiania samego koloru są wyborem indywidualnym samych artystów, którzy decydując się na ten, bądź inny wariant mitu, współzawodniczą (*aemulatio*) w tworzeniu kolejnych wariantów ikonograficznych. Wtedy też sam wątek narracyjny stanowi pretekst do wykorzystania złota jako technicznego środka wyrazu po to, aby ukazać wyłącznie własny kunszt artystyczny i technikę malarzką. W tym kontekście, recepcja koloru, podobnie jak i recepcja antycznego mitu, przyjmuje zupełnie nowe oblicze, które przyczynia się do autokreacji malarza (*èthos*) w nowożytnej Europie.

Bibliografia

Literatura prymarna

- Le Blason des couleurs en armes*, Paris, Anthoine Houïc, 1582
- Conti, Natale, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venise, Alde, 1551
- Conti, Natale, *Mythologie, ou Explications des fables, œuvre d'eminente doctrine, et agreable lecture*, Paris, Pierre Chevalier, 1627
- Cartari, Vincenzo, *Le immagini colla spozizione degli Dei degli Antichi*, Venise, Marcolini, 1556
- De Vulson de la Colombière, Marc, *La Science héroïque traitant de la noblesse, de l'origine des armes*, Paris, Sebastien Cramoissy et Gabriel Cramoissy, 1664
- Gyraldi, Lilio Gregorio, *Historia de diis gentium*, Bâle, Oporinus, 1548
- Hygin, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997
- Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 1 (liv. I-V), texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2019
- Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 2 (liv. VI-X), texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 2008
- Ovide, *Les Métamorphoses*, t. 3 (liv. XI-XV), texte établi par Henri Le Bonniec, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1930
- [Ovide] *Quinze livres de la Métamorphose d'Ovide interpretez en rime françois delo la phrase latine, par François Habert [...]*, Paris, Jacques Kerver, 1557
- Owidiusz, *Przemiany*, przeł. Bruno Kiciński. Tekst i przypisy opracował wstępem i notą wydawniczą opatrzył Aleksander Krawczuk, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1995
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Padova, Pietro Paulo Tozzi, 1619
- Saint Augustin, *De la cité du Dieu*, II, 2.20. XX : URL: http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/augustin_civ_dei_02/texte.htm, dostęp 29.08.2022.
- Valérian, Jean Pierre, *Les Hieroglyphiques*, Lyon, Paul Frellon, 1615

Literatura sekundarna

- Balavoine, Claudie, « *Des Hieroglyphica* de Pierio Valeriano à *L'Iconologia* de Cesare Ripa, ou le changement de statut du signe iconique », in *Repertori de parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, éd. Paola Barocchi, Lina Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, s. 49-98
- Behagel-Dindorf, Anne, « La symbolique des noms de couleurs au fil des âges en France », in *Lexique et motivation ; perspectives ethno-linguistiques*, sous la dir. de Véronique de Colombel et Nicole Tersis, Leuven, Peeters-Leuven, 2002, s. 201-221

- Camporesi, Piero, *Laboratoria zmysłów*, przeł. Joanna Ugniewska, Słowo / Obraz terytoria, Gdańsk 2005, rozdział I *Hieroglif rozszkosszy*, s. 5-33
- Cerito, Stephania, « L'Ovide moralisé à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des poètes », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistics Studies*, 2015, n° 3, s. 197-219 ; URL: <https://journals.openedition.org/crm/13889#tocto1n5>, dostęp 26.08.2022, <https://doi.org/10.4000/crm.13889>
- Damisch, Hubert, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 2011
- De Chantal, Louis, Poirier, Jean-Louis, *Bibliothèque mythologique idéale*, Paris, Les Belles Lettres, 2019
- De Tervarent, Guy, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève 1997
- Disdero, Michel, *Pulchriori detur*, URL: https://www.academia.edu/54528071/Pulchriori_Detur, dostęp 26.08.2022
- Gifford, E. Melanie, "Rubens's Invention and Evolution: Material Evidence in *The Fall of the Phaeton*", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Summer 2019, vol. 11, issue 2, s. 1-53 <https://doi.org/10.5092/jhna.2019.11.2.1>
- Jouffroy, Christian, « La Vierge au lait ou l'allaitement dans l'art chrétien », *Medicina nei secoli. Journal of History of Medicine and Medical Humanities*, 2021, 33/1, s. 71-120
- Kopaliński, Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2021
- Koźłuk, Magdalena, „Czerń i czerwień w Ikonologii Cezarego Ripy (1593)”, in *Czarne i Czerwone w kulturze Europy* red. Monika Malinowska, Krzysztof Tkaczyk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2021, s. 43-58
- Koźłuk, Magdalena, « L'Hypotypose dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Romanica*, n° 11 *Hypotypose. Théorie et pratique de l'Antiquité à nos jours*. Études réunies par Witold Konstanty Pietrzak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 7-23, <https://doi.org/10.18778/1505-9065.11.02>
- Néraudau, Jean-Pierre, *Lectures d'Ovide*, texte établi par Emmanuel Bury, Paris, Les Belles Lettres, 2003
- Néraudau, Jean Pierre, *Les Métamorphoses. Les plus belles histoires illustrées par la peinture baroque*, traduit par Georges Lafaye, Paris, Diane de Selliers, 2020
- Ossola, Carlo, *L'Automne de la Renaissance*, traduit par Gérard Marino, préface de Mario Praz, Paris, Les Belles Lettres, 2018
- Pastoureau, Michel, „Jak widziano kolory w średniowieczu”, in *Średniowieczna gra symboli*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 128-148
- Pastoureau, Michel, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. Maryna Ochab, Oficyna Naukowa, Warszawa 2013
- Pastoureau, Michel, Simonnet, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005
- Possamaï, Marylène, Besseyre, Marianne, « L'Ovide moralisé illustré », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes / Journal of Medieval and Humanistics Studies*, 2015, n° 3, s. 13-19 ; URL : <https://journals.openedition.org/crm/13882>; dostęp 26.08.2022, <https://doi.org/10.4000/crm.13882>
- Possamaï-Pérez, Marylène, « L'Ovide moralisé du XIV^e siècle : mort ou renaissance des Métamorphoses d'Ovide ? », *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica*, 2014, 9, s. 7-15
- Puda-Blokesz, Magdalena, „A złote jabłko stało się jabłkiem niezgody – o kulturowym i leksyko-graficznym wymiarze dwóch mitologizmów z komponentem nazywającym owoc”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia Linguistica*, 2015, X, s. 146-162
- Raybould, Robin, *An Introduction to the Symbolic Literature of The Renaissance*, Canada, Trafford Publishing, 2005
- Seznec, Jean, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1980
- Słownik łacińsko-polski*, red. Marian Plezia, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, t. IV

Spica, Anne-Élisabeth, « Emblématique et allégorie (XVI^e-XVII^e siècles) », in *L'Allégorie de la Antiquité à la Renaissance*, éd. Brigitte Pérez-Jean, Patricia Eichek-Loikine, Paris, Honoré Champion, 2004, s. 614-634

Térence, t. 1, *Andrienne-Eunuque*, texte traduit et établi par Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 1947

Vial, Hélène, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2010
<https://doi.org/10.4000/books.lesbelleslettres.9234>

Zarucchi, Morgan, Jeanne, „Danaë”: A Narrative of Rape”, *Woman's Art Journal*, 1998-1999, vol. 19, n° 2, s. 13-16, <https://doi.org/10.2307/1358400>




Ilustracja 1. Upadek Factona w *Quinze livres de la Métamorphose d'Ovide interpretez en rime françois delo la phrase latine, par François Habert [...]*, Paris, chez Jacques Kerver, 1557, s. 101.

Klaudia Kościan jest studentką drugiego roku filologii romańskiej pierwszego stopnia na Uniwersytecie Łódzkim. Jej zainteresowania koncentrują się wokół dawnego malarstwa europejskiego i jego związków z literaturą. W roku akademickim 2021-2022 została laureatką konkursu na wewnątrzuniwersytecki grant naukowy dla studentów, w ramach którego powstała niniejsza praca. Podjęte już na drugim roku badania z zakresu historii sztuki, literatury antycznej i jej recepcji w okresie XV-XVII wieku stanowią podstawę do zredagowania pracy licencjackiej w języku francuskim z zakresu dawnej kultury w Zakładzie Literaturoznawstwa Romańskiego w Instytucie Romanistyki UL.

Magdalena Koźluk

Université de Łódź, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0001-7775-3594>

magdalena.kozluk@uni.lodz.pl

Se garder de la tyrannie de la peste en France (XVI^e-XVII^e siècles)

RÉSUMÉ

Prolongeant les recherches actuelles sur les pandémies en Europe et en particulier dans la France des XVI^e et XVII^e siècles, nous nous sommes proposés d'examiner dans le présent article les recommandations médicales qui visaient à protéger les patients des épidémies de peste. En nous appuyant sur les régimes de santé et sur les traités de pestes de l'époque, nous avons analysé les instructions proposées par les médecins, chirurgiens et apothicaires, pour mener une vie saine, vertueuse et préservée de la maladie. Dans la première partie, nous avons rappelé au lecteur contemporain les fondements et théories de l'ancienne médecine qui, sur la base d'un système complexe et cohérent, privilégiait le « juste milieu » et la sobriété. Dans la seconde partie, nous avons regroupé les diverses prescriptions prophylactiques relatives aux six choses non-naturelles en nous concentrant sur le manger et le boire, le mouvement et le repos, l'évacuation des humeurs superflues et la conduite des passions.

MOTS-CLÉS – médecine aux XVI^e-XVII^e siècles, France, peste, régimes de santé, cure, *sex res non naturales*

Guarding Yourself against the Tyranny of the Plague in France (16th-17th Century)

SUMMARY

Extending current research on pandemics in Europe and in particular in 16th and 17th century France, we have proposed to examine in this article the medical recommendations that aimed to protect patients from plague epidemics. Based on health regimes and plague treatises of the time, we analyzed the instructions offered by doctors, surgeons and apothecaries, to lead a healthy, virtuous life and preserved from disease. In the first part, we reminded contemporary reader of the foundations and theories of ancient medicine which, based on a complex and coherent system, favored the “middle ground” and sobriety. In the second part, we have grouped together the various prophylactic



prescriptions relating to the six unnatural things, focusing on eating and drinking, movement and rest, the evacuation of superfluous humors and the control of passions.

KEYWORDS – 16th-17th century medicine in France, plague, *regima sanitatis*, treatment, *sex res non naturales*

De tost partir / Et loing fuir / Tard revenir

Il nous a semblé que la pandémie de Covid-19 bouleverserait pour toujours le cours ordinaire de nos vies tant la crainte de la maladie fut grande et la stupeur saisissante devant la rigueur des mesures sanitaires engagées. Le nuage passe et le commerce des hommes déjà bat son plein de vieilles habitudes avec une vigueur que les plus misanthropes d'entre nous avaient annoncée. Il reste que nous pouvons voir avec intérêt ce que de tels évènements engendrent de réflexions, de controverses et de publications sur l'histoire et les origines des pandémies, sur leurs vecteurs de transmission comme sur les cures et les moyens de s'en prémunir. Gageons que les publications, scientifiques ou grand public, se multiplieront encore longtemps, comme ce fut le cas dès les premiers siècles de l'imprimerie, car comme nous avons pu en être les témoins récemment, s'entrechoquent en de telles circonstances les enjeux de l'expertise médicale et leurs conséquences pratiques sur la vie quotidienne.

Comment donc vivre quand la maladie se répand ? Doit-on s'en remettre à la Providence ou bien s'employer à combler l'ignorance qui nous serait fatale ? Les européens des XVI^e et XVII^e siècles se sont posés les mêmes questions. Ainsi, prolongeant le courant des recherches sur les calamités, nous nous proposons d'examiner ici les réponses qui leur ont été apportées en nous concentrant sur les principes fondamentaux de la tradition médicale. Afin de réaliser nos objectifs, nous nous appuyerons en effet sur les informations transmises par les régimes de santé (*regimina sanitatis*)¹, genre particulier connu depuis l'Antiquité, dans lesquels le patient lettré pouvait, à sa guise, trouver des renseignements utiles à la conduite de son quotidien. Nous profiterons également des conseils rassemblés dans les traités de pestes², ouvrages très en vogue à cette époque. Rédigés en latin

¹ P. G. Sotres, « Les Régimes de santé », in *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. 1, *Antiquité et Moyen Âge*, éd. M. D. Grmek, Paris 1995, p. 257-281 ; M. Nicoud, « Diététique et saisons », in *Le Temps qu'il fait au Moyen Âge. Phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, éd. Joëlle Ducos, Claude Thomasset, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 59-68 ; M. Nicoud, « Savoirs et pratiques diététiques au Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2006, n° 13 spécial, p. 239-247 ; M. Nicoud, *Les Régimes de santé au Moyen Âge. Naissance et diffusion d'une écriture médicale (XIII^e-XIV^e siècle)*, Rome, École Française de Rome, 2007, t. 1 ; M. Koźluk, « Pierre Jacquolot, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée* ». Édition critique par M. Koźluk, Paris 2021, p. 15-61.

² Voir les textes recensés par V. Montagne, *Médecine et rhétorique à la Renaissance. Le cas du traité de peste en langue vernaculaire*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 31-35.

ou en vernaculaire par maints médecins, chirurgiens, barbiers et apothicaires, ces textes enseignaient les théories sur cette maladie « divine ou astrale »³ et étaient prompts à offrir aux populations instruites les clefs d'une vie saine et vertueuse.

1. Règles de santé : théorie

Les recommandations médicales que nous allons évoquer ici ne peuvent être pleinement appréciées sans une certaine intelligence des fondements et théories sur lesquels elles s'appuient. C'est pourquoi, avant d'analyser le corpus de textes envisagé, nous voudrions rappeler brièvement que dans l'ancienne médecine, le corps humain, telle une amphore, porte en lui le mélange des quatre fluides (*humores*) que sont le sang (humide et chaud), le phlegme ou pituite (froid et humide), la bile jaune (chaude et sèche) et la bile noire (sèche et froide). La domination de l'une de ces humeurs détermine la complexion individuelle (sanguine, phlegmatique, colérique, mélancolique) et commande l'ensemble des règles individuelles à suivre, ou « genre de vie » (*diaita*)⁴, qui conviennent à l'expression équilibrée de son tempérament. Cette notion d'équilibre des humeurs et d'harmonie entre toute les parties joue dans la théorie quaternaire un rôle cardinal et il ne fait aucun doute pour la médecine ancienne que le sanguin (humide et chaud), le phlegmatique (froid et humide), le colérique (chaud et sec) et le mélancolique (sec et froid) doivent constamment veiller à ne rien bouleverser de « ceste belle harmonie, symmetrie et proportion naturelle qui reside aux humeurs elementaires dont il est composé⁵ ».

Bâti selon « la règle de Polyclète⁶ », le corps humain peut ainsi jouir à la naissance d'une santé idéale mais que seul un régime adéquat permet de maintenir dans un état de perfection. Les dérèglements qu'Anciens et Modernes n'ont pas

³ P.-J. Fabre, *Traicté de la peste selon la doctrine des medecins spagyriques*, Toulouse, Raimond Colomiez, 1629, p. 27.

⁴ Sur la notion de diète, voir E. M. Craik, "Diet, *Diaita* and Dietetics", in *The Greek World*, éd. A. Powell, London/New York, Routledge, 1995, p. 387-402 ; L. Edelstein, "The Dietetics in Antiquity", in *Ancient Medicine: Selected Papers of Ludwig Edelstein*, éd. O. Temkin, C. L. Temkin, Baltimore/London, The Johns Hopkins University, 1987, p. 303-316. I. Mazzini, « L'Alimentation et la médecine dans le monde antique », in *Histoire de l'alimentation*, éd. J.-L. Flandrin, M. Montanari, Paris, Fayard, 1996, p. 253-264; A. Thivel, « L'Évolution du sens de *diaita* », in *La Lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas*, éd. J. A. López Férez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, vol. 1, p. 25-37.

⁵ N. A. de La Framboisière, *Le gouvernement propre à chacun selon sa complexion*, in *Le Gouvernement nécessaire à chacun pour vivre longuement en santé avec le gouvernement requis en l'usage des eaux Minérales, tant pour la preservation, que pour la guerison des maladies rebelles*, Paris, Charles Chastellain, 1608, f° a 2 r°.

⁶ *Ibid.* Galien, *De usu partium corporis humani*, XVII, 1, t. IV, p. 352, in *Claudii Galeni Opera omnia*. Editionem curavit C[arl] G[ottlob] Kühn, Leipzig, in officina Car. Cnoblochii, 1821-1833, vol. 1-20.

manqué d'observer étaient pour eux le fruit de l'action de facteurs internes aussi bien qu'externes. S'agissant des derniers, on soulignait dès l'Antiquité l'influence de l'air ambiant (vents), celle du milieu (climats, distance à la mer, forme du terrain), de l'alimentation, du sommeil, de l'exercice physique, de certaines fonctions qualifiées aujourd'hui de simplement physiologiques comme la miction et la défécation, ou encore des accidents de l'âme que sont les passions⁷, toutes choses que le galénisme européen a canonisé pour longtemps sous le vocable des six choses non-naturelles (*sex res non naturales*)⁸, définissant ainsi les six domaines de l'hygiène suivants, selon lesquels sont précisément articulés les régimes de santé auxquels nous ferons référence : la nourriture et la boisson, le sommeil et l'éveil, l'évacuation et la réplétion, l'air et le milieu, le mouvement et le repos, les passions et les émotions. Ce sont des facteurs intrinsèquement neutres mais dont la régulation savante permet de maintenir en bon ordre les six choses naturelles (*sex res naturales*), dont font notamment partie les humeurs et les tempéraments. Pour finir, le non-respect des préceptes qu'exigent les six choses non-naturelles, entraînera l'apparition des choses contre nature (*res contra naturam*) que sont les maladies, leurs causes et leurs symptômes.

2. Règles de santé : pratique

Ce bref rappel portant sur le savoir médical ancien nous a paru nécessaire pour mettre en exergue la gageure que représente la mise en pratique de ces régimes de santé, tout un art en vérité, et cela en l'absence de tout fléau infectieux. Si conserver une santé parfaite relevait déjà d'un laborieux apprentissage et d'une discipline de fer dans les périodes les plus favorables et prospères, car comme le dit Joseph Du Chesne (1544-1609) dans son *Pourtraict de la santé* « il n'y a pas aussi moins de peine, travail, et difficulté, de maintenir de son entier, la santé de notre corps : la conservation de laquelle depend d'une bonne harmonie et proportion, d'un bon accord et symbole, qui doit estre entre les parties et le tout : et entre toutes les facultez, fonctions et operations qui en dependent »⁹ – la maintenir dans

⁷ Galien, *L'Âme et ses passions, Les passions et les erreurs de l'âme, Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*, Introduction, traduction et notes par V. Barras, T. Birchler, A.-F. Morand. Préface de J. Starobinski, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. VII-LVIII. Pour une étude des passions et de leur évolution au cours du Moyen Âge, voir S. Vecchio, « Passions de l'âme et péchés capitaux, les ambiguïtés de la culture médiévale », in *Laster im Mittelalter / Vices in the Middle Ages*, éd. Ch. Flüeler, M. Rohde, Berlin/New York, Scriptorium Friburgense, 2009, p. 45-64.

⁸ P. G. Sotres, « Les Régimes de santé », *op. cit.*, p. 260. Sur l'origine de cette notion, voir aussi L. J. Rather, "The 'Six Things Non-Natural': A Note on the Origins and Fate of a Doctrine and Phrase", *Clio Medica*, 1968, n° 3, p. 337-347 ; S. Jarcho, "Galen's Six Non-Naturals: A Bibliographic Note and Translation", *Bulletin of The History of Medicine*, 1970, n° 44, p. 372-377 ; P. H. Niebyl, "The Non-Naturals", *Bulletin of the History of Medicine*, 1971, n° 45, p. 468-492.

⁹ J. Du Chesne, *Le Pourtraict de la santé*, Paris, Claude Morel, 1606, f° a 2 v°.

les temps troublés des guerres, des catastrophes et des épidémies devenait alors un véritable défi. Le lecteur moderne qui découvre cette littérature médicale est généralement surpris par la nature prosaïque des conseils donnés par les auteurs, par les détails sur lesquels s'attardent certains d'entre eux, par les longs développements présentant ce qui est bon, ce qui ne l'est pas, ce qui doit être fait, de quelle manière et pourquoi. Outre qu'il s'agit surtout d'un enjeu de savoir et de prestige pour ces médecins à qui rien ne peut être étranger, qui doivent apparaître comme de véritables puits de science jusque dans les aspects les plus triviaux de l'existence, leurs régimes de santé n'en sont pas moins de véritables manuels d'hygiène pratique particulièrement éclairant sur la pensée et la culture matérielle des XVI^e et XVII^e siècles. Il reste que leur foisonnement s'avère souvent déroutant, parfois contradictoire, raison pour laquelle nous retiendrons avant tout l'importance du principe méthodologique du « juste milieu », écho de l'aristotélisme, dans la pensée galénique qui condamnait tout excès dans les circonstances normales de la vie humaine. Ce principe fondateur, éloge de la médiocrité, prend à l'ombre des calamités une plus grande ampleur encore et se trouvera constamment rappelé tout au long des passages qui traitent de la nourriture, des exercices, de l'évacuation et des passions de l'âme.

2.1. Du manger et du boire

La nourriture, fort présente dans les régimes de santé au titre des choses non-naturelles, occupe une place tout aussi importante dans les prescriptions prophylactiques des traités de peste. On y apprendra quoi manger, en quelles quantités, dans quelles circonstances et les bénéfices que l'on peut tirer d'une alimentation raisonnée.

En premier lieu, comme nous l'avons annoncé, nous y trouverons des invitations à la tempérance. En effet, les indications telles qu'« il faut bien éviter l'excès »¹⁰, « on se leva de table avec appetit »¹¹ ou « on se trouve mieux de s'oster de table avec quelque peu d'appetit »¹² apparaissent systématiquement dans les chapitres sur la nourriture. S'ils recommandent tous la frugalité de la table, les médecins blâment en revanche toute abstinence qui pourrait à tort être jugée vertueuse. Ils remarquent qu'« un homme à jeun est plus apte d'estre pris de la peste qu'un qui aura mangé, non pas à satieté, mais mediocrement »¹³. L'explication de cette recommandation est assez simple. Le fait d'avoir mangé chasse,

¹⁰ N. Houel, *Traité de la peste auquel est amplement discours de l'origine, cause, signes, preservation et curation d'icelle*, Paris, pour Galiot du Pré, 1573, p. 11.

¹¹ A. Paré, *Traité de la peste, de la petite verolle et rougeolle*, Paris, André Wechel, 1568, p. 28-29.

¹² N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 311.

¹³ A. Paré, *op. cit.*, p. 30-31. Cf. « Il n'est pas bon de jeusner, ny de trop boire ou manger », N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 311.

selon les médecins, tout « poison et venenosité »¹⁴ ; ainsi, « du manger et boire se peuvent porter par toutes les porositez du corps des vapeurs qui les emplissans occuperont les vacuitez que l'air pestilent prendroit »¹⁵.

En second lieu, il convient d'être attentif aux qualités supposées de la nourriture et des boissons recommandées et de veiller à respecter leur nature. Si la peste privilégie le chaud et l'humide, il est alors, conformément à la règle *contraria contrariis*, fortement conseillé d'avantager les qualités opposées que sont le froid et le sec. Nous lisons que

quant est du boire et du manger, il doit tendre à mesme qualité, que l'air, et s'opposer aux causes de la putrefaction pestilente (chaud et humide). Parquoy faut que tout le regime tende aux qualités contraires, froide et seche, mais tousjours rememorant les circonstances predictes, du temps, de la saison, du país, du temperment, voire et de la coustume, aage, et habitude de chacun¹⁶.

Voyons alors ce que peut être un régime « desicatif »¹⁷ destiné à « desecher nos corps humides, et abondans en humeurs superflus »¹⁸. D'une manière générale, au déjeuner, repas central de la journée, il « se faut nourrir de bonnes viandes [ce terme désigne ici tout aliment – MK] et aisées à digérer »¹⁹ et éviter « la grande variété de viandes, et celles qui sont fort chaudes, et humides, et principalement celles qui se corrompent aisément²⁰ » ; un seul mets doit bien suffire, insiste-t-on, « la diversité de viandes en un mesme repas n'est pas bonne »²¹. Nicolas Abraham de La Framboisière (1560-1636) propose encore « de desjeuner auparavant que sortir du logis, principalement de prendre du vin, lequel a grande vertu contre le mauvais air »²². Ambroise Paré (1510-1590) conseille, avant tout, la consommation de « pain et beurre fraiz salé »²³ ; de plus, il faut que ce pain « soit de bon grain, non eschauffé, ny aucunement gasté, qu'il soit quelque peu salé, mediocrement levé, cuict d'un jour ou deux, en lieu non suspect de mauvais air »²⁴. Paré

¹⁴ A. Paré, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ N. de Nancel, *op. cit.*, p. 138.

¹⁷ J. Aubert, *Traité contenant les causes, la curation et preservation de la peste*, Lausanne, Jean Le Preux, 1571, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, 311.

²⁰ A. Paré, *op. cit.*, p. 28. Cf. N. Houel, *op. cit.*, p. 11 : « On usera de viande de facile digestion, et qui ne se tourment aysément en pourriture » et « fault fuyr les viandes qui peuvent engendrer humeurs gros, visqueux et vitieux en qualité [...] viandes salées, grandement espissées moutarde et choses sembles qui peuvent eslever vapeurs chauldes et acres au cerveau », *ibid.*

²¹ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 311.

²² *Ibid.*

²³ A. Paré, *op. cit.*, p. 32.

²⁴ *Ibid.* Cf. N. Houel, *op. cit.*, p. 11 : « Le pain soit bon, bien levé, bien cuyt, ny trop dur ny trop tendre, mais mediocre ».

propose encore de manger « quelque carbonade »²⁵ [préparation consistant à faire griller de la viande sur des charbons – MK], repas plus substantiel et riche en chaleur mais qui n'alourdit pas l'estomac. En bref, il convient « que les viandes soyent de bon suc, et faciles à digérer : car les bons aliments pris avec une médiocrité en temps et lieu engendrent bonnes humeurs, qui sont cause de santé »²⁶.

Il est important de souligner également que la diététique ancienne personnalisait les recommandations alimentaires selon le tempérament des individus (sanguin, colérique, mélancolique, phlegmatique), leur âge, leur sexe ainsi que leur profession ou leur condition. Ambroise Paré, à nouveau, nous en donne un excellent exemple :

Les rustiques et gens de travail pourront manger quelque gosse d'aulx, ou eschalottes, avec du pain et beurre, et bon vins, s'ils s'en peuvent fournir, afin de charmer la broûée, puis s'en yront à leur œuvre, en laquelle Dieu les aura appellez. Les aulx sont souverains aux rustiques et aux villageois, et à ceux ausquels il n'engendrent point de douleur de teste, et ne les eschauffent par trop, à raison que le temperament de ceux la est plus / robuste, et leur sang moins aisé à s'enflammer : au contraire ils nuisent aux delicats, comme femmes, enfans et cholériques, et à ceux qui vivent en oysiveté, et qui ont le sang aisé à s'enflammer : partant à iceux les aulx seroyent poison au lieu qu'ils sont medecine aux rustiques²⁷.

Nous aurions tort cependant de voir dans ces régimes en temps de peste de sévères restrictions et de confondre sobriété et austérité. Les menus proposés par nos médecins autorisent en effet encore bien des plaisirs et si la diversité des viandes est proscrite au cours d'un même repas, qu'à cela ne tienne, on en variera tout au long de la semaine ; on trouvera donc à la carte toutes sortes de viandes, bien animales cette fois, de la « chair de jeunes moutons, de veaux, chevreaux, lapereaux de garenne, poulletz, hetoudeaux [jeune chapon engraisé – MK], chappons, perdreaux, et de tous oyseaux sauvages, excepté ceux qui vivent en eaves »²⁸. On les trouvera souvent accompagnées de légumes et d'épices, c'est ainsi que « le veau, le mouton, les chapons, les poulets sont bons boüllis avec ozeille, ci-/chorée, endive, soulcy, buglose, bourache, verjus, et un peu de saffran »²⁹ tandis que « les perdix, pigeons, alouettes, lévraux, lapereaux, et semblables sont bons rostis, avec saulce de vinaigres simple ou rosat, verjus, jus d'ozeille, de citron, ou d'oranges »³⁰. Le régime privilégie également la viande de poisson qui lorsqu'il est « nourry en belle eau courante, sablonneuse ou pierreuse, rosti ou boüilly avec saulce de vinaigre, verjus, jus de citron ou d'oranges, n'est point mauvais à ceux

²⁵ A. Paré, *op. cit.*, p. 32-33.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁷ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁸ N. Houel, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 311-312.

³⁰ *Ibid.*, p. 312.

qui l'ayment »³¹. On déconseille la chair de poisson « veille tuée »³² et le poisson « trop gardé, ou nourry en eau limoneuse »³³.

Après s'être délecté de viandes, il était tout à fait autorisé de varier son menu par la consommation de quelques fruits. Parmi ces derniers, on prescrivait « les pruneaux bien cuitz et succez, les prunes de Damas bien meures, et les cerises en leur saison, prinses en petite quantité à l'entrée du repas »³⁴. On ne dédaignait pas non plus « les pommes de Capendu [de court-pendu et rouges – MK], et les bonnes poires cuites, assaisonnées avec sucre et poudre de canelle, ou anis confit, à l'issuë de table »³⁵. Certains médecins recommandaient vivement « les citrons et oranges en salades, avec rose et sucre »³⁶ tout en considérant que les mêmes fruits mangés sans sucre, exposant ainsi leur caractère aigret, devaient être rigoureusement proscrits³⁷. L'usage était de consommer des légumes de toute sorte, « buglosse, chicorée, laitue et osille »³⁸ en été, « mais en hiver, saulge, persil, ache, marjolaine, et hyssope »³⁹.

Finalement, chaque repas était accompagné de boissons parmi lesquelles l'eau était à la portée de chacun. On remarquera l'attention particulière accordée à la qualité de cette dernière, attention redoublée « en temps pestilent »⁴⁰ comme chez Ambroise Paré qui rappelle que « si la peste provient du vice de l'air [...] il ne faut user d'eau de pluie, pour ce que l'air dont elle provient est infecté : partant alors sera meilleur de boire de l'eau des puits fort profonds : au contraire si le vice vient de la terre, on usera de l'eau de citerne, et de fontaine »⁴¹. On le voit, la question de l'eau dépasse ici celle de l'adaptation de l'alimentation aux complexions indi-

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cf. N. Houel, *op. cit.*, p. 11 : « On s'abstiendra de tous fruitz, si ne sont aigretz, comme sont grenades, citrons, limons et aultres semblables ».

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.* Notons également que les médecins prescrivent, à titre préventif, diverses racines qui doivent être soit mâchées, soit dissoutes dans les boissons : « Autres prennent au matin pour precotion de la racine d'enule campane, ou zeoâr, ou angelique, en les machant et tenant en la bouche : Les autres prennent de la racine de gentiane pilée, le poids d'un escu, et trempée la nuit en vin blanc, et en boivent deux doigts au matin à jeun : Les autres prennent du vin d'alyne : Autres usent de conserves de roses, de buglose, de chicorée, violettes de Mars, fenil doux : Autres prennent de la terre sigillée, ou de la corne de cerf ratissée, le poids d'un escu dedans un œuf mollet avec peu de safran, puis boivent de l'eau de vie, et y meslent bon vin blanc, du bol d'Armenie, racine de gentiane, tormentille, dictamne, semence de genevre, cloux de girofle, macis, canelle, safran, et autres semblables les faisant distiller *in balneo Mariae*. On pourra aussi user de ceste eau cordiale, qui a tresgrande vertu », A. Paré, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*

viduelles pour toucher à celle des origines de la peste⁴² ou, pour le moins, à celle de sa transmission car, en effet, on conseillait par exemple d'« attendre à en boire jusques à ce que le Soleil l'ait purifiée par ses rayons : et si on craint qu'elle soit vitiée, on la corrigera, la faisant un peu bouillir, ou la ferra avec acier, ou or, ou argent chaud, ou par mie de pain rostie ou non rostie⁴³ » ; il va de soi que « l'eau de marets, trouble ou infecte, ne vaut rien, ny à boire, ny à faire le pain »⁴⁴.

Les hommes plus aisés pouvaient se permettre le vin quoique, souvenons-nous-en, il « ne faut [...] n'yvrongner, ou se trop saouler »⁴⁵. Cependant, comme l'enseigne Nicolas Abraham de La Framboisière, « le bon vin et les bonnes viandes prises modérément, engendrent bonnes humeurs, lesquels ne reçoivent pas facilement la contagion⁴⁶ », et, précise-t-il encore :

Le meilleur boire en ceste affaire, est vin cleret bien purifié d'entre deux aages trempé avec bonne eauë de fontaine. Le vin blanc françois bien net et cler, non pas gros et fumeux est tres bon. Vin bastard muscadet, rosette, et generalement tous vins doux et pesans ne vallent rien en tel temps, car ilz font obstuacions⁴⁷.

Afin de varier les boissons, on suggère également de consommer la « ptisane » ou « eauë d'orge sucrée »⁴⁸, surtout quand on a soif « en y mettant parmy quelque peu de jus ou sirop de citrons »⁴⁹. On recommande encore vivement « le vinaigre [...] fort salubre en temps de peste, auquel on peut adjoûter canelle, cloux de giroffle, eau rose, et autres choses semblables »⁵⁰. Sur la liste des boissons, la bière engendrant, « comme dict Dioscoride, gros et mauvais humeurs »⁵¹ est proscrite⁵².

⁴² Sébastien Jahan signale que « les temps chauds et humides représentent d'autant plus une menace qu'ils cumulent ce relâchement des résistances corporelles à une plus grande vivacité des vapeurs putrides. L'eau, spécialement lors qu'elle est chaude, possède les mêmes propriétés redoutables : elle aussi, en ramollissant les chairs ouvre la brèche aux infiltrations malsaines de l'air. En temps de peste, il est rigoureusement déconseillé de se baigner, et la fermeture des étuves, vouées au plaisir plus qu'à l'hygiène du corps, mêle confusément, à partir du XV^e siècle, la peur de la contagion et l'amorce d'une reconquête morale », S. Jahan, *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)*, Paris/Belin, 2004, p. 268.

⁴³ A. Paré, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁵ A. Paré, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁷ N. Houel, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 312.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵² Le fromage figure également au registre des interdictions bien que sa renommée en période de peste ne soit pas claire. D'un côté, les médecins le proscrivent au regard de ses qualités nuisibles (voir à ce sujet P. Camporesi, *L'Office des sens. Une anthropologie baroque*, tr. de l'italien par M. Bouzzer, Paris, Hachette, 1989 : « Le fromage maudit », p. 7-37) où l'auteur décrit la fermentation et la mauvaise odeur du *caseus blasphematus* (voir encore P. Camporesi, *Les Effluves du*

2.2. Du mouvement et du repos

Déjà, Hérodicos de Sélymbrie (entre 460/450 et 390/380 av. J.-C.), l'un des grands sophistes qui a passé dans l'histoire de la médecine pour le fondateur de l'art diététique⁵³, disait que les maladies provenaient d'une manière de vivre contraire à la nature de l'individu et avançait que le régime naturel devait embrasser un régime alimentaire approprié ainsi que des exercices physiques (courses, lutte, bains, etc.)⁵⁴. Chez nos auteurs, cette hygiène du corps demeure essentielle pour se garder de la peste autant qu'elle est un moyen pour Nicolas Houel (1524-1587), apothicaire et herboriste de Paris, de regretter la langueur des Modernes : « Les Anciens estoient trop plus studieux à conserver leur bonne santé que nous ne sommes à present, par bons et honestes exercices »⁵⁵. Parmi ces « honestes exercices », il énumère la lutte, la course, le jet de la barre et de la pierre ou encore l'équitation, « chose fort utile pour fortifier les vertus de l'homme »⁵⁶. Son contemporain Nicolas de Nancel (1539-1610), médecin et humaniste français, paraît plus accort avec sa patientèle en lui proposant des activités mieux adaptées à ses mœurs et son rang comme les promenades « à pieds, à cheval, en coche, chariot, carrosse, litiere »⁵⁷ ou encore la chasse pour « ceux qui l'ont accoustumée, et qui ont les moyens »⁵⁸.

Certes, tout mouvement est fort recommandé par les esclupapes, mais « moyennant qu'il n'y ait nul exces, car celuy qui s'exerce avec violence, comme à courir, lucter, à jouer à la paulme ou à la balle et choses semblables, necessairement

temps jadis, tr. de l'italien par M. Aymard, avec la collaboration de François Liffra, Paris, Plon, 1995 : « Les routes du fromage », p. 59-80). De l'autre, Jacques Aubert, parmi d'autres, note que le fromage « tres-vieil, et quasi pourry pris au matin a jeun » peut avoir « une vertu singulière pour la preservation, et ce a cause de sa vertu terrestre et desiccative », J. Aubert, *op. cit.*, p. 37.

⁵³ Hippocrate, *Du régime*, texte établi et traduit par Robert Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. XII-XIII ; cf. M. J. García Soler, « Nourriture et santé dans la médecine grecque ancienne », in *Lire les territoires*, éd. Y. Jean, Ch. Calenge, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2002, p. 27.

⁵⁴ Voir aussi les divers autres avantages que procure la gymnastique en temps normal : « L'exercice apporte trois singulieres commoditez à nostre corps. Car premierement par celle attrition et frottement d'une partie contre l'autre, il rend les membres plus durs, plus forts et robustes : il augmente la chaleur naturelle, et esveille avec grand'emotion tous les esprits », J. de Monteux, *Commentaire de la conservation de santé et prolongation de vie*, traduit du latin par Cl. Valgelas, Lyon, Jean de Tournes, 1559, p. 121-122 ; « l'exercice fortifie la chaleur naturelle, consume les superfluitez excrementueuses, dont tous nos corps abondent : empesche la plenitude, rend dispos et agile le corps : fortifie les nerfs et jointures : maintient les pores et conduits du corps ouverts, et fait que les vapeurs, fumées et superfluitez produictes et du sang et des esprits, qui sont les conservateurs de nostre vie, sortent dehors et s'evaporent », J. Du Chesne, *op. cit.*, p. 290. Cf. G. Patin, *Traité de la conservation de santé par un bon regime et legitime usage des choses requises pour bien et sainement vivre*, Paris, Jean Jost, 1632, p. 105.

⁵⁵ N. Houel, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵⁷ N. de Nancel, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁸ *Ibid.*

altère sa respiration dont il est contrainct par la fréquence d'icelle attirer plus d'aër circumflux, qui est chose tres dangereuse en telle constitution ou disposition de temps »⁵⁹. Nicolas Houel défend donc « de trop dancier, saulter, et de tous mouvemens, esquelx il est besoin de souvent reprendre son aleine »⁶⁰. Ici comme dans le cas de l'eau, il ne s'agit pas tant de respiration que de salubrité de l'air. La corruption du milieu, de l'air ambiant, est considéré depuis fort longtemps comme le plus important agent de transmission des épidémies. Hippocrate n'a-t-il pas fondé une partie de sa réputation en chassant la peste d'Athènes au moyen de feux destinés à purifier le mauvais air ? Les considérations sur l'altération de l'air abondent dans les traités de peste et la prophylaxie, traitant par exemple de l'aération des logis, peut aller jusqu'à régler l'ouverture et la fermeture des fenêtres⁶¹. C'est donc avec beaucoup de bon sens qu'on aura pu écrire qu'« il est pernicieux de tirer beaucoup d'air en respirant quand iceluy est corrompu »⁶². Une gymnastique élémentaire étant toujours nécessaire, Nicolas de Nancel trouve meilleur, quand les temps ne sont pas sûrs, « de jouer d'un pelotte ou balle dedans une grande salle, ou une court, ou plaine bien unie [...] »⁶³. Il suggère également des promenades qui se feront « lentement et longuement »⁶⁴, dans « un lieu saint et net, hors et loing de toute infection et immondice ; voire et de troupe, et de multitude de populaire »⁶⁵. Nicolas Abraham de La Framboisière professe pour sa part qu'« il est expedient de prendre exercice moderé au matin et au vespre avant le repas, en lieu non suspect de mauvais air. Car l'exercice mediocre resveille la chaleur naturelle, et fortifie tellement les membres, que les fonctions naturelles, vitales et animales en sont renduës plus vigoreuses »⁶⁶. Pendant toute activité, « il faut bien donner garde de s'eschauffer excessivement en s'exerçant »⁶⁷ et surtout « desister quand la sueur poingt »⁶⁸. Là, il convient de bien s'éponger et « de retirer en la maison, tandis que les pores se resserreront mediocrement, et que le sang, esprits et humeurs se ressierront »⁶⁹. En bref, « l'exercice excite et corrobore la chaleur naturelle, subtilise et rejette les excréments du corps, fortifie les membres, et joincures, et fait faire digestion, et provoque l'appetit »⁷⁰.

⁵⁹ N. Houel, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cf. M. Koźluk, « L'Aromathérapie au temps de la « peste » en France (XVI^e-XVII^e siècles) », in *L'art de vivre/ revivre/ survivre, Approches Littéraires*, édit. M. Koźluk, A. Staroń, WUŁ, Łódź, 2022, p. 71-83.

⁶² N. Houel, *op. cit.*, p. 13.

⁶³ N. de Nancel, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 312-313.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 312-313.

⁶⁸ N. de Nancel, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 137-138.

Si les grands et excessifs mouvements sont déconseillés, et plus encore en temps de peste, il apparaîtra logiquement inutile en retour de consacrer trop de temps au repos (veille, sommeil)⁷¹. Les médecins parlent communément des conséquences déplorables issues d'un sommeil trop long ou d'un sommeil profond, mais ils avertissent également que chaque sommeil, même parfait « nous oste la moitié de nostre aage »⁷². Un sommeil trop long, par exemple, a des effets négatifs car, selon un auteur anonyme, il « aggrave les vertus motives, et assourdist et hebeté les vertus sensitives »⁷³. De plus, il « faict perdre l'appetit, il appesantist la teste, finalement il prepare aux froides maladies, et catherres »⁷⁴. Quant au sommeil profond, il peut entraîner un refroidissement exagéré du cerveau. Jérôme de Monteux (1496-1560) précise que « le beaucoup de dormir appesantist la teste, à raison que la matiere et vapeurs eslevées au cerveau, ne se peuvent soudain exhaller, obstant l'astriction causée par le sommeil »⁷⁵. En outre, ce même sommeil « rend les enfans hebeté, et d'esprit grossier »⁷⁶. En temps de peste, le sommeil excessif échauffe les esprits et cause, selon Ambroise Paré, « la fièvre ephémère, de la quelle provient la pestilentielle »⁷⁷. Afin de se maintenir en bonne santé, il convient donc de dormir de nuit, à distance du dîner et dans une chambre « bien nette, bien close et fermée, de laquelle aussi l'aër soit bien purifié par quelque bon parfum »⁷⁸.

2.3. Bannir l'acte vénérien et vivre « sans se melancholier »

L'acte vénérien appartenait dans l'ancienne médecine au domaine de l'évacuation des humeurs superflues, ou superfluités, par lesquelles on comptait les excréments⁷⁹, le sperme, le sang mensuel, l'urine et les sueurs. Le sperme, et par conséquent les activités qui l'accompagnent, faisait donc l'objet d'une savante ad-

⁷¹ Cf. N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 313 : « Car le trop dormir engendre superfluité d'humours. Et le trop veiller desseche la personne, multiplie la cholere, et donne mauvaise couleur. C'est signe d'avoir assez dormy, quand on sent à son resveil la teste legere, et les sens bien esveillez ».

⁷² J. de Monteux, *op. cit.*, p. 158.

⁷³ *Regime de vivre très utile et necessaire, contenant la propriété des herbes, fruicts, animaux, et toutes autres choses naturelles, pour la conservation de la santé humaine*, Paris, pour Vincent Norment et Jehanne Bruneau, 1566, p. 9 r°.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ J. de Monteux, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁷ A. Paré, *op. cit.*, p. 50-51.

⁷⁸ N. Houel, *op. cit.*, p. 14-15.

⁷⁹ « On doit procurer le benefice de ventre pour le moins une fois par jour. Quand on est constipé, il est bon de prendre quelque boüillon laxatif, ou quelque autre remede par l'avis de son Médecin. Il ne faut point retenir son urine, ny autre superfluité. Il est bon le matin de bien moucher et cracher. Et si on a quelque fistule ou autre ulcere, la nettoyer », N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 313.

ministration fixant les conditions, la fréquence de son évacuation et les moments de la journée qui conviennent le mieux à l'union sexuelle⁸⁰.

Si, comme nous l'avons avancé dès le début de notre propos, la médiocrité régnait dans l'art de manger, dans celui de modérer le mouvement de son corps et dans celui de veiller sur la longueur de son sommeil, elle était également louée dans le « jeu de Venus ». Or, en la matière les prescriptions ne sont pas toujours aisées à suivre, qu'elles se heurtent soit aux mœurs de chacun, soit à la complexe économie du couple. D'un côté, rappelle Nicolas de Nancel, ceux « qui trop s'abs-tiennent en cet endroit, outre leur coustume, deviennent pesants, gourds, tristes, aians mal de teste, et de cœur, perdants l'appetit »⁸¹. De l'autre, ceux qui abu-saient de l'exercice de Venus, admoneste Ambroise Paré, souffrent de quelques graves incommodités, « les forces et vertuz sont diminuées, et les esprits se re-solvent et affoiblissent, principalement tost apres les repas »⁸². C'est pourquoi Nicolas Abraham de La Framboisière propose « d'entrer en sa jouissance » après la première digestion⁸³ tout en sachant que l'abus de l'amour « debilite l'esto-mac, et par ce moyen se fait crudité, de laquelle procede corruption, et autrez infiniz accidents »⁸⁴. Nicolas Houel, ajoute que l'acte sexuel « rend toute nature languide, dissoulte et lasche de toutes ses vertus »⁸⁵. Un tel affaiblissement du corps ne saurait être souhaité quand l'épidémie gronde, de sorte que les médecins concluent à l'unisson que « Dame Venus est une vraye peste, si on n'en use avec discretion »⁸⁶.

Après les soins dédiés au corps, il nous reste enfin à traiter de ceux destinés à l'âme. Nicolas de Nancel affirme que les passions et perturbations de l'esprit sont « tousjours dangereuses », vérité morale admise de tout un chacun à l'époque, car elles « troublent les ames, mesmes leurs organes et sujets, qui sont les esprits animals, le sang et les humeurs »⁸⁷. Peu après, il nuance son jugement en précisant quelles affections causent les plus grands dégâts : « Toutesfois en telle saison pestilente, [elles] sont d'autant plus dommageables, qu'il est plus notoire par expe-rience, que la frayeur et grande apprehension en a fait mourir plusieurs »⁸⁸. Après

⁸⁰ M. Marica, « Conceptions diététiques anciennes et appétits charnels : effets de la nourriture sur la sphère sexuelle », *Seizième Siècle (7)*, Société Française d'Étude du Seizième Siècle, Paris, 2011, p. 99-110.

⁸¹ N. de Nancel, *op. cit.*, p. 159.

⁸² A. Paré, *op. cit.*, p. 48.

⁸³ N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 313.

⁸⁴ A. Paré, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁵ N. Houel, *op. cit.*, p. 15-16.

⁸⁶ *Ibid.* Cf. aussi A. Paré, *op. cit.*, p. 48. Précisons toutefois que cela ne veut pas dire que les méde-cins condamnent pour autant l'acte vénérien. Au contraire, ils rappellent que « Venus estant moderée, rend l'esprit plus gay, chasse l'ire et melancholie, met en appetit, allege la teste, le corps, les sens [...] », N. de Nancel, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁷ N. de Nancel, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁸ *Ibid.*

la crainte d'être frappé, de ne pas survivre à la calamité de la peste, vient la colère, « mouvement qui, outre les offenses du corps, brutalise l'homme, le depose de sa raison, luy donnant le sentiment pour guide, qui esgare ses actions dans le trouble des inclinations naturelles et luy oste la conoissance »⁸⁹. Il faut donc tout faire, prévient Ambroise Paré, pour « éviter de se courroucer grandement ; car par la cholere il se fait grande ebullition du sang et des esprits et dilatation des ouvertures et conduits, et par ce moyen l'air pestilent en tel cas engendre promptement la fièvre pestilente, ce qu'on a veu advenir souvent »⁹⁰. Pour apaiser les nerfs, Nicolas Houel conseille d'abord de « passer le temps a quelque chose joyeuse. Comme deviser, jouer, ouyr instrumens musicaux, lire choses honnestes et facecieuses »⁹¹. Nicolas Abraham de La Framboisière invite ensuite à « vivre joyusement, et se recréer honnestement chacun selon son estat, sans se melancholier, sans se courroucer, sans aucunement se passionner, et sur tout sans avoir craite ny apprehension de la peste, et ne se point tourmenter l'esprit à profondes meditations, ny a fortes imaginations »⁹².

*

Dans notre article, nous avons souhaité présenter les principes et recommandations en matière d'hygiène individuelle dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles afin d'éclaircir certains éléments fondamentaux de la pensée médicale de cette époque. Ces fondements sont héritiers d'une longue tradition remontant à l'antiquité grecque, plus particulièrement à Galien, et le contexte dans lequel nous avons désiré les illustrer, celui des épidémies de peste, nous a paru opportun pour en souligner la portée et, au-delà, pour en juger la survivance dans la culture occidentale contemporaine.

En premier lieu, la théorie des humeurs, clef de voûte de cette tradition, a donné naissance à une singulière classification de toutes les choses qui composent le quotidien, selon qu'elles assèchent le corps, échauffent l'esprit, les humidifient ou les refroidissent. Il en va de tout ce qui se mange, se boit, s'exerce, s'éprouve et en exagérant un peu, se pense. Ainsi se composent les régimes de santé : d'une multitude de prescriptions personnalisables fondées sur le socle théorique quaternaire déclinable à volonté. En second lieu, le lointain principe aristotélien du « juste milieu », principe éthique issu d'un rapport empirique au monde, à la physique et à la biologie, a conduit des générations de médecins à placer la vertu et la perfection dans cette prudence qu'est la médiété. Ainsi naquit la définition de la santé : un équilibre qui tient à distance le défaut et l'excès.

⁸⁹ M. Koźluk, « Pierre Jacquelot, *L'Art de vivre longuement sous le nom de Médée* », *op. cit.*, p. 409.

⁹⁰ A. Paré, *op. cit.*, p. 50-51.

⁹¹ N. Houel, *op. cit.*, p. 14-15.

⁹² N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, p. 313.

Le contexte épidémique conduit certes les auteurs de régimes de santé et de traités de peste à opérer une sélection plus drastique dans leurs conseils d'hygiène mais c'est surtout à une plus stricte observance des principes élémentaires qu'ils appellent. Nous constatons qu'il s'agit surtout de ne pas rendre le corps plus sensible à la maladie qu'il ne l'est déjà naturellement.

Fort heureusement pour notre curiosité, le catalogue prophylactique de cette jeune modernité ne se limite pas au respect des six choses non-naturelles. L'honnête famille peut encore assainir son logis par des fumigations, capturer des arômes purifiants dans des pommes de senteur pour les porter en bijoux à la ceinture ou en pendentif, au côté d'une ésotérique amulette qui « chasse le venin de la peste »⁹³, tel « le vif argent que quelques uns enferment dans une coquille de noisette laquelle puis apres se pend au col et se met sur la region du cœur, pour empescher qu'il ne soit affailli de peste »⁹⁴ ; pensons enfin, sans vouloir être exhaustif, au sentiment sécurisant que procure le port de pierres précieuses comme « les rubis, grenats, saphirs, hiacinthes, agathes et autres »⁹⁵.

L'ensemble des informations conservées dans cette littérature médicale des XVI^e et XVII^e siècles, cette science d'avant la science, peut paraître témoigner d'une forme d'impuissance devant le mystère infectieux et relever en partie d'une forme de pensée magique, mais outre que l'ancienne médecine a su produire un système complexe admirablement cohérent, la plupart des recommandations prophylactiques pourrait trouver une place aujourd'hui dans ce qu'il est convenu d'appeler une politique de santé publique. Quant à la personnalisation des soins, de l'alimentation, des exercices, nous pouvons avancer avec certitude qu'elle est digne des offres des spas actuels les plus renommés, avec diététicien et coach personnels. Reste une question : les populations instruites de cette vieille Europe suivaient-elles véritablement ces recommandations médicales ? Question difficile si l'on considère qu'il serait déjà délicat d'y répondre pour le temps présent. Il est certain néanmoins que cette vieille médecine offrait un rapport à la santé et à la maladie bien plus holistique que ce que nous connaissons aujourd'hui ; une doctrine unique, sans concurrence, proposant un régime de vivre plus que de santé et d'innombrables solutions pour tout et en toute circonstance. S'agissant ici de circonstances particulières, rappelons enfin que, si l'on parle de la Grande Peste de 1348, c'est qu'il y en eu d'innombrables « petites » avant et dans les siècles qui suivirent. Le phénomène ne doit pas être tout à fait compris comme une succession de grandes crises ponctuelles mais davantage comme un fond épidémique diffus, si présent qu'il en devint culturel, tout comme la science médicale qui, probablement, s'est répandue à divers degrés dans toutes les couches de la population.

⁹³ F. de Courcelles, *Traité de la peste clair et très utile*, Sedan, au Lys Royal, 1595, p. 91.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

Bibliographie

Sources primaires

- Aubert, Jacques, *Traité contenant les causes, la curation et preservation de la peste*, Lausanne, Jean Le Preux, 1571
- Courcelles, François (de), *Traité de la peste clair et très utile*, Sedan, au Lys Royal, 1595
- Du Chesne, Joseph, *Le Pourtraict de la santé*, Paris, Claude Morel, 1606
- Fabre, Pierre-Jean, *Traicté de la peste selon la doctrine des médecins spagyriques*, Toulouse, Raymond Colomiez, 1629
- Galien, *De usu partium corporis humani*, t. IV, in *Claudii Galeni Opera omnia*. Editionem curavit C[arl] G[ottlob] Kühn, Leipzig, in officina Car. Cnoblochii, 1821-1833, vol. 1-20
- Galien, *L'Âme et ses passions, Les passions et les erreurs de l'âme, Les facultés de l'âme suivent les tempéraments du corps*. Introduction, traduction et notes par Vincent Barras, Terpsichore Birchler, Anne-France Morand. Préface de Jean Starobinski, Paris, Les Belles Lettres, 1995
- Hippocrate, *Du régime*, texte établi et traduit par Robert Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1967
- Houel, Nicolas, *Traité de la peste auquel est amplement discoursu de l'origine, cause, signes, preservation et curation d'icelle*, Paris, pour Galiot du Pré, 1573
- La Framboisière, Abraham, Nicolas (de), « Le Gouvernement requis en temps de peste pour se garder de sa tyrannie », in N. A. de La Framboisière, *Le Gouvernement nécessaire à chacun pour vivre longuement en santé*, Paris, Charles Chastellain, 1608, p. 294-316
- Monteux, Jérôme (de), *Commentaire de la conservation de santé et prolongation de vie*, traduit du latin par Claude Valgelas, Lyon, Jean de Tournes, 1559
- Nancel, Nicolas (de), *Discours très ample de la peste, divisé en trois livres*, Paris, Denys du Val, 1581
- Paré, Ambroise, *Traité de la peste, de la petite verolle et rougeolle*, Paris, André Wechel, 1568
- Patin, Guy, *Traité de la conservation de santé par un bon regime et legitime usage des choses requises pour bien et sainement vivre*, Paris, Jean Jost, 1632
- Regime de vivre très utile et nécessaire, contenant la propriété des herbes, fruicts, animaux, et toutes autres choses naturelles, pour la conservation de la santé humaine*, Paris, pour Vincent Norment et Jehanne Bruneau, 1566

Sources secondaires

- Camporesi, Piero, *L'Office des sens. Une anthropologie baroque*, tr. de l'italien par Myriem Bouzher, Paris, Hachette, 1989
- Camporesi, Piero, *Les Effluves du temps jadis*, tr. de l'italien par Monique Aymard, avec la collaboration de François Liffra, Paris, Plon, 1995
- Craik, Elisabeth M., "Diet, *Diaita* and Dietetics", in *The Greek World*, éd. Anton Powell, London/New York, Routledge, 1995, p. 387-402
- Edelstein, Ludwig, "The Dietetics in Antiquity", in *Ancient Medicine: Selected Papers of Ludwig Edelstein*, éd. Owsei Temkin, C. Lilian Temkin, Baltimore London, The Johns Hopkins University, 1987, p. 303-316
- Galli, Marica, « Conceptions diététiques anciennes et appétits charnels : effets de la nourriture sur la sphère sexuelle », *Seizième Siècle (7)*, Société Française d'Étude du Seizième Siècle, Paris, 2011, p. 99-110, <https://doi.org/10.3406/xvi.2011.1022>
- Jarcho, Saul, "Galen's Six Non-Naturals: A Bibliographic Note and Translation", *Bulletin of The History of Medicine*, 1970, n° 44, p. 372-377
- Jéhan, Sébastien, *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)*, Paris/Belin, 2004

- Koźluk, Magdalena, « L’Aromathérapie au temps de la « peste » en France (XVI^e-XVII^e siècles) », in *L’art de vivre/ revivre/ survivre, Approches Littéraires*, édit. Magdalena Koźluk, Anita Staroń, WUŁ, Łódź, 2022, p. 71-83, <https://doi.org/10.18778/8220-877-1.05>
- Koźluk, Magdalena, « Pierre Jacquelot, L’Art de vivre longuement sous le nom de Médée ». Édition critique par Magdalena Koźluk, Paris, 2021, p. 15-61
- Mazzini, Innocenzo, « L’Alimentation et la médecine dans le monde antique », in *Histoire de l’alimentation*, éd. Jean-Louis Flandrin, Massimo Montanari, Paris, Fayard, 1996, p. 253-264
- Montagne, Véronique, *Médecine et rhétorique à la Renaissance. Le cas du traité de peste en langue vernaculaire*, Paris, Classiques Garnier, 2017
- Nicoud, Marilyn, « Diététique et saisons », in *Le Temps qu’il fait au Moyen Âge. Phénomènes atmosphériques dans la littérature, la pensée scientifique et religieuse*, éd. Joëlle Ducos, Claude Thomasset, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 59-68
- Nicoud, Marilyn, *Les Régimes de santé au Moyen Âge. Naissance et diffusion d’une écriture médicale (XIII^e-XIV^e siècle)*, Rome, École Française de Rome, 2007, t. 1, <https://doi.org/10.4000/books.efr.1448>
- Nicoud, Marilyn, « Savoirs et pratiques diététiques au Moyen Âge », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2006, n° 13 spécial, p. 239-247, <https://doi.org/10.4000/crm.864>
- Niebyl, Peter, H., “The Non-Naturals”, *Bulletin of the History of Medicine*, 1971, n° 45, p. 468-492
- Rather, Lelland, J., “The ‘Six Things Non-Natural’: A Note on the Origins and Fate of a Doctrine and Phrase”, *Clio Medica*, 1968, n° 3, p. 337-347
- Soler García, Maria José, « Nourriture et santé dans la médecine grecque ancienne », in *Lire les territoires*, éd. Yves Jean, Christian Calenge, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2002, p. 25-37, <https://doi.org/10.4000/books.pufr.2466>
- Sotres, Pedro, Gil, « Les Régimes de santé », in *Histoire de la pensée médicale en Occident*, t. 1, *Antiquité et Moyen Âge*, éd. Mirko Dražen Grmek, Paris 1995, p. 257-281
- Thivel, Antoine, « L’Évolution du sens de *diáita* », in *La Lengua científica griega: orígenes, desarrollo e influencia en las lenguas modernas europeas*, éd. Juan Antonio López Férez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000, vol. 1, p. 25-37
- Vecchio, Silvana, « Passions de l’âme et péchés capitaux, les ambiguïtés de la culture médiévale », in *Laster im Mittelalter / Vices in the Middle Ages*, éd. Christoph Flüeler, Martin Rohde, Berlin/ New York, Scriptorium Friburgense, 2009, p. 45-64, <https://doi.org/10.1515/9783110217377.45>

Formée à la fois aux lettres classiques et aux littératures françaises et italiennes, **Magdalena Koźluk**, maîtresse de conférences HDR à l’Université de Łódź, s’intéresse aux usages de la rhétorique classique et à certains types de discours – notamment le discours médical – à la Renaissance, ainsi qu’à l’humanisme comme mode de transmission et de représentation de l’Antiquité. Outre une cinquantaine d’articles, elle a publié *L’Esculape et son art à la Renaissance. Le discours préfaciel dans les ouvrages français de médecine (1528-1628)* (Classiques Garnier, 2012) et *L’Art de vivre longuement sous le nom de Médée de Pierre Jacquelot* (Classiques Garnier, 2021). Dans ses travaux, elle aborde la problématique du discours médical sous l’angle de l’histoire de la rhétorique, de la pensée et de l’écriture médicales comme sous celui de l’art emblématique. Elle travaille également sur la bibliographie matérielle et historique concernant les ouvrages médicaux du XVI^e et du début du XVII^e siècle.

INDEKS OSÓB

A

Adamas 158, 159
Adrian 122
Afrodyta 253, 254
Agamemnon 155
Agrykola, Gnejusz Juliusz 16, 17
Agryppa Postumus, Marek Wipsanisz 13
Agryppina Młodsza, Julia 13
Agryppina Starsza, Wipsania 15
Agustí Aparisi, Carme 192, 193
Akrizjos 255, 256
Alaryk 158
Albin 117, 193
Alfano, Giancarlo 80, 88
Alfons XI 119
André Wechel 173, 180, 218, 265, 276
Anglo, Sydney 115, 123
Anheim, Étienne 65, 77
Ansaldi, Saverio 105, 111
Antejos 237
Antigonus z Socho 146
Antoniusz 122
Apollin 155
Arachne 245, 252
Ares 252
Arrignon Jean-Pierre 58, 61
Artabanus II 17
Arymant 155, 156
Arystoteles 18, 138–140, 142, 143, 147, 148, 232
Astrea 7, 151–160
Ataulf 158, 159
Atena 253
Aubert, Jacques 129, 266, 270, 276
August 122
August III, król Polski 171, 174, 204
Augustyn z Hippony 64, 130
Aulnoy, Marie-Catherine, le Jumel de Barneville, hrabina de 161, 163, 164, 167, 170

Auneuil, Louise de Bossigny, hrabina de 163
Aunillon, Pierre-Charles Fabiot 197, 202, 204
Auvergne, Gaspard de 114
Aymard, Monique 270, 276

B

Bacalexi, Dina 276
Baczko, Bronisław 197, 198, 204
Balavoine, Claudie 246, 258
Baldi, Abogara Francesco (Botarga Stefanelo) 172
Balmas, Enea 104, 107, 108, 111
Balsamo, Jean 233, 242
Bamforth, Stephen 141, 142, 148
Bańczyk, Alicja 6, 51, 53, 59, 61, 62
Barbier, Maurice 207, 208, 215
Barocchi, Paola 246, 258
Barrera, Sebastián García 234, 242
Barsi, Monica 94, 95, 97, 99, 101
Bartók, Bela 218
Baschet, Jérôme 74–76
Baszkievicz, Jan 96, 101
Batchelor, David 221, 229
Battaglia Ricci, Lucia 80, 88
Bausch, Pina 218
Beaumanoir, Philippe de 59, 61
Bec, Pierre 24, 34
Bédacier-Durand, Catherine 163
Behagel-Dindorf, Anne 244, 258
Belon, Pierre 6, 91–102
Ben Jelloun, Tahar 7, 28, 217–219, 227, 229
Benedykt XIV (patrz Prospero Lambertini) 187
Benoit de Sainte Maure 155, 160
Bergerac, Cyrano de 160, 197, 198, 200, 204
Bernard, Catherine 161–163, 165–167, 170
Berthiaume, Pierre 157, 160
Besseyre, Marianne 247, 259
Béziers, Jeanne 218

- Biet, Christian 104–106, 109–112, 139, 147
 Biloghi, Dominique 96, 101
 Blagojević, Petar 186
 Blanchard, Jacques 257
 Blezus, Juniusz 14
 Blum, Edgar 56, 61
 Boase, Roger 25, 34
 Boccaccio, Giovanni 6, 79–89, 127, 233
 Bodin, Jean 123, 131, 134
 Bolzoni, Lina 246, 258
 Borgia, Cezar 117, 118
 Boriaud, Jean-Yves 246, 258
 Boschini, Marco 173, 180
 Boswell, Jackson C. 154, 160
 Botticelli, Sandro 254
 Boucher, Jacqueline 96, 101
 Boureau, Alain 65, 76
 Boutet, Dominique 55, 61
 Bouzher, Myriem, 269, 276
 Boyé, Edward 80, 89
 Boyer d'Argens, Jean-Baptiste 187
 Bragantini, Renzo 81, 89
 Brahmer, Mieczysław 80, 89
 Branca, Vittore 81–83, 89
 Brandli, Fabrice 197, 204
 Breillat, Catherine 218
 Brejnak, Sebastian 26, 34
 Bretel, Paul 67, 76
 Bretog, Jean 6, 103–111
 Brisson, Pierre-Raymond (de) 7, 205–215
 Buonarroti, Michał Anioł 252
 Burchard z Wormacji 65, 66, 76
 Bury, Emmanuel 246, 259
 Burzyńska, Anna 26, 34, 39, 48
- C**
- Calderòn de la Barca, Pedro 171, 174–176, 178, 180
 Calenge, Christian 270, 277
 Caliani, Benedetto 252
 Calmet, Augustin 7, 183, 184, 187–193
 Camporesi, Piero 253, 259, 269, 276
 Camproux, Charles 27, 28, 34
 Camus, Jean-Baptiste 75, 157, 160
 Capozza, Nicoletta 175, 180
 Cappel, Guillaume 114
 Carandini, Silvia 172, 180
 Carrai, Stefano 85, 89
 Cartari, Vincenzo 246, 258
 Casanova, Giacomo 196, 197, 202, 204
- Castel, abbé de Saint-Pierre, Charles-Iréné 162, 170
 Castries, Charles Eugène Gabriel de La Croix (de) 206
 Cathelinot, Ildefonse 192, 193
 Catherine de Médicis 92, 96, 101
 Céard, Jean 142, 148
 Celadon 152–154, 156, 160
 Cerera 248
 Cerito, Stefania 247, 259
 Cezary z Heisterbachu 71
 Chagniot, Jean 196, 204
 Champion, Honoré 39, 49, 66, 67, 76, 88, 89, 93, 96, 101, 157, 159, 160, 163, 164, 167, 170, 232, 242, 245, 260
 Chappuys, Gabriel 124, 129, 231–235, 240–242
 Chastellain, Charles 142, 147, 263, 276
 Cherchi, Paolo 234, 235, 240, 242
 Chevalier, Pierre 253, 258
 Chrysomallos 252
 Chryzeida 152, 155–157, 159
 Chryzes 155
 Clair, Jean 140, 149
 Claude Morel 139, 147, 264, 276
 Coderey, Nicole 87, 89
 Conde Calvo, Juan Luis 11, 20
 Conti, Natale 246, 253, 258
 Cooper, Brian 186, 193
 Cordus, Valerius 93, 94
 Cornilliat, François 232
 Courcelles, François (de) 275, 276
 Craik, Elisabeth M. 263, 276
 Cramoissy, Gabriel 185, 194, 244, 258
 Cramoissy, Sebastien 185, 194, 244, 258
 Cranach Starszy, Lucas 254
 Curveiller, Stéphane 58, 61
- D**
- D'Antuono, Nancy 174, 180
 D'Urfé, Honoré 151–153, 155, 159
 Da Correggio, Antoni Allegri 256,
 Da Verdi, Antonio 104
 Damisch, Hubert 253, 259
 Damon 151–157, 159
 Danae 255–257
 Dandray, Patrick 140, 148
 Dante Alighieri 88, 121, 123, 124
 Dauksza, Agnieszka 26, 27, 34, 39, 48
 Davanzati, Giuseppe 187

- De Belleforest, François 127, 135, 233, 234, 242
De Chantal, Louis 245, 259
De Colombel, Véronique 244, 258
De l'Hôpital, Michel 97
De Selliers, Diane 250, 259
De Teravent, Guy 253, 256
De Vivo, Arturo 13, 15, 17, 20
De Vulson de la Colombière, Marc 244, 258
Debailly, Paul 237
Dechaud, Jean-Marc 234, 235, 242
Del Pojet, Bertran 58, 172, 180
Delpierre, Guy 206–208, 215
Delumeau, Jean 5, 40, 49, 64–66, 70, 76, 175, 180, 206, 209, 212, 214, 215
Demiurg 257
Denis, Delphine 139, 147, 155, 159, 160
Denys du Val 276
Di Girolamo, Costanzo 81, 89
Dion Kokcejanus, Lucjusz Kassjusz 13
Dionizos 247–249
Dioscoride 269
Disdero, Michel 254, 259
Domicjan, Tytus Flawiusz 18
Dotoli, Giovanni 153, 160
Dragonetti, Roger 28, 34
Druzus Młodszy, Tyberiusz Klaudiusz 12, 15, 17
Drzewicka, Anna 52, 53, 61
Du Bellay, Joachim 93, 102, 126, 129
Du Bellay, René 93, 94
Du Chesne, Joseph 139, 141–148, 264, 270, 276
Du Préau, Gabriel 96
Du Roure, Auguste 234
Du Val, Antoine 96
Duby, Georges 24, 34, 40, 49
Duchesne, François 96
Ducos, Joëlle 262, 277
Dufresnoy, Lenglet 190
Dupêbe, Jean 142, 148
Dybeł, Katarzyna 29, 34
Dziadzio, Andrzej 60, 61
- E**
Earnshaw, Doris 26, 34
Edelstein, Ludwig 263, 276
Eichek-Loikine, Patricia 245, 260
Eilharta von Oberg(e) 38
Ekel, Jerzy 53, 61
- Ella Galia Placydia 31, 152
Eris 253
Ernout, Alfred 10, 20
Ewagrusz z Pontu 64
- F**
Fabre, Pierre-Jean, 263, 276
Faeton 250–252, 260
Faivre, Antoine 193
Fauchet, Claude 158, 160
Feb 250
Feijóo, Benito Jerónimo 190, 193
Fiorilla, Maurizio 80, 88
Flamenco 28, 31, 34, 35
Flandrin, Jean-Louis 263, 277
Flavius Ricimer 155
Flegon 187
Fleming, Ray 87, 89
Flückinger, Johann 186
Flüeler, Christoph 264, 277
Fontenelle, Bernard Le Bouyer de 197–199, 204
Forni, Pier Massimo 81, 89
Foucault, Michel 24, 34, 107, 112
France, Anatole 217, 225–227, 229
Franciszek Herkules Walezjusz (François de France 1555-1584) 144
Franciszek I 95, 126, 128, 233
Franciszek II 93, 96
Frappier, Jean 24, 34, 65, 76
Fréchette, Carole 218, 230
Freire-Nunes, Irène 26, 34
Frellon, Paul 246, 258
Freud, Sigmund 39
Fryderyk Pruski 123
Fryksos 252
Fulbert z Chartres 71
- G**
Gajusz Kaligula 119, 246
Galba, Serwiusz Sulpicjusz 14
Galien 263, 264, 274, 276
Galiot du Pré 265, 276
Galley, Claude 52, 54, 61
Galli, Marica, 276
Gallus, Azyniusz 15
Gambino Longo, Susanna 148
Ganshof, François L. 55, 61
Garzoni, Tommaso 231, 232, 234, 235, 237–242
Gaudio, Attilio 206, 207, 215

- Gaume, Maxime 156, 158–160
 Gaunt, Simon 24, 35
 Gautret, Jean-Pierre Martin 61
 Gauvain 29
 Genswein, Claudia 87, 89
 Gentileschi, Artemizja 255, 256, 260
 Gentileschi, Orazio 255, 256, 260
 Gentillet, Innocent 6, 113–124
 Germanik, Gajusz Klaudiusz Druzus 12–17
 Gernia, Pier Carlo 10, 20
 Ghilini, Girolamo 240, 242
 Giacone, Franco 142, 148
 Giavarini, Laurence 153, 157, 160
 Gibert, Lucile 139, 147
 Gifford, E. Melanie 251, 259
 Gilles, Banderier 129, 191, 193, 226, 229
 Giovanni da San Gimignano 141, 147
 Goethe, Johann Wolfgang von 221
 Goldoni, Carlo 172, 181
 Gonthier, Nicole 57, 61
 Gonzaga, Maria Ludwika 184
 Gonzalez, Julie 69, 76
 Gossaert, Jan 255
 Gottfried von Straßburg 41
 Gozzi, Carlo 172
 Grétry, André 218
 Grmek, Mirko Dražen 139, 149, 262, 277
 Groom, Nick 192, 193
 Gruget, Claude 93
 Guillaume (de Nevers) 27, 32
 Guise, François de 97
 Gundobad 155
 Gyraldi, Lilio Gregorio 246, 258
- H**
- Habert, François 252, 258, 260
 Habert, Pierre 235, 240
 Haladyn 153, 154
 Halba, Eve-Marie 58, 61
 Hammer, Seweryn 12, 21
 Hartmann von Aue 41, 44
 Haton, Claude 96
 Heinrich von Veldeke 41, 186
 Heinz, Wolff-Rüdiger 12, 20, 41, 50, 148
 Helena 253
 Héliand z Froidmont 87
 Henein, Eglal 153, 155, 159, 160
 Henryk, Lew 37, 38, 42, 43
 Henryk II, książę Évreux, Aleçon i Andegawenii 42, 93, 115, 144
- Hera 43, 253
 Hérodicos de Sélymbrie 270
 Hersant, Yves 140, 148
 Hesperdy 253
 Hipokrates 140
 Hippocrate 140, 148, 270, 271, 276
 Holberg, Ludwig 197, 201, 202, 204
 Holzmann, Joanna 221, 229
 Honoriusz 158
 Horowitz, Louise 155, 160
 Hory 251
 Hospital, Michel de 114
 Houel, Nicolas 265–274, 276
 Houïc, Antoine 244, 258
 Huchet, Jean-Charles 24, 35
 Hyginus, Juliusz Gajusz 246, 247, 250, 252, 255–257
- I**
- Igalson-Tygielska, Hanna 244, 259
- J**
- Jacquilot Pierre 139–143, 147, 149, 262, 274, 277
 Jagusiak, Krzysztof 139, 148
 Jakubowska, Joanna, Klorang 152, 160
 Janos Hunyadi 143
 Jarcho, Saul 264, 276
 Jaroszyński, Jan 53, 61
 Jaucourt, Louis de 190, 193
 Jazon 252, 253
 Jean, Yves 277
 Jean de Tournes 270, 276
 Jean Jost 270, 276
 Jean Le Preux 266, 276
 Jeanjean, Henri 31, 35
 Jéhan, Sébastien 277
 Jehanne Bruneau 272, 276
 Joly, Robert 270, 276
 Jouanna, Arlette 96, 97, 101
 Jouanna, Jacques 138, 148
 Jouffroy, Christian 256, 259
 Józef Flawiusz 128, 146, 147
 Jupiter 251
- K**
- Kalgakus 17
 Kaligula, Gajusz Juliusz Germanik 19, 119, 145
 Kapust, Daniel 18, 20
 Karol IX 44, 45, 56–58, 92, 93, 97, 99, 105

- Katarzyna Medycejska 92, 93, 97, 99, 105, 115, 144
Kelemenis, Michel 218
Kerver, Jacques 252, 258, 260
Kiciński, Bruno 245, 258
Kierkegaard, Søren 39
Klaudiusz, Tyberiusz Druzus 13, 14, 19
Klibansky, Raymond 140, 148
Klichowski, Longin 53, 54, 61
Kokoszko, Maciej 139, 148
Kopaliński, Władysław 252, 259
Korbulon, Gnejusz Domicjusz 18
Korthis Altes, Liesebeth 232
Korwin-Lopuszański, Jerzy 138, 148
Kozak, Łukasz 184, 193
Kozłuk, Magdalena 6, 137, 139, 140, 147, 149, 243, 244, 249, 259, 261, 262, 271, 274, 277
Krawczuk, Aleksander 245, 258
Kresyda 155
Kühn, Carl Gottlob 140, 147, 263, 276
Kupidyn 132, 256
Kwintylian, Marek Fabiusz 19
- L**
La Force, Charlotte-Rose de Caumont, Mlle de 163
La Framboisière, Nicolas, Abraham (de) 141–143, 147, 148, 263, 265–267, 269, 271–274, 276
La Luzerne, César Henri Guillaume (de) 208
Lacan, Jacques 29, 35
Lafaye, Georges 245, 250, 258, 259
Lambertini, Prospero 187
Lancelot 29
Landru, Henri 226
Lardon, Sabine 123
Latona 252
Laudun d’Aigaliers, Pierre 105, 112
Laurent, Françoise 66, 76
Le Bonniec, Henri 245, 258
Le Goff, Jacques 64, 67, 68, 76
Le Thiec, Guy 96, 101
Lee, Charmaine 81, 89
Lemaire, Jean 245
Leriana 153
Lestringant, Franck 139, 148
Léthenet, Benoît 95, 101
Levene, David Samuel 14, 19, 20
Lhéritier de Villandon, Marie-Jeanne 163
Ligdamon 156
Lippi, Lorenzo 173
Liwiusz, Tytus 18
Loba, Anna 184
Locatelli Basilio 172, 173, 181
Lockwood, Richard 232, 242
López Férez, Juan Antonio, 263, 277
Lucas, Paul 183–185, 193, 254
- M**
Machiavelli, Nicollò 6, 21, 113, 115, 117, 120, 123, 181
Madonta 152–154
Maizuls, Mikhail 71, 75, 77
Malinowska, Monika 244, 259
Malinowski, Wiesław 184
Mallet, Damien 184, 193
Małgorzata z Navarry 93, 102, 233
Manikowska, Halina 80, 89
Marchante Moralejo, Carmen 174, 180
Marczuk-Szwed, Barbara 27, 34, 107, 108, 152, 160
Margolin, Jean-Claude 142, 148
Maria Teresa, cesarzowa 187
Marigner 184, 185, 193
Marigny, Jean 193
Marincola, John 18, 21
Marino, Gérard 249, 259
Marivaux, Pierre 172
Marouzeau, Jules 260
Mars, 253, 268
Maryja dziewica 72, 74, 256
Mastellone Iovane, Eugenia 12, 21
Matylda z Anglii 42, 43
Matzat, Wilhelm, 154, 155, 160
Mazouer, Charles 105, 112
Mazzini, Innocento 263, 277
Medea 139, 252
Megallón García, Ana Isabel 11, 21
Méliès, Georges 218
Méniissier, Thierry 115, 124
Mesirca, Margherita 84, 89
Messalina, Waleria 13, 14
Michałowska-Kubuś, Aleksandra 110, 112
Midas 247–249
Moceni Querini 252
Molière (właśc. Poquelin, Jean-Baptiste) 172
Montagne, Véronique 262, 277
Montaigne, Michel de 100–102, 123, 129, 135
Montanari, Massimo, 263, 277
Monteux, Jérôme (de) 270, 272, 276
Moore, John C. 25, 35

Morris, Kathryn 191, 194
 Mounier, Pascale 234, 242
 Murat, Henriette-Julie de Castelnaud, comtesse
 de 161–165, 167–170

N

Nancel, Nicolas (de) 266, 270, 271, 273,
 276
 Narczyk 245
 Naudet, Valérie 57, 58, 62
 Naya, Emmanuel 142, 148
 Néraudau, Jean-Pierre 246, 250, 259
 Neron, Lucjusz Domicjusz Ahenobarbus 12,
 13, 16, 18, 19, 119
 Nerwa, Marek Kokcejusz 15
 Nicoud, Marilyn 138, 139, 149, 262, 277
 Niebyl, Peter, H. 264, 277
 Niger 117
 Nothomb, Amélie 218, 219, 230
 Noyers, Pierre des 184, 193, 194

O

Ochab, Maryna 221, 230, 255, 259
 Offenbach, Jacques 218
 Oldstone-Moore, Christopher 219, 230
 Oliver, Sophie 25, 35
 Orfeusz 252
 Osiński, Zbigniew 179, 180
 Ossola, Carlo 249, 259
 Ostaszewska, Jadwiga 53, 61
 Ostorero, Martine 65, 77
 Othon, Marek Salwiusz 14

P

Paciorek, Antoni 138, 147
 Panofsky, Erwin 140, 148
 Paole, Arnold 186, 191
 Paré, Ambroise 265–269, 272–274, 276
 Parys 253, 254
 Paschal, Pierre 96
 Paschoud, Adrien 139, 148
 Passavanti, Jacopone 87, 89
 Pastoureau, Michel 220–223, 230, 244, 255,
 257, 259
 Patin, Guy, 270, 276
 Payen, Jean-Charles 65, 66, 75, 77
 Peleus 253
 Percenniusz 17
 Perdicoyianni-Paleologou, Helen 140, 149
 Pérez-Jean, Brigitte 245, 260

Perrault, Charles 7, 162, 163, 170, 217–220,
 224, 226–230
 Perrucci, Andrea 172
 Perrus, Claude 88, 89
 Perseusz 255
 Petipa, Marius 218
 Petoia, Erberto 192, 194
 Pfaffe, Konrad 37, 38, 41–43, 46, 48
 Picone, Michelangelo 84, 87, 89
 Picquet, Théa 115, 123, 124
 Pietrzak, Witold Konstanty 7, 8, 124, 125, 135,
 231, 249, 259
 Pigeaud, Jackie 140, 149
 Pineaux, Jacques 100, 101
 Pittorino, Rosa 87, 89
 Pizon, Gnejusz Kalpurniusz 15
 Platon 18, 21, 187, 221
 Plezia, Marian 255, 259
 Pliniusz Młodszy, Gajusz Cecyliusz 19, 187
 Plutarch z Cheronai 18, 130, 187
 Poirier, Jean-Louis 245, 259
 Polibiusz z Megalopolis 18
 Polidori, Filippo Luigi 87, 89
 Polidori, John William 192, 193
 Poppea Sabina 14
 Possamaï, Marylène 247, 259
 Possamaï-Perez, Marylène 259
 Powell, Anton 263, 276
 Praz, Mario 249, 259
 Prokulus, Konsydusz 15
 Puccini, Géraldine 140, 149
 Puda-Blokesz, Magdalena 253, 259

Q

Quondam, Amadeo 80, 88

R

Racault, Jean-Michel 197–199, 204
 Raimond Colomez, 263, 276
 Rais, Gilles de 226, 229
 Randall, Dale B. J., 154, 160
 Ranft, Michaël 186
 Rathé, C. Edward 114–116, 123, 124
 Rather, Lelland. J., 264, 277
 Raybould, Robin 245, 259
 Regner, Leopold 138, 147
 Rétif de la Bretonne, Nicolas Edme 199, 201, 204
 Ribémont, Bernard 52, 54, 55, 57, 60, 62, 206,
 209, 211, 213, 216
 Riccoboni, Luigi 173, 180

Richard, François 183–185, 194, 242
 Rieger, Angelika 28, 35
 Ripa, Cesare 244, 246, 258, 259
 Robic, Sylvie 157, 160
 Rořin 30
 Rohde, Martin 264, 277
 Ronsard, Pierre de 92, 96, 100, 101, 114
 Rosenwein, Barbara 25–27, 35
 Rossi, Alessandro 254
 Roubaud, Jacques 26–28, 33, 35
 Rousseau, Jean-Jacques 189, 194
 Rubens, Peter Paul 251, 252, 254, 259
 Russo, Luigi 71, 77, 87–89, 184, 185, 193
 Ryszard król Anglii 34, 48, 119
 Rzeźnicka, Zofia 139, 148

S

Saint-Martin, Lori 218
 Salustiusz, Gajusz Kryspus 18, 130
 Sauzet, Robert 142, 148
 Saxl, Fritz 140, 148
 Scala, Flaminio 172
 Schertz, Charles Ferdinand de 188
 Schmidt, Ernst Alexander 12, 13, 21
 Schmitt, Jean-Claude 74, 77
 Schnell, Rüdiger 24, 35
 Schott, Heinz 142, 148
 Sejan, Lucjusz Eliusz 13, 15
 Sewer 117
 Seynec, Jean 245, 246, 255, 259
 Shelley, Mary 193
 Sieburg, Heinz 41–44, 50
 Sigeryk 159
 Sillamy, Norbert 53, 62
 Simonnet, Dominique 257, 259
 Siwek, Paweł 138, 147
 Soler García, Maria José, 270, 277
 Soll, Jacob 142, 149
 Sotres, Pedro Gil 139, 149, 262, 264, 277
 Sozzi, Lionello 233, 242
 Sparano, Antonio 121, 124
 Spica, Anne-Élisabeth 245, 260
 Starobinski, Jean 264, 276
 Staroń, Anita, 271, 277
 Sulejman Wspaniały 95, 102
 Surdich, Luigi 81, 89
 Swetoniusz, Gajusz Trankwillus 13
 Swieten, Gerhard van 187
 Swift, Jonathan 197, 201, 204
 Sylan, Juniusz 13

Sylen 247
 Syliusz, Gajusz 14

Ś

Św. Augustyn 64, 130
 Święty Cyprian 141, 148
 Świrszczyńska, Anna 26

T

Tacyt, Publiusz Korneliusz (Tacitus, Publius
 Cornelius) 6, 9–21
 Taylor, Robert A. 25, 35
 Tellenbach, Hubert 140, 149
 Temkin, Owsei 263, 276
 Temkin C. Lilian, 263, 276
 Teodozjusz 158
 Terencjusz 260
 Terrusi, Leonardo 82, 89
 Tersander 153
 Tersis, Nicole 244, 258
 Tetyda 253
 Thivel, Antoine 263, 277
 Thomas, Jean-François 10, 11, 21, 53
 Thomasset, Claude 262, 277
 Tillich, Paul 39
 Tintoretto, Jacopo 256
 Tiphaigne de la Roche, Charles-François 197,
 198, 204
 Tkaczyk, Krzysztof 244, 259
 Tournefort, Joseph Pitton de 183–186, 192, 194
 Tournier, Michel 223, 225, 230
 Tournier, Nicolas 249
 Tournon, François de 94, 95
 Tozzi, Pietro Paulo 246, 258
 Trajan 122
 Troilus 155
 Tubach, Frederic C. 67, 68, 71, 77
 Tudor, Adrian P. 67, 70–72, 77, 226
 Tukidydes z Aten 18
 Tyberiusz, Klaudiusz Neron 12–15, 17–20
 Tycjan 256
 Tyndaeros 253

U

Ugniewska, Joanna 253, 259

V

Valeri, Antonio 172, 173, 181
 Valérian, Jean Pierre (Valeriano, Piero) 246,
 255, 258

Valgelas, Claude 270, 276
Vecchio, Silvana, 264, 277
Vial, Hélène 246, 247, 249, 260
Vidal, Fernando 192, 194
Villon, François 75, 76
Vincent Norment 127, 272, 276
Vintimille, Jacques de 114
Vogel, Cyrille 66, 76, 77
Voltaire 190, 191, 194, 197, 204

W

Walens, Fabiusz 16
Walter, Philippe 88, 89
Wanegffelen, Thierry 92, 93, 101
Wergiliusz 153, 160
Wespazjan, Tytus Flawiusz 14, 16
Wibulenus 17
Wilhelm IX Akwitański (Guilhem IX) 28,
29

Wilhelmy, Audrée 218, 230
Wilson, Katharina M. 186, 194
Wincenty z Beauvais 87
Wine, Kathleen 158, 160
Wiseman, Timothy Peter 20, 21
Witeliusz, Aulus 14, 20
Woodman, Anthony John 12, 15, 18, 19, 21
Wróbel, Włodzimierz 54, 62
Wtewael, Joachim 254

Z

Zarucchi, Jeanne 255, 260
Zarucchi, Morgan 255, 260
Zeus 252, 253, 255
Zinguer, Ilana 142, 148
Ži ek, Slavoj 24, 29, 35
Zoll, Andrzej 54, 62
Zopf, Johann Heinrich 186
Zuccarelli, Ugo 11, 21

SPIS TREŚCI

Lęk, strach, groza w dawnych literaturach romańskich

Witold Konstanty Pietrzak: Wstęp	5
Marta Czapińska-Bambara: Strach jako narzędzie władzy w pismach historiograficznych Tacyta	9
Michał Sawczuk-Szadkowski: <i>Joi</i> jako źródło niepokoju we wspólnotach emocjonalnych trubadurów i <i>trobairitz</i>	23
Joanna Godlewicz-Adamiec: Literacki obraz strachu w <i>Rolandslied</i> Pfaffe Konrada w kontekście <i>Chanson de Roland</i>	37
Alicja Bańczyk: Lęk przed karą jako czynnik motywujący postępowanie bohaterów w <i>chansons de geste</i> z cyklu baronów zbuntowanych	51
Joanna Gorecka-Kalita: Diabeł straszniejszy niż go malują. Lęk przed diabłem w XIII- wiecznym zbiorze <i>Vie des peres</i>	63
Anna Gallewicz: Miłość i strach w <i>Dekameronie</i> Giovanniego Boccaccia	79
Dorota Szeliga: Groza konfliktów religijnych we Francji w <i>Kronice</i> Pierre'a Belona du Mans (1517-1564).	91
Karolina Kasperska: Motyw szafotu w <i>Tragédie française à huit personnages</i> (1571) Jeana Bretoga	103
Paulina Materka: Strach jako narzędzie władzy w <i>Antymakiawelu</i> Innocentego Gentilleta	113
Witold Konstanty Pietrzak: François de La Noue czyta <i>Amadisa z Walii</i>	125
Magdalena Koźluk: Fobie w szesnasto- i siedemnastowiecznym dyskursie medycznym we Francji	137
Maja Pawłowska: Opanować strach – wątki dramatyczne w <i>Astrei</i> Honorégo d'Urfé	151
Monika Kulesza: Czego się bać w baśniach bez duchów i potworów? Rozważania o literackiej baśni francuskiej końca XVII wieku	161
Jolanta Dygul: Sceny strachu, czyli <i>lazzi di paura</i> w komedii <i>dell'arte</i>	171
Łukasz Szkopiński: Obraz wampira w traktacie Augustina Calmeta i innych tekstach francuskich przełomu XVII i XVIII wieku	183
Stanisław Świtlik: Między lękiem a koniecznością: motyw wojny w utopiach XVII i XVIII wieku	195
Małgorzata Sokołowicz: Bać się czy obawy budzić? Uczucie strachu w <i>Historii rozbicia się i niewoli Pana Brysson</i>	205
Ewa Kalinowska: Cyjanofobia: Sinobrody od Perraulta do Ben Jellouna	217

Varia

Paulina Materka: <i>Ethos</i> w paratekście <i>Teatru różnorodnych umysłów świata</i> Tommasa Garzonego na podstawie francuskiego przekładu Gabriela Chappuys	231
Klaudia Kościan: Ikonograficzne metamorfozy „złotych” mitów w malarstwie europejskim od piętnastego do siedemnastego wieku	243
Magdalena Koźluk: <i>Se garder de la tyrannie de la peste en France</i> (XVI-XVII ^e siècles)	261

TABLE OF CONTENTS

Anxiety, Fear, Dread in Ancient Romance Literature

Witold Konstanty Pietrzak: Foreword	5
Marta Czapińska-Bambara: Fear as an Instrument of Power in the Historiographic Writings of Tacitus	9
Michał Sawczuk-Szadkowski: <i>Joi</i> as the Origin of Disquiet in Troubadours' and <i>Trobairitz'</i> Emotional Communities	23
Joanna Godlewicz-Adamiec: The Literary Image of Fear in Pfaffe Konrad's <i>Rolandslied</i> in the Context of <i>Chanson de Roland</i>	37
Alicja Bańczyk: The Fear of Punishment as a Factor Motivating the Behaviour of the Protagonists of <i>chansons de geste</i> Doon de Mayence Cycle	51
Joanna Gorecka-Kalita: Fear of Devil in 13 th Century's Collection of <i>Vie des Peres</i>	63
Anna Gallewicz: Love and Fear in Giovanni Boccaccio's <i>The Decameron</i>	79
Dorota Szeliga: The Horror of Religious Conflicts in France in the <i>Cronique</i> of Pierre Belon du Mans (1517-1564)	91
Karolina Kasperska: The Scaffold Motif in <i>Tragédie française à huit personnages</i> (1571) by Jean Bretog	103
Paulina Materka: Fear as an Instrument of Power in <i>Antimachiavel</i> by Innocent Gentillet	113
Witold Konstanty Pietrzak: François de La Noue as a Reader of <i>Amadis de Gaule</i>	125
Magdalena Koźluk: Phobias in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Medical Discourse in France	137
Maja Pawłowska: Above Fear – the Dramatic Episodes in Honoré's d'Urfé <i>L'Astrée</i>	151
Monika Kulesza: What to Fear in Fairy Tales Without Ghosts and Monsters? Reflections on the French Literary Fairy Tale of the Late 17 th century.	161
Jolanta Dygul: Scenes of Fear, or <i>lazzi di paura</i> in <i>Comedia dell'arte</i>	171
Łukasz Szkopiński: The Image of the Vampire in Augustin Calmet's <i>Treatise on the Apparitions of Spirits and on Vampires</i> and in Other French Texts from the Late 17 th and Early 18 th c.	183
Stanisław Świtlik: Between Fear and Necessity: the Motive of War in the Utopias of the 17 th and 18 th Centuries	195
Małgorzata Sokołowicz: Being Terrified or Terrifying the Other? The Feeling of Fear in <i>A Historical Narrative Of The Shipwreck And Captivity Of Mr. De Brisson</i>	205
Ewa Kalinowska: Cyanophobia: Bluebeard from Perrault to Ben Jelloun	217

Varia

Paulina Materka: <i>Ethos in the Theatre de divers cerveaux du monde</i> by Tommaso Garzoni Based on the French Translation by Gabriel Chappuys	231
Klaudia Kościan: Iconographic Metamorphoses of Golden Myths in European Painting from the Fifteenth to the Seventeenth Century	243
Magdalena Koźluk: Guarding Yourself against the Tyranny of the Plague in France (16 th -17 th Century)	261

TABLE DES MATIÈRES

Crainte, peur, horreur dans les anciennes littératures romanes

Witold Konstanty Pietrzak : Avant-propos	5
Marta Czapińska-Bambara : La peur comme instrument du pouvoir dans les écrits historiographiques de Tacite	9
Michał Sawczuk-Szadkowski : <i>Joi</i> aux origines de l'intranquillité dans les communautés émotionnelles des troubadours et <i>trobairitz</i>	23
Joanna Godlewicz-Adamiec : L'image littéraire de la peur dans le <i>Rolandslied</i> de Pfaffe Konrad dans le contexte du <i>Chanson de Roland</i>	37
Alicja Bańczyk : La peur d'être puni comme motivation des actions des protagonistes des <i>chansons de geste</i> du cycle des barons révoltés	51
Joanna Gorecka-Kalita : La peur du diable dans <i>Vie des Peres</i> (XIII ^e siècle)	63
Anna Gallewicz : L'amour et la peur dans <i>Le Décaméron</i> de Giovanni Boccaccio	79
Dorota Szeliga : L'horreur des conflits religieux en France dans la <i>Cronique</i> de Pierre Belon du Mans (1517-1564)	92
Karolina Kasperska : Le motif de l'échafaud dans <i>Tragédie française à huit personnages</i> (1571) de Jean Bretog	103
Paulina Materka : La peur comme un outil du pouvoir dans l' <i>Antimachiavel</i> d'Innocent Gentillet	113
Witold Konstanty Pietrzak : François de La Noue lecteur d' <i>Amadis de Gaule</i>	125
Magdalena Koźluk : Les phobies dans le discours médical en France aux XVI ^e et XVII ^e siècles	137
Maja Pawłowska : Au-dessus de la peur – les épisodes dramatiques dans <i>L'Astrée</i> de Honoré d'Urfé	151
Monika Kulesza : De quoi avoir peur dans les contes de fées sans fantômes ni monstres ? Réflexions sur le conte littéraire français de la fin du XVII ^e siècle.	161
Jolanta Dygul : Scènes de peur, ou <i>lazzi di paura</i> dans la <i>comedia dell'arte</i>	171
Łukasz Szkopiński : L'Image du vampire dans le <i>Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires</i> d'Augustin Calmet et dans d'autres textes français de la fin du XVII ^e et du début du XVIII ^e s.	183
Stanisław Świtlik : Entre la crainte et la nécessité : le motif de guerre dans les utopies des XVII ^e et XVIII ^e siècles	195
Małgorzata Sokołowicz : Être terrifié ou provoquer l'effroi ? Le sentiment de peur dans l' <i>Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson</i>	205
Ewa Kalinowska : Cyanophobie : Barbe-bleue de Perrault à Ben Jelloun	217

Varia

Paulina Materka : <i>Èthos</i> dans le <i>Theatre de divers cerveaux du monde</i> de Tommaso Garzoni traduit par Gabriel Chappuys	231
Klaudia Kościan : Les métamorphoses iconographiques des mythes sur l'or dans la peinture européenne du XV ^e au XVII ^e siècle.	243
Magdalena Koźluk : Se garder de la tyrannie de la peste en France (XVI ^e -XVII ^e siècles) ...	261

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10569.21.0.Z

Ark. wyd. 18,0; ark. druk. 18,25

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77