

CANTERBURY TALES A ŚREDNIOWIECZNA SZTUKA
I ESTETYKA

I.

Omówienie osobne sprawy objętej powyższym tytułem okaże się zrozumiałe z kilku względów. Jako jeden można by od razu wymienić fakt, że oświetlenie tego zagadnienia ukaże, jak wolno ufać, wyraźniej niż inne, głęboki związek Chaucera z jego epoką, z samymi wiązaniem jej kultury. Nie poświęcił temu aspektowi poety uwagi żaden z tak znakomitych badaczy, jak Kittredge¹⁾, Lowes²⁾, czy Robinson³⁾. Nie zajął się nim Curry⁴⁾, ani Shelly⁵⁾. Legouis ograniczył się do paru swobodnych porównań, dotyczących prologu⁶⁾, jeszcze zwięźlej podał pokrewną sugestię Bronson⁷⁾. Konkretniejsze, ale nie wychodzące poza sferę domysłów, były bardzo krótkie passusy w komentarzach Hinckley'a⁸⁾; cenną paralelę, ale również tak krótką, że nie wychodzącą poza jedną scenkę, dało wydanie *Nun's Priest's Tale*

1) G. L. Kittredge: „*Chaucer and His Poetry*“, Harvard, 1946.

2) J. L. Lowes: „*Geoffrey Chaucer*“, New York, 1934.

3) „*The Poetical Works of Geoffrey Chaucer*“ ed. by F. N. Robinson, Cambridge, Mass., 1933.

4) W. C. Curry: „*Chaucer and the Medieval Sciences*“, Oxford, 1926.

5) Percy van Dyke Shelly: „*The Living Chaucer*“, Univ. of Pennsylvania Press, 1940.

6) Émile Legouis: „*Geoffrey Chaucer*“ Eng. transl., London, 1913, s. 162—165.

7) R. H. Bronson: „*Chaucer's Art in Relation to his Audience*“. Univ. of California Publications in English, 1940, s. 29/30.

8) H. B. Hinckley: „*Notes on Chaucer*“, Northampton, Mass., 1907, do w. 2031, 2417.

Sisma 9). Najważniejszym opracowaniem był artykuł wybitnej badaczki średniowiecznej sztuki, Joan Evans, w „Review of English Studies“ (Oct. 1930), o stosunku Chaucera do sztuki dekoracyjnej. W granicach, które autorka sobie nakreśliła, artykuł był doskonały, imponujący erudycją, a nie przytłoczony nią. Ale nie zajmował się specjalnie *Canterbury Tales*, nie rozważał bliżej sprawy sztuki, jako źródła natchnienia, wreszcie pomijał estetykę.

Problem choć subtelny, jest realny, szeroki i pouczający dla historyka kultury. Wspomniana jego szerokość wymaga odpowiedniego tła i dla jego rozwinięcia trzeba nam się cofnąć aż do początków gotyku. Bo z jego początkami daje się coraz mocniej w Europie wyczuwać na tyłu polach to wielkie przebudzenie, którego stronę literacką i oświatową nazwano renesansem XII wieku. Nabraly już pewnej mocy miasta, prądy duchowej odnowy, przede wszystkim cysterskiej, przeniknęły znaczne grupy duchowieństwa, a szkoły, prowadzone przez to ostatnie, zaczęły rozszerzać swój program studiów, zwłaszcza nad starożytnymi autorami. Powstają nowe gatunki literatury, zwłaszcza charakterystyczny dla zwrócenia się w stronę „urody świata“, choćby świata po większej części fantazjowego, romans. Na wiek wcześniej, nim w samo południe wielkiego okresu średniowiecza po wąż się jego budowniczy na syntezę „ducha“ i „świata“, „świat“ bierze mściwy odwet za okres wybujałego platonizowania i rozdzwania po Europie olbrzymią apoteozę zakazanej miłości. Obok romansów, rośnie ta apoteoza w poezji i znów, nim Biedaczyna ochrzci ten kult i przerzuci na teren mistyki, od słonecznego midi aż po dwór Ryszarda Lwie Serce śpiewają trubadurzy chwałę pań. Gdy Franciszek wstanie, nie tylko podstawi za jakąkolwiek panią Panią Biedę, ale w ogóle spróbuje uświęcić i uporządkować ten zwrot ku światu, jaki narastał od dłuższego

9) Chaucer: „*The Nun's Priest's Tale*“, ed by R. Sisam, Oxford, 1927, s. XXVII, XXIV, XXXII i ilustracje.

czasu. On czyni to żywiołowo, emocjonalnie i dramatycznie, w takich scenach, dających zresztą natchnienie sztuce, jak rozmowa z ptakami; a w jeszcze ćwierć wieku po nim Tomasz uczynił to gruntownie, na płaszczyźnie filozoficznej.

Powiedzieliśmy, że zjawiska te były mniej więcej współczesne z kształtowaniem się pierwszej fazy tego, co miało być nazwane stylem gotyckim. Pozostając na chwilę przy samej architekturze, jako czynniku zasadniczym, stanowiącym podłoże dla reszty, przypomnijmy sobie tylko cechujący te stadia szalony rozmach eksperymentatorski, będący niewątpliwie pewnego rodzaju odbiciem tej zaangażowanej postawy wobec świata, którą obserwowaliśmy na innych polach. Ta jak gdyby iskra elektryczna, jaka zdaje się przebiegać między jedną a drugą diecezją, gdy budowniczo wie podają sobie z niezwykłą szybkością coraz śmielsze i logiczniejsze rozwiązania problemów struktury, jest już prawdziwie pierwiastkiem życia. Ale to życie pokaże się jeszcze dobitniej w sztukach plastycznych, które na murach katedr przeżyją swój wielki rozkwit. Pod niektórymi względami do tego rozkwitu prowadzi sama wspomniana logika rozwoju architektonicznego: i tak rzecz się ma mianowicie z witrażami, które stają się potrzebne w miarę, jak mur między coraz bardziej „samowystarczalnymi“ statycznie łukami, staje się nieistotny. Związek ewolucji budownictwa z rzeźbą jest może ogólniejszy, choć jej oparcie o podstawę architektury pozostaje bardzo wyraźne. Oparcie to przechodzi różne stadia. Wizerunek człowieka, pojmowany w stylu romańskim, jak się zgadzają uczeni, nader ornamentalnie, zaczyna zyskiwać „własne prawa“, jako wizerunek człowieka. Nie oznacza to jeszcze bynajmniej w tym okresie, jak wiadomo, naturalizmu. Ale oznacza krok, może odważymy się znów na to ogólne słowo, w kierunku życia, zresztą nie ograniczanego w pojęciu artystów do jego zmysłowej płaszczyzny. Jeżeli chodzi o postać centralną, to surowy, po wschodniemu majestatyczny i hieratyczny Chrystus-Pantokrator okresu romańskiego, zaczyna ustępować, jak podkreśla Focillon, Chrystusowi

bardziej ewangelicznemu, miłościwemu bratu ludzi garńących się do katedry, „życzliwemu jak młody ojciec“¹⁰⁾. Wspomnieliśmy, że to nie oznacza naturalizmu: trzeba powiedzieć więcej, że nie oznacza to nawet zerwania z monumentalnością. Jak można obserwować na postaciach wczesnego okresu w Chartres, człowiek nie przestał być „posągami“ z tym, co ten termin implikuje w zakresie związku z macierzystym głazem, z którego został ociosany i murem, z którego wyrasta. Przy tym rzecz nie ogranicza się do techniki wykonania statuy, dzieło próbuje wyrazić, jak zapewne wszelka prawdziwa sztuka religijna, coś nadludzkiego w tym co ludzkie. Małe wykazał ściśle dogmatyczny charakter tematyki tej rzeźby, dyktowanej przez teologów¹¹⁾. Trudno nie dodać, że z odnośnych dogmatów centralnym dla sztuki musiało być Wcielenie, nie w sensie dominacji motywu Narodzenia, tylko w sensie fundamentalnym, że z niego brał się wszelki związek pierwiastka boskiego i przyrodzonego interesujący chrześcijańskiego artystę. Coś bardzo zbliżonego działo się na terenie filozofii, gdy Akwinata „odzyskiwał prawa“ dla natury: wciągnięcie arystotelizmu w służbę chrześcijańskiej doktryny i „zrehabilitowanie“ przez to materii, jako elementu istotnego rzeczywistości było zarazem, jak powiedziano, wyciągnięciem wniosków z tego zdania *credo*, które brzmi *et homo factus est*. Ewentualne związki między jednym, a drugim rozwojem nie mają tu być dociekane. Wystarczy, że oba są aspektami „gotyckiego humanizmu“¹²⁾.

Tak się już składa, że kto mówi humanizm, obejmuje często w tym terminie i świat „podludzki“, świat roślin i zwierząt. Dzieje się to zapewne przez jakieś przeciwstawienie czystemu spirytualizmowi. Rzecz ma się wyraźnie tak właśnie w humanizmie gotyckim, w którym spotykamy „...postawę recepcyjną

10) *Les Mouvements Artistiques, w La Civilisation Occidentale au Moyen Age*, s. 376.

11) *L'Art religieux du XIII-e siècle en France*, 1931, s. 397, 398.

12) Wyrażenie Focillona, op. cit.

wobec nieskończonej różnorodności tego, co natura przedstawia i wobec przejawów życia, studiowanie natury w całym nowym, niespotykanym przed tym znaczeniu tego słowa¹³⁾. Stąd te wszystkie zwierzęta i zwierzątka, przemykające się wśród tłumów świętych, stąd to bogactwo wykutych w kamieniu liści, które studiować miał Ruskin, stąd może nawet, jak przypuszcza Lethaby, pewne rozwiązania struktury nieświadomie wyrażającej jak gdyby tęsknotę za lasem¹⁴⁾ w „strzelaniu w górę, rozprze-strzenianiu się, ciągłości, przeplataniu się, kielkowaniu, kwitnięciu“¹⁵⁾, które się widzi w katedrach. Ornamentacja tych katedr ukazuje całe głębokie zainteresowanie przyrodą, jakie ożywiało współpracujących przy nich rzeźbiarzy, ich pochylenie się nad pączkami kwiatów z tym rozczuleniem i pasją ciekawości, o których mówi Maile¹⁶⁾, przestrzegając by nie poszukiwać przesadnie symbolicznych znaczeń w tych prostych roślinnych motywach. Unikając przesady w każdym kierunku, będziemy jednak pamiętać, jak wielką rolę odgrywało symboliczne traktowanie świata u tych twórców przekonanych, że

Omnis mundi creatura
 Quasi liber et scriptura
 Nobis est et speculum
 Nostrae vitae, nostrae mortis
 Nostri status, nostrae sortis
 Fidele signaculum

jak pisał Alain de Lille¹⁷⁾.

¹³⁾ M. Dvorzak: „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“, München, 1924, s. 102.

¹⁴⁾ W. R. Lethaby: „Mediaeval Architecture“ w „The Legacy of the Middle Ages“, ed. by C. G. Crump & E. F. Jacob, Oxford Un. Press, 1943, s. 89.

¹⁵⁾ Ibid.

¹⁶⁾ Op. cit., s. 51.

¹⁷⁾ Cyt. wg. H. H. Glunza „Die Literaturaesthetik des Europäischen Mittelalters“: Wszelkie stworzenie świata jest dla nas jakby księgą i pismem — wiernym znakiem naszego życia, naszej śmierci, naszego stanu, naszego losu.

W każdym razie mamy w sztuce gotyckiej przebudzenie się na pełnię otaczającego świata. Przebudzenie to miało się połączyć z ważnymi uświadomieniami: uświadomieniem sobie przez człowieka stanowiska obserwującego podmiotu prawdy artystycznej i faktu istnienia artystycznej koncepcji, jako odrębnego świata obok przyjmowanego zmysłami świata materialnego i podawanego przez wiarę świata pojęć religijnych.

W miarę jak to szerokie nowe spojrzenie odkrywa więcej szczegółów rzeczywistości mnożą się przejawy życia w sztuce. Rzeźby zaczynają się wiązać w zespoły, wyrażające zbiorowo pewne dramatyczne koncepcje, w ich rysach przebija się więcej cech czysto ludzkich i osobistych, jak delikatna figlarność św. Józefa z Reims. Niemniej i teraz nie gubi się jeszcze stałość typów, związek statuy z kolumną, od której się odłączy, pewne minimum powagi hieratycznej; gdzieś w pierwszej połowie nieporównanego trzynastego wieku musiał być osiągnięty ten moment równowagi między monumentalnością a psychologizmem, „między zwartością pięknych bezosobowych mas, będących znakiem porządku wyższego i bardziej pełnego pokoju od naszego porządku, a niuansami, tajnikami naszego życia psychologicznego“¹⁸⁾.

Ta cenna a przejściowa równowaga w plastyce ma swój bardzo wyraźny odpowiednik w dojrzałej estetyce tomizmu, która czasowo zadziwiająco z nią sąsiaduje. Przy swoim formułowaniu *claritas*, jako jednego z zasadniczych warunków piękna łączy tomizm w syntezę dwa wymagania. Jedno z nich dotyczy „formy“ człowieka w ogóle, jego duchowego charakteru, który ma „przeświecać“ przez kształt fizyczny. To odnosi odbiorcę zarazem do typowych, gatunkowych właściwości, które obraz człowieka w sztuce ma odzwierciedlić. Drugie z tych wymagań wciąga wła-

¹⁸⁾ Focillon, s. 589.

ściwości jednostkowe, wynikające wprost z podstaw fizjologicznych u danego osobnika¹⁹⁾.

Dvorzak mówi, że w gotyku (podobnie jak w tomistycznym hylemorfizmie) „materialnie piękna forma ukazuje się jako wyraz zalet duchownych“²⁰⁾. Było to połączenie postawy zainteresowania światem ze spirytualizmem chrześcijańskim, wskutek czego „nowy, po-antyczny naturalizm wychodzi z ujęcia człowieka, jako duchowej osobowości“²¹⁾.

Siły, pracujące w kierunku „odmonumentalizowania“ sztuki, nie zatrzymały się. Może nie mogły się zatrzymać. Wchodziły tu w grę, jak można się domyślać, także czynniki społeczne i gospodarcze, jak wzrost sił mieszczaństwa. Dość, że w okresie następnym, jak uczeni się zgadzają, artyści gotyccy zbliżają się do naturalizmu już wyraźnego. A jest to proces, obejmujący szereg dziedzin sztuki i szereg terytoriów europejskich. Wszystko to, co nauczono się osiągać w zakresie ekspresji, co nauczono się widzieć wokół, a co stanowiło tylko jeden element dzieła, wysuwa się teraz na plan pierwszy. Jest to poświęcenie uwagi barwnym szczegółom wyróżniającym jednostkę, ale jakby dla nich samych — materiałowi anegdotycznemu, temu wszystkiemu, co dotąd zajmowało skromniejsze miejsce w drobnych figurkach, skulonych pod piedestałami świętych, w swobodnych ornamentach i małych plaketach przedstawiających roczny cykl zajęć rolnika. Rzecz stanie się charakterystyczna także dla postaci nagrobkowych i to nie tylko we Francji, ale w Niemczech²²⁾. Postać

¹⁹⁾ Referując to ujęcie i tę zbieżność, De Bruyne posuwa się do ważnego twierdzenia: „Impossible de ne pas remarquer que la doctrine générale des conditions du Beau, caractéristique du XIII^e siècle, est contemporaine des efforts de la sculpture gothique vers un équilibre parfait où chaque individu est représentatif du type spécifique, sans rien sacrifier de sa personnalité profonde“.

²⁰⁾ „*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*“, s. 100.

²¹⁾ *Ibid.*, s. 97.

²²⁾ Focillon, *op. cit.*, s. 592—593.

Matki Bożej ma wyraźniejszy związek z obserwacją codziennego życia i to życia wieśniaczki. „Pod koniec wieku czternastego święci tracą dotychczasową prostotę i zaczyna ich otaczać mnogość malowniczych akcesoriów, zapożyczonych już to z życia codziennego, już to z misteriów“²³). Podobny rozwój zauważyć się daje w rzeźbie stali, również od wieku czternastego. Bogactwo ich zdobień staje się jaskrawe, na oparciach pojawiają się komiczne sceny z przysłów i moralitetów, małe figurki i maski skrzywione w grymasie²⁴).

Bardzo pouczający jest i tu fakt zbieżności tego zjawiska z rozwojem filozoficznym. Tak jak w tomizmie można było szukać paraleli do ogólnego zwrotu ku realizmowi, tak w sformułowaniach estetycznych skotyzmu można widzieć odpowiednik rosnącej indywidualizacji sztuki średniowiecznej; Duns Scot podkreśla bowiem szczególnie jedyność piękna danego konkretnego przedmiotu, szkicuje estetykę *haecceitas*, stwierdza de Bruyne²⁵).

Obszarem klasycznym dla tego ruchu w malarstwie i rzeźbie stanie się Flandria i ziemie otaczające: dzisiejsza Holandia, Burgundia i północny wschód Francji. Nie potrzebujemy się tu na szczęście zatrzymywać nad zagadnieniem, dyskutowanym przez historyków, czy Flandria była pierwszym źródłem wpływów. Wystarczy stwierdzenie na jakich obszarach zjawisko rozwinęło się wyraźniej; a rozwinęło się tam właśnie, skąd kiedyś miały wyjść najślawniejsze oddania materialnej codzienności, martwe natury i wnętrza chat. Postacią zasadniczą jest tu Sluter, u którego wspomniane pierwiastki występują z wielką wyrazistością, rzeźbiarz-malarz, dążący do maksymalnej ekspresji, dający w swej

²³) Paul Vitry: *Mediaeval Sculpture* w *The Legacy of the Middle Ages*, s. 112.

²⁴) Marcel Aubert: *Decorative and Industrial Art*, w tymże tomie, s. 130 i Joan Evans: *English Art. 1307—1461*. Oxford University Press, 1949, s. 42—43.

²⁵) *Etudes d'esthétique medievale*, Brugge, 1946, t. III, s. 352, zob. też t. I, s. 284.

grupie studium każdej postaci osobno. Przedłużeniem takich osiągnięć będzie sztuka burgundzka wieku XV-go, w której rzeźba staje się coraz bardziej niezależna od architektury, wprowadza w kompozycję wielość epizodów, szczegółów intymnych i pomysłowych, żywość kolorów, złudzenie rzeczywistości przez naturalną wielkość postaci ²⁶⁾).

Jest rzeczą ważną, aby się przy tych wszystkich faktach upewnić, czy podobnie przebiegał rozwój i na wyspie. Otóż w każdym razie uderza uwaga Priora, że z początkiem czternastego wieku wyraźne już było w Anglii odejście od upodobań formalistycznych i kolorystycznych, tchnących jeszcze romańszczyzną (tu — stylem romańskim), w kierunku życia. Stwierdza on tego rodzaju proces w witrażach, gdzie motywy roślinne i postacie ludzkie stają się bliskie natury, a także we freskach ²⁷⁾).

Cały ten rozwój jest m. in. dlatego tak uderzający, że da się go obserwować na terenie kilku dziedzin plastyki. Wzajemne zapożyczanie się tych dziedzin u siebie jest rzeczą stwierdzoną i nikogo nie będzie dziwić występowanie pokrewnych rysów na terenie różnych sztuk, o ile, oczywiście, pozwolą na to rozmaite techniki i materiały. W iluminacjach daje się również zauważyć napływ szczegółów anegdotycznych, realistycznych i, co najciekawsze, humoru. Jeżeli chodzi o zwrot ku życiu, to wspomnieć można choćby o iluministach, ilustrujących Biblię Karola V-go, u których stwierdzono „...bezlitosny naturalizm, udzielający portretom uderzającego podobieństwa...“ ²⁸⁾. Na terenie Anglii zarówno w dziedzinie drobnej rzeźby, jak miniatury zaznaczy się przesunięcie w zainteresowaniach i tematyce. Przesunięcie to widać nawet w obrębie wątków religijnych: obok Pisma św. źród-

²⁶⁾ Focillon, op. cit., s. 642, 5, 6, 7.

²⁷⁾ Edward S. Prior: *A History of Gothic Art in England*. London, Bell, 1900, s. 292.

²⁸⁾ Zob. A. W. Byvanck: *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale des Pays Bas et du Musée Meermano-Westreenianum à la Haye*, Paris, 1924, s. 106.

dłem stają się Acta Sanctorum, romantyczne apokryfy i legendy; w obrębie wątków świeckich mnożą się okazje uwiecznienia postaci z cyklu Artura. Literator dyktuje wybór. Życie obserwowane jest swobodnie; „...książka religijna, jak Loutrell Psalter, wykazuje żartobliwość i burleskę sztuki malarskiej, która nie tylko ilustruje święty temat, lecz każdy aspekt współczesnego życia — jego pracę i zabawę, świętowanie, muzykę i tańce w kostiumach; całą żywość gestu i radosny charakter średniowiecznego życia, które opowieści Chaucera uczyniły dla nas czymś tak realnym...” powiada Prior ²⁹⁾.

Później piszący Eric Millar zwraca uwagę na szczególnie dla nas ważne właściwości artystów angielskich. Stwierdza on, że gdy na początku wieku czternastego rysunki francuskie wyróżniają się nadal delikatnym i eleganckim wykończeniem, iluminacje angielskie uderzają pewną siłą, bogactwem i prostotą, a w szkole Norwich upodobaniem do komizmu. Upodobanie to nie jest bynajmniej obce Francji, szczególnie jednak często daje się zauważyć na obszarach dla nas specjalnie ważnych (bo najbardziej pozostających w zasięgu podróży Chaucera): Anglii, Flandrii i Francji północnej ³⁰⁾. Każdy widział i podziwiał w ten sposób zdobione karty rękopisów, tylekroć reprodukowane. Każdy zastanawiał się nad tą uroczą pogodą, może wręcz beztronską, przebijającą z groteskowych figurek ludzkich, podchwyconych w tańcu, czy grze, z pomykających zwierzątek. Jeden z takich rysunków

²⁹⁾ E. S. Prior, op. cit., s. 414—416.

³⁰⁾ *La miniature anglaise aux XIVe et XVe siècles*, Paris, 1928, t. II, s. VII, s. 2. Dodajmy przy tej okazji, że na drugą połowę wieku XIV przypada we Francji okres największego realizmu w rzeźbie nagrobkowej — Beauneveu. Zob. Joan Evans: *Art in Medieval France*, Oxford University Press, 1948, s. 213. Zob. też Joan Evans: *English Art. 1307—1461*, Oxford University Press, 1949, s. 9: „...grotesques appear in even the noblest books of the time in that strangely English spirit that sets comic relief even in a tragedy”. Coś podobnego widzi Evans w rękopisach niderlandzkich, a tylko wyjątkowo we francuskich (l. c.).

warto tu wspomnieć osobno. W Gorleston Psalter, w zwykłym skromnym miejscu, na dole jednej ze stron artysta umieścił lisa (czy wilka?) unoszącego kaczkę. Przerażenie porwanego ptaka wyrażone jest jednym szczegółikiem, ale wyjątkowo kapitalnym: przy dziobie kaczki widnieje wypisane drobnymi literkami słowo *quack* („kwa“) ³¹⁾. Wydaje się, że trudno o wyrazistszy przykład cech, które omawialiśmy: z pogodą — tu wprost dezynwolturą — łączy się cała „domowość“ i anegdotyczność późniejszej sztuki gotyckiej. Trudno już tu nie przypomnieć, że Chaucer w swoim *Parliament of Fowls* wprowadza na tle alegorycznego, dworskiego poematu, partie swojego realistycznego humoru właśnie w występach ptactwa domowego — nie brak wśród niego i kaczki: „*Ye quek!“ yit seyde the doke, ful wel and fayre* (w. 594) ³²⁾.

Ale bardziej jeszcze pragnąłbym zwrócić uwagę na inną właściwość tego humoru iluministów późno-średniowiecznych: jego marginalność. Ludzie żyjący w epokach, w których tyle średniowiecznych załączków rozwinęło się do pełniejszych rozmiarów, uzyskało byt samodzielny i świadomy, będą zapewne mieli tendencję do nazywania tych żarcików na boku lub na dole stronicy nieśmiały. Przede wszystkim należy zauważyć, że „wydawcom“ chodziło wszak w pierwszym rzędzie o tekst i to często tekst Pisma św. — iluminacje nie są pełnostronnymi ilustracjami; a powtóre, w tym zestawieniu humor może uderzać czymś całkiem innym, niż właśnie nieśmiałością. Ale o tym bliżej za chwilę. Otóż marginalność, która może znaczyć już to, że zabawny motyw dodany jest z boku, czy na dole, już to, że jest schowany jakby w gąszczu zasadniczego ornamentu, prowadzi także do ciekawych

³¹⁾ Kolekcje M. C. W. Dyson Perrins Malvern, rkp. 13, f. 190 vo. repr. u Millara, op. cit.

³²⁾ „Kwa-kwa“ rzekła kaczka, pięknie i dobitnie. Już po podaniu powyższego zestawienia, stwierdziłem, że takie samo nasunęło się Marchette Chute (*Geoffrey Chaucer of England*, New York, 1947, s. 132 i n. 2). Omówione jest ono zresztą nieco zwięźle i podane nie z okazji rozważań stosunku do sztuki.

paraleli czy analogii. Przy omawianiu humoru autora „*Canterbury Tales*” ma swoje miejsce powołanie się na obserwację Shelly’ego o upodobaniu Chaucera do pomieszczenia ukłucia „w ogonie” zdania. Jest pewne wyraźne pokrewieństwo tego procederu do (dyktowanego zresztą warunkami)³³⁾ zwyczaju iluministów, dodających swój żarcik „na końcu” poważnego tekstu, czy ornamentu. Jest to może jakaś radość tym bardziej wewnętrzna, im drobniejsze bywają jej znaki, zgodna u Anglików z chytrą, jakby zaczajoną powolnością ich *sense of humour*. Oto, jak Cazamian określa formę, jaką ta właściwość przybiera u Chaucera — a i ta forma zdaje się być pokrewna do marginalnego komizmu iluminacji: „Każde twierdzenie wypowiedzane jest w taki sposób, aby stworzyć poczucie, że nie cała jego siła i skuteczność są od razu zużyte; jedna część jest subtelniejsza i wysuwa się wolniej, wychodzi w czasie pauzy w uwadze, gdy myśl jeszcze nie opuściła umysłu; ta ciągła rezerwa w doborze wyrażań, ten zwyczaj, że ma się na myśli w danej chwili nieco więcej, niż jedną tylko rzecz, budują najogólniejsze i najbardziej elementarne poczucie humoru“³⁴⁾.

Przemian podobnych do tych, które omawialiśmy przy rzeźbie, nie brak i w witrażu. Te sieci na światło, takie uroczyście,

³³⁾ Gdybyśmy przyjęli, że decydowały w całości warunki zewnętrzne, trudno byłoby mówić o związku z psychiką. Niewątpliwie rysownik po prostu musiał ograniczać swój temperament, nie mógł wszak całego ornamentu pokryć postaciami zwierzątek. Drugi jeszcze wzgląd, związany z warunkami, zmusza do ostrożności co do wysuniętej tezy: iluminiści bywali w późniejszym okresie średniowiecza kimś odrębnym od kopistów — byli ludźmi świeckimi, którzy pracowali na własną rękę. Ale po pierwsze musiałyby się wiedzieć, czy tak rzecz się miała w każdym wypadku interesujących nas rękopisów (Mateusz z Paryża sam pisał i sam, wg. tradycji, iluminował. Zob. *Cambridge Hist. of Eng. Lit.*, vol. 1, s. 198 i *Oxford Companion to Eng. Lit.*, s. v. Paris), po drugie wydaje się, że zamawiający ilustracje „wydawca” rękopisu aprobował dany ich typ — a w tej aprobacie właśnie przejawia się musiała postawa, o której mówimy.

³⁴⁾ Cazamian: *The Development of English Humour*, New York Macmillan, 1930, s. 110

„nieziemskie“ i tajemnicze w oknach katedry w Chartres dostosowane były do całości jej ducha. Wiek czternasty, przynosząc szereg udoskonaleń technicznych, dając szersze możliwości „dokładniejszego“ oddania postaci ludzkiej, oddala sztukę i na tym odcinku od hieratycznej prostoty i charakteru częściowo ornamentacyjnego. Można uzyskiwać większe płaszczyzny szkła bez szukania tak często podparcia w kamiennym, czy ołowianym unerwieniu. Witraże szkoły w Evreux, która kończy się mniej więcej w latach pisania *Canterbury Tales*, prowadzą wyraźnie w kierunku przeźroczystych obrazów. I tu więc także triumfuje tendencja naturalistyczna.

Wreszcie nie brak pokrewnych przemian i w malarstwie „wielkowymiarowym“. Zaczyna się ono o tyle później, że wolno może po prostu powiedzieć, iż nie zdążyło odbyć procesu, przebytego przez gotycką rzeźbę i nadrobi to, zresztą olśniewająco, i w innym już duchu, aż w Renesansie. Ale pewne ślady tego procesu widoczne będą już w obrębie gotyku. Giotto, choć przeciwstawiany tradycjom bizantyjskim, zachowa wielkie poczucie godności ludzkiego masywu i wymagań tej płaszczyzny ściennej, na którą rzuci swoje freski: słowem, będzie dogłębnie rozumiał, czym ma być fresk, jako coś różnego od obrazu. Niemniej cały fakt jego natchnienia franciszkańskiego, narzucający rodzaj jego tematyki i częściowo jej ujęcie, odbije się rysami życia, apelu do instynktu mas, umiarkowanym, ale niewątpliwym ruchem w postaciach, motywami z przyrody. Zaś w dziełach późniejszych będzie już to, co w schyłkowej rzeźbie, a więc epizodyczność i anegdotyczność, a także „niepokój perspektywy“ przestrzennej, rozsadzający dotychczasową beztroską dwuwymiarowość³⁵⁾.

Wszystko to wyraża właśnie takie dążności, jakie miały się tak wyraźnie wykształcić u Chaucera w ostatnim okresie jego twórczości, wielki zwrot od konwencji ku życiu w jego konkretnie barwnym i często drobiazgowym, lub zabawnym. To zestawienie

³⁵⁾ Focillon, rozdz. *La peinture gothique et le style monumental*, op. cit., s. 606—624.

nie ma oczywiście zasłonić mnóstwa różnic, a przede wszystkim tych, które dzielą potężne konwenoje klasycznego gotyku od przewycięzonych przez autora *Canterbury Tales* poetyckich manierizmów *amour courtois* i realizm plastyków, tworzących w „jesieni średniowiecza“ pozostaje inny od realizmu Chaucera. Ale chodziło o proste podsuniecie analogii.

Skoro już jesteśmy przy fresku, przypomnijmy jeszcze ogólnie, że wiek czternasty jest jego wiekiem, nie tylko we Włoszech, ale w Anglii.

II.

A teraz po takim naszkicowaniu tła w zakresie sztuki, zarówno tej współczesnej Chaucerowi, jak i tej dawniejszej, z której tańta wyrosła, przeciwstawiając się jej częściowo, zastanówmy się nad nim samym, jako odbiorcą tej sztuki. Zacznijmy od możliwości, jakie przed nim stały. Od razu nasuwa się myśl o podróżach, których tyle było mu dane odbyć. Tak się składa, że obszary, o których wiemy, jako o terenach przez niego przemierzonych, to właśnie obszary najważniejsze dla naszkicowanego rozwoju: kluczowa dla klasycznego gotyku północna Francja, Italia, kraj rodzącego się fresku i Flandria, pełna realistycznej plastyki. Rzecz jasna, że najwięcej mógł poeta zobaczyć w rodzimej Anglii, choć kto wie, czy w czasie wypadów za granicę nie był bardziej nastawiony na zwiedzanie. Byłoby oczywiście cennym wiedzieć, które zabytki Anglii mógł widzieć, ale tę lukę w wiadomościach nie łatwiej zapełnić, niż inne luki, związane z biografią.

Obok podróży, do warunków trzeba zaliczyć te sposobności do kontaktu ze sztuką, które wynikały z przebywania w kołach dworskich i wysokomieszczańskich. Wszystko, co powiedziano o popularnym, demokratycznym charakterze średniowiecznej plastyki, odnosi się w pierwszym rzędzie do sławnych „biblii w kamieniu“ z Chartres, Amiens, czy Canterbury. Ale z pewnością takie przedmioty, jak ivoire'y, czy freski, zdobiące prywatne wnętrza pańskich rezydencji, były dostępne tylko tym, którzy

przez te rezydencje się przesuwali. Łatwiej było o zetknięcie się z iluminacjami, które mógł zapewne oglądać każdy, interesujący się zdobionymi przez nie książkami i szukający ich w klasztor-nych bibliotekach.

Co do wszystkich ewentualnych źródeł natchnień Chaucera, trzeba naturalnie pamiętać o niewystarczającym stanie naszych wiadomości na temat tych rzeczy. Nieprawdopodobne spustoszenie, jakiego w Anglii dokonał bunt przeciw średniowieczu na zabytkach jego sztuki, pozbawiło nas na zawsze najważniejszych materiałów. Rozwiązanie klasztorów z następującym po nim łupież-aniem, uniemożliwiło np. zdanie sobie poważnie sprawy ze stanu średniowiecznego malarstwa w Anglii, stwierdza R. H. Wileński. A jednak w innych dziedzinach pewne rzeczy stwierdzić można i te nasuwają powyższe analogie.

Analogie te są w niektórych punktach wystarczająco wy-rażne, aby raczej przyjąć wytłumaczenie wpływu epoki na Chau-cera, niż jego od niej odsuwanie się. Szczególnie uderzające zdaje się to w odniesieniu do humoru. Zamiast widzieć w nim początki ducha nowoczesnego, wylamującego się ze średniowie-cza, będzie o wiele bardziej realistycznym wyjaśnieniem odnieść go do tego nastroju, który ożywiał czternastowiecznych rzeźbia-rzy, czy iluminatorów.

A wyjaśnienie to nasuwa się tym uparciej, im bardziej się zastanawiamy nad podmiotem, odbierającym wrażenia w tych warunkach, które omówiliśmy. Cóż to za człowiek oglądał te rzeźby, czy iluminacje! Jego wrażliwość na wszelkie zjawiska wokół, nie ograniczała się chyba do żywych ludzi: jeżeli aż tak interesował się książkami, jak opowiada w *The Legend of Good Women* (w. 29 i n.) i tyle z nich, jak wiemy, wyciągnął korzyści, trudno pomyśleć, aby miał ignorować te dzieła sztuki plastycznej, których tak ogromne bogactwo rozsypywał wokół jego wiek. Do tego dodajmy tę wyobraźnię o niesłychanej plastyce, której do-wody każdy od razu widzi w szeregu opisów, nie tylko w *General Prologue*, ale w scenach *The Knight's Tale*, stojących w swej wy-

razistości, jakby w jarzących się promieniach zachodu, padających na świetne barwy rycerskiego świata przed jego odejściem z areny europejskiej, ale w wizji przerażonej twarzy skazańca w *Man of Lawe's Tale* (ww. 645—51), czy w takich obrazkach, jak *yeoman* jadący skrajem lasu w *Friar's Tale* (ww. 1379—1383) lub barwnopióry kogut Chauntecleer na chłopskim podwórku (*Nun's Priest's Tale*, ww. 2859—64). Nie wydaje się łatwym do pomyślenia, aby ktoś o takim typie wyobraźni miał być nieczuły na sztuki plastyczne, zwłaszcza w takim ich okresie, jak ten, który charakteryzowaliśmy. To właśnie, co Chaucer dzieli z tym okresem, to cecha „antymonumentalności“³⁶⁾. Można by zwrócić uwagę, że jak w sztukach plastycznych po poważnej i w dużym stopniu sakralnej erze wieku trzynastego przychodzi naturalizm wieku XIV-go i XV-go, tak po potężnej wizji zaświatów wielkiego Florentyńczyka przychodzi wielka wizja „zielonej ziemi“ Geoffrey Chaucera. Od jednej jeszcze strony dochodzimy do określenia Kittredge'a, przeniesionego z twórczości Balzac'a, o szerokiej *Comédie Humaine*, ukazanej w *Canterbury Tales*.

Podkreślenie tych wszystkich paralel nie znaczy, aby się wszędzie miało myśleć o przejęciu przez Chaucera konkretnych motywów ze średniowiecznej plastyki. Ale sądzę, że należy wyobrazić sobie często jakieś „wsiąkanie“ w świadomość i podświadomość poety pewnych stylów artystycznych, sposobów dokonywania selekcji, notowania szczegółów uznanych za decydujące dla oddania tematu. Po wtóre, trzeba pamiętać o wyrastaniu poety i współczesnych mu artystów z jednego podłoża gospodarczego, społecznego, ideowego, z jednego zasobu erudycyjnego (choć w różnych absorbowanego ilościach), jednych tradycji, jednej estetyki. Przecież generacje filologów wydobywały setki związków Chaucera z treściami jego epoki — trudno by się spodziewać, aby treści artystyczne miały być wyłączone.

Wspomniano pokrewną estetykę. Jej punktem centralnym zdawałaby się być postawa odbiorczości wobec świata, tego otwarcia

³⁶⁾ Por. P. Mroczkowski, *Opowieści Kanterberyjskie na tle epoki*.

się na jego zjawiska, o którym była mowa już przy gotyckim humanizmie, a która zdaje się wzrastać ze wzrostem naturalizmu. Artysta jest tym, który opisuje, i to, jak zaraz zobaczymy, w specjalnym sensie. Jak przedstawia tę sprawę Glunz³⁷⁾, platonizm tu działał bardzo głęboko i bardzo długo. Jedyńm twórcą był Bóg — *Deus poeta*. Już postęp stanowiło ujęcie stworzenia, jako jego dzieła artystycznego, a więc wyjście poza przypisywanie charakteru takiego dzieła wyłącznie Pismu świętemu. Wobec tego postępu człowiek mógł dociekać sensu i piękna nie tylko w natchnionych słowach, ale w naturze. Jego rola, jako pisarza stała się jasna z chwilą, gdy mógł się tym stworzeniem zainteresować: mógł je odtąd tłumaczyć innym. Wydaje się, że to mógłby być najgłębszy sens niejasnej nieco dla nowoczesnych czytelników sławnej pochwały Eustache Deschamps pod adresem autora „*Canterbury Tales*“:

Grant translateur! Noble Geoffroi Chaucier³⁸⁾.

Jest w tym pewien paradoks, że właśnie pokorne pojęcie roli artysty miało doprowadzić do realizmu w jego sztuce, choć będąca tu natchnieniem postawa platonizmu byłaby go raczej od świata odwróciła, tak jak wielu we wcześniejszym średniowieczu istotnie odwróciła. Zachęty do realizmu oczekiwać by wszak należało raczej od arystotelizmu, którego ślady u Chaucera właśnie nie uderzają.

Ogólnie mówiąc, korespondencja motywów między literaturą, a sztuką średniowieczną jest sprawą bezsporną. Punkt wyjścia dla zdania sobie z tego sprawy można znaleźć wszędzie — ciekawym mogłoby być sięgnięcie po niego np. do pomnika tak wczesnego, jak *Chanson de Roland*. Czytelnicy największej z *Chansons de geste* pamiętają jak odszedł ze świata jej bohater:

Juntes ses mains est alet a sa fin³⁹⁾.

³⁷⁾ *Literärsthetik des europäischen Mittelalters*, s. 367—368.

³⁸⁾ Wielki tłumaczu! Szlachetny Geoffrey Chaucerze!

³⁹⁾ CLXXVI (wyd. Bedier, s. 182). Ze złożonymi rękami spotkał swą śmierć.

Czyż jego postawa modlitewna nie przypomina od razu tysięcy przedstawień w sztuce średniowiecznej, w których człowiek w takiej właśnie znajduje się pozycji?

Stwierdzono zresztą wprost, że zależność tych dziedzin wyraziła się w pomnożeniu motywów ikonograficznych w plastyce pod wpływem literatury⁴⁰⁾; a wpływ Wincentego z Beauvais na rzeźbę katedr był decydujący⁴¹⁾.

III.

Można obecnie przejść już do konkretnych zestawień pewnych wątków, wspólnych Chaucerowi i sztuce średniowiecznej. Przykładów można by szukać niemal na każdej stronie *Canterbury Tales*. Ograniczymy się do kilku.

Zaczynając od prologu, przypomnijmy porównanie podsunięte przez Legouis między portretami, kreślonymi przez Chaucera, a wizerunkami ludzkimi pędzla jakiegoś przedstawiciela tzw. prymitywów. W obu wypadkach widzi sztukę, ukrytą pod pozornym nieuporządkowanym mieszaniem rysów dotyczących różnych stron człowieka. W każdym razie warto stwierdzić, że czas Chaucera, to czas zbliżania się malarstwa portretowego — zresztą logicznie wynikającego ze wszystkich tych tendencji w sztuce późnogotyckiej, o których była mowa⁴²⁾. Bronson, w publikacji na temat stosunku artyzmu Chaucera do jego słuchaczy⁴³⁾, wysunął myśl, która w ciekawej paraleli z malarstwem, daje pewnego rodzaju podparcie dla tezy Man-

⁴⁰⁾ Dvorzak, op. cit., s. 105.

⁴¹⁾ Zob. Mâle, op. cit., s. 23—62.

⁴²⁾ Louis Gonse, autor ogólnego rzutu oka na średniowieczną sztukę, posuwa się do powiedzenia na temat wieku XIV. „Je le repète, tout devient portrait dans les oeuvres de cette époque, comme cinquante ans plus tard dans celles de Van Eyck et de leurs émules”. *L'Art Gothique*, Paris, s. d., s. 373.

⁴³⁾ *Chaucer's Art in Relation to His Audience*, University of California Publications in English, 1940, s. 29—30.

ly'ego, że pielgrzymi z *General Prologue* opierają się o żywe, współczesne modele. Wskazując, jak Benozzo Gozzoli w swym fresku „Pokłon Trzech Króli“ włączył między święte postacie podobizny swoich mecenasów i przyjaciół (pomysł później szeroko praktykowany), sugeruje, że Chaucer mógł w podobny sposób chcieć pobudzić zainteresowanie swego audytorium, wplatając w przedstawiony mu utwór literacki konterfekty znanych mu osób. Można wtrącić, że nie musimy sięgać do malarzy włoskich. Przypuszcza się, że postaci królów na sławnym Wilton Diptychu, w zasadzie św. Edwarda i Edmunda, to *de facto* podobizny Edwarda III-go i Czarnego Księcia; zaś nagrobek Edwarda III był wyraźnym portretem⁴⁴). „Przed zarzutem filisterstwa broni Chaucera, podobnie jak Benozza, fakt, że wpisał te postaci w przekonywający deseń, którego wartość artystyczna jest niezależna od dosłownego rozpoznania“⁴⁵).

Pierwszą kolorystycznie uderzającą postacią prologu jest giermek, *squire*; jego ojciec, rycerz, *knight*, choć figura ważna i ciekawa, miał *extérieur* skromniejsze. Każdy czytelnik zwłaszcza zapamiętuje wygląd narzuty giermka:

Embrouded was he, as it were a meede
Al ful of fresshe floures, whyte and reede⁴⁶).

(*Gen. Prol.*, ww. 89—90).

Otóż to porównanie, takie świeże, było w średniowieczu użyte też w odniesieniu do sztuki zdobniczej — a może i przez tych, którzy ją praktykowali, było, choć w części, zamierzone. Wiadomo, że jeden z rodzajów polichromii gotyckiej polegał na „obsypaniu“ gwiazdami ciemnej powierzchni: tak np. wyglądają płaszcze tych uroczych postaci, które zdobią *Clôture du Choeur* w paryskiej katedrze. Podobnie wyglądały sklepienia — i ten

⁴⁴) Zob. Joan Evans: *English Art. 1307—1461*, Oxford, 1949, s. 103 i n. 2.

⁴⁵) Bronson, l. c.

⁴⁶) Pokryty był haftami jak łąka pełna świeżych kwiatów, białych i czerwonych.

efekt zachowała polichromia Matejkowska w Kościele Mariackim w Krakowie. Otóż niejaki Mnich Teofil, unosząc się nad pięknem takim pokrytego ornamentem sklepienia, napisał, że przypomina ono płaszcz zielony (sic) z haftowanymi na nim wiosennymi kwiatami: *vernant quasi pallia*. Cytujący Teofila Coulton podniósł podobieństwo z porównaniem u Chaucera ⁴⁷⁾).

Ogólnie mówiąc, w przemieszaniu rysów z różnych dziedzin w portretach *General Prologue*, rysów fizycznych, moralnych, aktualnych i dotyczących przeszłości danej osoby, w swobodzie dysponowania ilością miejsca poświęconego różnym stronom opisu uderza też coś bardzo pokrewnego do plastyki średniowiecznej, stosującej inne od naszych proporcje i inną perspektywę.

Jeżelibyśmy po tych próbach przeszli do *Knight's Tale*, to zobaczymy tam cały szereg punktów do rozwinięcia. Opowieść, jak już było podkreślone, zawiera szczególnie bogatą serię obrazów. Zaraz na początku Tezeusz wracający z wojny wśród świetnego orszaku, kontrastujące z tym lamentujące wdowy w czerni, wkrótce potem wizja Emilii, zbierającej kwiaty porankiem w ogrodzie, każą myśleć o rozwiniętej piętnastowiecznej miniaturze i o płótnach późniejszych malarzy. Opis polowania, na którym Tezeusz spotyka walczących Palamona i Arcytę przypomina raczej sztukę dekoracyjną: wiadomo, że późnośredniowieczne arras, którymi zdobiono ściany pałaców takich właśnie książąt, jak sam Tezeusz, wybierały szczególnie często za temat sceny z polowań. Samo starcie nieszczęśliwych rywali jest w swym rozmachu niczym starcia rycerzy, rzeźbione w kości słoniowej na tych szkatułach, które dawano sobie w prezencie.

Ale oczywiście zasadniczymi ustępami dla zagadnienia, które nas zajmuje są opisy trzech świętyń. Chaucer wyraźnie stwier-

⁴⁷⁾ Por. G. G. Coulton: *Social Life in England from the Conquest to the Reformation*, Cambridge Un. Press, 1938, s. 467. „Le moine Theophile”, który żył m. połową XII a połową XIII w. w Nadrenii lub Płn. Francji, został wydany przez C. de L'Escalopier 1843; na to wydanie Coulton się powołuje.

dza, że opisy mają objąć te różne dzieła plastyczne, które zdobiły świątynie:

to devyse

The noble kervyng and the portreitures,
The shap, the contenance, and the figures
That weren in these oratories thre ⁴⁸⁾.

(ww. 1914—1917).

po czym, idąc za Boccaciem, „zdaje sprawę“ w pierwszym rzędzie z fresków, którym miały być zdobione mury. Trudno wiedzieć, czy były gdzieś już freski tak świeckie, jak te, które poeta omawia. W każdym razie alegoryczne personifikacje miłosnych udręk, przeżyć i reakcji były np. uwzględnione w ilustracjach do *Roman de la Rose*, wykorzystanego przez poetę także przy tych opisach. Musiały je pomieszczać także echa tegoż *Roman de la Rose* w sztuce np. dekoracyjnej ⁴⁹⁾. Charakterystyczne są wprowadzane przy niektórych postaciach symbole np. żółty wieniec na głowie Zazdrości i siedząca na jej ręce kukielka: ten sposób określania właściwości pewnych alegorii jest całkowicie zgodny z metodami, stosowanymi w katedrach. Przykładów można by przytaczać tyle, ile jest na nich symbolicznych rzeźb — jako pierwszy z brzegu może posłużyć obraz muzyki na witrażu w Laon, gdzie widać niewiastę, uderzającą drążkiem w dzwonki; miało to przypominać anegdotę o początkach muzyki, na której myśl miał wpaść Tubal, potomek Kaina, uderzając w wydające dźwięk ciała różnego ciężaru młotkami. W wierszach 1940—1949 poeta daje rodzaj króciutkiej lekcji czytania ikonografii, gdy po wymienieniu różnych postaci, wymalowanych wokół Wenus: pozbawionego swej mądrości Salomona, Herkulesa z jego siłą, Medei i Circe z ich czarami, Turnusa z jego dzielnością i wziętego

⁴⁸⁾ opisać świetne rzeźby i podobizny, kształt, wygląd i figury, które były w tych trzech świątyniach.

⁴⁹⁾ O arrasie Filipa Smiałego z postaciami z *Roman de la Rose* informuje Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans les Flandres*, przyt. przez Joan Evans w cytowanym artykule. Zob. też *Book of the Duchess*, w. 333.

w niewolę mimo swych bogactw Krezusa, poucza, jaki jest ogólny sens tej galerii:

Thus may ye seen that wysdom ne richesse,
Beautee ne sleighte, strengthe ne hardynesse,
Ne may with Venus holde champartie
For as hir the world than may she gye⁵⁰).

(ww. 1947—1950).

Trzeba sobie uświadomić, że właśnie wiek czternasty jest stuleciem fresku. We Florencji, w której był, mógł poeta oglądać wielkie ściennie małowidło w kaplicy hiszpańskiej Sta Maria Novella, właśnie za jego czasu powstałe, nie mniej potężne w rozmachu i panoramie społecznej, niż jego *Canterbury Tales*. Ale bardziej zbliżone typem do fresków, zdobiących ściany świątyni Wenus w *Knigh't's Tale* były dydaktyczno-alegoryczne obrazy na murach jakie zawędrowały i do Anglii. Po odkryciu Longthorpe wiemy, że ściany zamkowej wieży czternastowiecznego rycerza potrafiły być dla nauki pokryte wyobrażeniami Króla-Rozumu, panującego nad zmysłami, lub siedmiu wieków człowieka⁵¹). Podobnie dla nauki czcicieli Wenus można sobie wyobrażać, pokryte były ściany jej świątyni w utworze Chaucera, alegoriami „Piękna, Młodości“ i innych sprzymierzeńców Amora, o których traktował *Roman de la Rose*. Zresztą wskazanie na takie źródła nie wyczerpuje treści fresków w świątyni Wenus, które mogą być inwencją Chaucera w większym stopniu, niż analogiczne małowidła w przybytku Marsa.

Joan Evans w związku z opisami fresków w świątyni Wenus, mówi o miłosnej tematyce arrasów Filipa Dobrego i współczesnych ivoire'ów⁵²).

⁵⁰) I tak to widzieie, że ni mądrość, ni bogactwo, piękność, ni zręczność, siła, ani odwaga nie wytrzymają współzawodnictwa z Wenus: gdyż ta prowadzi świat jak się jej podoba.

⁵¹) Zob. artykuł w „Illustrated London News“, Nov. 5, 1949.

⁵²) *Chaucer and the Decorative Art*, „Review of English Studies“, Oct., 1930.

Cokolwiek naturalnie daloby się znaleźć z zakresu związków z plastyką średniowieczną w przedstawieniu tego tematu, nie należy zapominać, że sam temat wywodzi się z antyku: „Klasycznego modelu dla całego opowiadzenia obrazów w świątyni do-
starcza, rzecz jasna, opis świątyni Junony przez Wirgiliusza, Eneida, I, 446 i n.“, stwierdza prof. Robinson⁵³).

Po omówieniu fresków Chaucer przechodzi do zdania sprawy z posągu Wenus:

The statue of Venus, glorious for to se,
Was naked, fletynge in the large see.
And fro the navele doun al covered was
With waves grene, and brighte as any glas.
A citole in hir right hand hadde she,
And in hir heed, ful semely for to se,
A rose gerland, fressh and wel smellynge;
Above hir heed hir dowyes flikerynge,
Biforn hire stood hir sone Cupido;
Upon his shuldres wynges hadde he two,
And blynd he was, as it is often seene;
A bowe he bar and arwes brighte and kene⁵⁴).

(ww. 1955—1966).

Komentując te ustępy, Hinckley wyznawał swego czasu niepewność, czy należy traktować figury bogów jako rzeźby „w naszym, nowoczesnym sensie tego słowa“, tj. pełne rzeźby, czy jako malowidła. Z jednej strony wydawało mu się trudnym do pojęcia, aby akcesoria, wymienione przy postaciach bogów (ww. 1956—66, 2041—49, 2075—86) mogły być oddane przez rzeźbiarza, wska-

⁵³) „*The Poetical Works of Chaucer*“, s. 778.

⁵⁴) Wspaniała statua Wenus była naga, plawiąca się w głębokim morzu, a wszystko w dół od pępka skryte było pod zielonymi falami, przejrzystymi jak szkło; w prawej ręce trzymała cytolę [instrument podobny do cytry], a na głowie miała przepiękny wieniec z róż, świeżych i pachnących; nad jej głową polatujące jej gołębice, przed nią stał jej syn, Kupidyn; miał on dwoje skrzydeł u ramion i był ślepy, jak się to nieraz ogląda; trzymał łuk i ostre błyszczące groty.

zywał przy tym, że słowo *statue*, użyte o wizerunkach bóstw wyraźnie może znaczyć haft (w. 975) oraz, że autor źródła, użytego przez Chaucera, mówi o figurach Marsa i Wenus „*pingebatur*”, że więc miał na myśli malowidła. Z drugiej strony drgnięcie „*statue*” Wenus w w. 2265 i chrzęst zbroi w analogicznym momencie na posągu Marsa (w. 2431) każą mu przypuszczać, że chodzi o rzeźby. Tę samą myśl nasuwa uwaga, że wieniec na głowie bogini był ze świeżych, pachnących kwiatów⁵⁵⁾.

Musi dziwić, że Hinckley nie wpadł na myśl czegoś, co łączyło obie możliwości: rzeźby i obrazu. Kłó się przypatrzy płaskorzeźbie przedstawiającej Wniebowzięcie Matki Boskiej w katedrze paryskiej⁵⁶⁾, zobaczy z łatwością, jak można oddać fruujące wokół ludzkiej postaci stwory, pozostając w granicach rzeźby. Anioły otaczające Dziewicę wysuwają się z tła tak znaczną częścią swej postaci, że wrażenie trójwymiarowości, przestrzenności, jest bardzo daleko posunięte i mogą się „unosić” na różnych wysokościach — rzecz szczególnie trudna do oddania w pełnej rzeźbie, tu zaś możliwa, dzięki właśnie tłu, stanowiącemu zaczepienie dla ich postaci. Głowa Matki Boskiej jest na tyle od oparcia oderwana, na tyle otoczona powietrzem, że można by jej z łatwością na głowę włożyć wieniec ze świeżych kwiatów. Dodajmy do tego, że rzeźby gotyckie były polichnomowane, co wystarczająco może wyjaśnić wyrażenie dotyczące pracy malarzy przy takich wizerunkach, i przypomnijmy wreszcie to wszystko, co niezależnie od użycia farb było, wyżej powiedziane o malarskim charakterze późnogotyckiej rzeźby, a podkład, z jakim Chaucer przystępował do pisania ustępu o posągu Wenus, będzie chyba wyjaśniony. Potrzeba było tylko przerzucić te wiadomości i wrażenia na antyczny wątek. Niektóre motywy z tego wątku musiały jednak być już także znane z plastyki: pod koniec ustępu występuje drobny, ale bardzo charakterystyczny szczegół, gdy poeta dodaje,

⁵⁵⁾ Zob. *Notes on Chaucer*, do w. 2431.

⁵⁶⁾ Miałe daje reprodukcję; zob. op. cit., s. 247.

że Kupidyn był ślepy, „jak się to często widzi“ („*as it is often seene*“), zapewne na jakichś reprodukcjach.

Hinckley wyraził życzenie, żeby autor „Laokoona“ był się zajął Chaucerowskimi wizerunkami bóstw. Takie marzenie krępuje każdego, kto pragnie na temat tych wizerunków dorzucić jakieś własne komentarze. Ale wolno przynajmniej ufać, że komentator o statuarze Lessinga, gdyby przyszedł, nie pominie zagadnienia stosunku do plastyki współczesnej Chaucerowi.

Nietrudno wskazać, że świeckość i swoboda życia codziennego klas wyższych, których się domyślamy poza tym opisem Wenus przez rycerza, miały swoje odpowiedniki w artystycznych przedmiotach, używanych w bogatych domach. Obok wspomnianych często *ivoire*'ów, na uwagę zasługują tzw. *Fountains of Youth (Jouvence)*, ukazujące bez skrępowania różne sceny tożnące kultem ciała ⁵⁷⁾.

Konkretnie co do parareli samej statuy Wenus wiemy, że Karol VI Francuski będzie miał (w okresie poprzedzającym wystąpienie Joanny d'Arc) arras z postacią „*Déesse d'Amour*“ ⁵⁸⁾. Ponadto iluminacja ilustrująca jeden z utworów przypisywanych Chaucerowi, tzw. „Brooch of Thebes“, zawiera postać Wenus, w której niemal wszystkie szczegóły odpowiadają opisowi *Knight's Tale*, widać więc pewną ogólną konwencję. Bogini jest naga, wokół głowy polatują gołębie, stoi do kolan (nie wyżej)

⁵⁷⁾ Była taka fontanna u Ludwika Anjou w r. 1379: „The fountain had at the top, within fortifications guarded by a watchman, a flowery garden with trees of gold and walls and seats, where men and women sat and rested, and in the middle another Fountain of Youth with a man and two women bathing in it“. (Joan Evans, *Art in Mediaeval France*, Oxford, 1948, s. 189. Jak widać, Abbaye de Thelème było również znane *avant la lettre*. Por. też s. 93, op. cit., o arrasach jakie Diuk Burgundii ofiarował w roku 1393 Diukowi Lancaster i s. 44 o ozdobnych naczyniach stołowych Edwarda III.

⁵⁸⁾ Evans, z art. przyt., s. 411. Tamże zob. o zielonym malowanym Kupidynie na półmiskach, należących do Ludwika d'Anjou.

w wodzie i w lewym górnym rogu widać małego strzelca z łukiem⁵⁹⁾.

Jeżeli można posunąć się na chwilę w kierunku tego renesansu, który wizerunek u Chaucera częściowo zapowiada, to mniej więcej w dwieście lat po tym opisie u Chaucera znajdujemy w angielskiej literaturze podobny wypadek zgodności opisu Wenus z danymi ikonograficznymi: chodzi o scenę ze sztuki Peele'a, *The Arraignment of Paris*. Samo widowisko jest, jak wiadomo, specjalnie nastawione na kombinowanie wrażeń różnych zmysłów, jak to bywało z renesansowymi *masques*, toteż nie dziwi nas plastyczność ustępów z partii mówionej przez Florę. Flora opisuje po kolei trzy boginie wiodące spór o jabłko i wspomina, gdy chodzi o Wenus

her wreath of roses... I, 3, 57⁶⁰⁾

oraz, że

Her turtles..... I, 3, 79

... flicker near her side for company⁶¹⁾.

Co do dalszego ciągu opisów świątyni, można by podobnie przypuszczać jakieś sugestie zaczerpnięte z różnego rodzaju reprodukcji dla tych ustępów, które, jak wiemy, Chaucer na własną rękę dodał do elementów wziętych od Boccaccia: tak wśród obrazów, mających ukazać srogie właściwości Marsa i jego wpływów, doszły do włoskich motywów ilustracje myśliwego, zaduszonego przez niedźwiedzie, pożerającej niemowlęta maciory, poparzonego kucharza, golarza, rzeźnika i kowala⁶²⁾. Szereg z tych przedstawień przypomina plakiety z kalendarza rzeźbionego na katedrach — ale zamiast domyślać się źródeł pomysłów samego Chaucera, rozsądniej będzie przypuścić wspólne podłoże i jego i włoskiego poety i może plastyki.

⁵⁹⁾ Reprodukacja u Brusendorffa, *The Chaucer Tradition*, Copenhagen, 1925, Pl. III, naprz. s. 264.

⁶⁰⁾ ... jej wieniec z róż.

⁶¹⁾ ... jej gołąbki... polatują przy jej boku, dotrzymując jej towarzysztwa.

⁶²⁾ Por. Hinckley, op. cit., do w. 2017.

Włączanie do tematyki malowideł ściennych motywów bu-
lżących grozę, tak jak to ma miejsce w świątyni Marsa, mogło
yć bardzo długą tradycją właśnie w sztuce, skoro, jak wiemy,
uż zdobienia w monumentach karolińskich obejmowały takie
narsowe efekty, jak „*trucidationes hominum, atrocitates bello-
um, crudelitates sceleratorum*“ i gdzie wystawione były ku po-
lziwowi rzeczy odpychające ⁶³).

W każdym razie podobne przedstawienia można było oglą-
łać we freskach włoskich zamków piętnastowiecznych i, co naj-
ważniejsze, właśnie w „Painted Chamber“ w Westminster, za-
wierającym bogactwo świetnych podobno scen batalistycznych
: Biblii ⁶⁴).

Mniej ważne jest, że umieszczenie obrazu lasu nie było rów-
nież czymś nieznanym współczesnej sztuce ⁶⁵). Zbroje jadących
:awodników w opisie *Knight's Tale* dziwnie przypominają zbroje
:zternastowieczne — ale i w tym anachronizmie, jak w innych
:zeczach, odkrywamy w Chaucerze pisarza świadomego. Wiersz,
w którym mówi, że przecież wszystkie mody nowe musiały już
yć kiedyś znane (2125) wskazuje na zdawanie sobie sprawy
: faktu, że opowieść traktuje o starożytnych Atenach na użytek
współczesnych Ryszarda II. A być może, że i pod tym skryty jest
:śmiejch artysty, na wpół przyznającego się, że nie wie, jakie
:okładnie były stroje starożytnych Greków i ogólnie niby wska-
:zującego tylko na powracanie różnych ubiorów w ludzkich
:dziejach. W tej swobodzie w stosowaniu uproszczeń napozór
:naiwnych, a przy skoncentrowaniu uwagi na zasadniczej kon-

⁶³) Mordowania ludzi, okropności wojen, okrucieństwa zbrodniarzy,
ak podaje J. von Schlosser: *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen
Kunst*, Quellenschr. Neue Funde, IV, Wien, 1892, s. 321, cyt. u de Bruyne'a,
op. cit. I, s. 376.

⁶⁴) J. Evans, art. przyt., s. 417. Chodzi o zamek Issogne w dolinie
Łosty, oraz o zamki Avio, Treviso i Angera. Co do „Painted Chamber“
Evans przyt. „Burlington Magazine“, VII, 1905, s. 263.

⁶⁵) Art. przyt.: arrayy przedstawiające las miał Klemens Węgierski
dom orleański.

cepcji widziałbym znowu rys wiążący Chaucera ze średniowieczną sztuką. Uproszczenie takie, np. u iluminatorów, może przybierać postać anachronizmu, albo, kiedyindziej, choćby zlekceważenia proporcji dla wydobycia znaczącego, ciekawego (czasem po prostu zabawnego) szczegółu. I naturalnie swoboda taka, jeżeli trafia na artystę tak inteligentnego, jak inteligentnym pisarzem był Chaucer, daje wyniki czarujące, ale w rękach kogoś duchowo ubogiego będzie szczególnie karykaturalna i odstręczająca.

Opisy dwóch egzotycznych władców, którzy przybyli wziąć udział w turnieju, są w wyjątkowym stopniu plastyczne. Choć trudno wskazać na jakieś określone ogólniejsze źródło z zakresu malarstwa, czy rzeźby, warto przypomnieć komentarz Hinckley'a, że towarzyszące Hindusowi tresowane leopardy mogły zostać wstawione przez Chaucera w jego wizerunek pod wpływem orientalnej sztuki, w której od egipskich i assyryjskich czasów były tradycyjnym motywem.

Z drugiej strony wschodni charakter opisów Emetreusa i Likurga mógł pochodzić z rzeczywistej „maskarady turniejowej“, Edward III-ci wraz ze swym towarzystwem dworskim pozwolił sobie na taką maskaradę przy okazji harców odbytych w Cheap-side, gdzie „on i jego przyjaciele paradowali przez miasto przebrani za Tatarów w niedzielę przed otwarciem szranków“⁶⁶⁾.

Ogólnie na temat turnieju należy stwierdzić, że odpowiada on pewnej przemianie, jaka się dokonała w sztuce angielskiej między panowaniem Edwarda II-go a Edwarda III-go. Właśnie za tego ostatniego oddanie scen z bitew stało się przyjętym tematem w plastyce, a w jego opracowaniu uwzględniane są elementy, przed tym nie wysuwane: rola pojedynczego rycerza oraz wysoko rozwinięte zdobnictwo, nieznanne surowszemu okresowi poprzedniemu⁶⁷⁾.

W analizie *Knigh't's Tale* użyte jest kilka razy porównanie pisarskiej techniki Chaucera z filmową. Może warto na tym

⁶⁶⁾ Wg. Joan Evans, *English Art 1307—1461*, s. 56—57.

⁶⁷⁾ Zob. ib.

miejscu zwrócić ogólnie uwagę, że łączenie plastyki i ruchu, tak charakterystyczne dla tej *tale*, schodziło się z podnoszoną wyżej dramatycznością i dynamicznością gotyckiej rzeźby poklasycznej, opartą o wpływ misteriów.

W *fabliaux* jedna wzmianka zasługuje na podkreślenie. Nieporównana postać wesołego pisarczyka parafialnego, Absalona, którego taniec jest jakby żywcem wzięty z ilustracji średniowiecznych, z młodzieżą wiejską właśnie podnoszącą nogi w płasach, gdyż potrafił on

... with his legges casten to and fro⁶⁸⁾ 3330

jest postacią eleganta szczególnie kunsztownie odzianego. Na cizmach, które nosił, wytłoczony był deseń, odpowiadający witrażowi św. Pawła w Londynie (w. 3318). Jeszcze jeden dowód spostrzegawczości poety, artyzmu rzemieślników średniowiecznych i przenikania motywów z jednej dziedziny do drugiej.

W postaci *Wife of Bath* i w jej opowieści zainteresuje nas zasadnicza *pointa*: dominacja kobiety. Jako wyraz dążności osoby, szczególnie zainteresowanej sprawami *sexus*, ma ona swój odpowiednik poza literaturą: oto *luxuria*, grzech nieczysty, bywał przedstawiany pod postacią kobiety trzymającej w ręku berło, symbol jej cielesnego panowania nad mężczyzną. Pokrewną myśl w sposób subtelniejszy i bardziej światowy wyrażały *ivoire'y* trzynastowieczne, na których dama przyjmuje poddanie się kochanka i wieńczy go różami⁶⁹⁾.

Energiczne traktowanie mężczyzny przez kobietę na bardziej wulgarnym poziomie znane jest plastycznej karykaturze średniowiecza tak, jak tanim ilustracjom naszych dni. Stanowi to bardzo ciekawe tło dla postaci *Dame Alisoun*. Na jednej ze stalli kościoła w Stratford-on-Avon znaleziono obraz gwałtownego sporu, w którym mąż, lub niefortunny zalotnik, jest srodze poturbowany. Kobieta trzyma go za brodę i pcha nogą, a on zasłania sobie głowę przed jej groźnym narzędziem, chochlą.

⁶⁸⁾ ... machać nogami wpród i w tył.

⁶⁹⁾ Zob. Måle, op. cit., s. 121.

Niemniej ciekawy jest kapitel pewnej kolumny katedry w Ely. Na nim rzeźbiarz przedstawił zmaganie się mężczyzny i kobiety, przy czym każda ze stron usiłuje wyrwać drugiej kij — być może symbol władzy, przypuszcza Wright. Kobieta ma w tych zapasach przewagę. W stalli katedry Sherborne w Dorset kij jest całkiem w rękach kobiety, która bije przewróconego męża, czy mężczyznę po głowie⁷⁰). Ważnym pomnikiem plastycznym „ujarzmienia mężczyzny“, poza Anglią, pozostaje sławne przedstawienie kobiety ujeżdżającej Arystotelesa na kościele Mariackim w Krakowie⁷¹).

Tam, gdzie pragnienie władania nadaje Dame Alisoun charakter „herodbaby“, jesteśmy blisko pewnej tradycji scenicznej późnego średniowiecza, której ślady przekazała nam plastyka. Misteria znają postać zacieklej megery, szczególnie aktywnej przy umęczaniu Chrystusa, która np. pod nieobecność kowala sama kuje potrzebne bezwzględnie gwoździe. U Michela nazywa się ona Hedroit; znana jest sztuce: na miniaturze Fouquet'a asystuje przy scenie pojmania w Ogrójcu z latarnią — rzecz ciekawa, że w Anglii znana jest wcześniej niż we Francji⁷²).

O wiele bardziej karykaturalne i upokarzające dla mężczyzny ujęcie tego panowania nad nim kobiety zawiera *Merchant's Tale*. Tradycyjny temat smutnych skutków ożenku starca z młodką zawierają dzieła Jacopo da Barbari, pięć obrazów Cranacha, jeden obraz niemieckiego artysty w Louvres i jeden Baldung Grien'a w galerii w Karlsruhe⁷³).

⁷⁰) Wszystkie te opisy z reprodukcjami, zob. u T. Wright'a *Histoire de la caricature et du grotesque dans la litterature et dans l'art*, Paris, 1867, s. 119, fig. 77, 78, 79.

⁷¹) Ważne to przypomnienie zawdzięczam ks. prof. T. Kruszyńskiemu.

⁷²) Zob. E. Mâle; *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, s. 62, n. 3, z odniesieniem do opracowania Sir George Warnera: *Queen Mary's Psalter*, 1912, in 40, f. 256.

⁷³) Zob. Van Marle.

Zwrócono uwagę, że ornamenty wewnątrz klatki, którą zrobiła dla sokoła Canacee w *Squire's Tale* odpowiadają tym, jakie rzeźbiono na *misericordes* w stallach ⁷⁴⁾.

Ale z chwilą przejścia na teren *Franklin's Tale* trafiamy na szczegól, którego paralelizm z plastyką średniowieczną jest wyjątkowo wyraźny i dokładny. Chodzi o szczególnie barwny, mimo swej zwięzłości, a przy tym pełny wesołości i uroku opis zimy. Jest to moment powrotu giermka Aurelego z południa Francji. Jakby przez kontrast do jej klimatu, w Bretanii panuje surowa grudniowa pora. Ponieważ astrologia ma takie ważne znaczenie dla konstrukcji *tale*, Chaucer w zrozumiałym sposób zaczyna od określenia sytuacji na niebie:

Phebus wax old, and hewed lyk laton,
That in his hoothe declynacion
Shoon as the burned gold with stremes brighte;
But now in Capricorn adoun he lighte,
Where as he shoon ful pale, I dar wel seyn ⁷⁵⁾.

(ww. F 1245—1249).

Będziemy mieli sytuację dość rzadką, że tradycyjnie „grudniowy“ znak Koziorożca zachodzi na miesiąc styczeń. Mówi o takiej wiersz mnicha Wandalberta z IX wieku:

Huic gemino praesunt Capricorni sidera monstro ⁷⁶⁾

i taką, rzecz dla nas ciekawa, uwzględnia kalendarz zodiakowy, rzeźbiony na katedrze w Chartres ⁷⁷⁾.

Słońce świeci bardzo słabo i tym więcej trzeba się rozgrzewać wewnątrz. Toteż w zgodności z pojmwaniem „godów“,

⁷⁴⁾ Znów Joan Evans, art. cyt. z przytoczeniem F. Bone: *Wood Carvings in English Churches*, I, *Misericordes*, Oxford, 1920, s. 47.

⁷⁵⁾ Feb stracił blask młodości i on, koloru miedzi, co w swej gorącej deklinacji lśnił jasnymi promieniami jak palone złoto, teraz jednak spoczął w znaku koziorożca, gdzie świecił, powiem, bardzo błado.

⁷⁶⁾ Cyt. u Mâle'a, op. cit., s. 68. „Nad tym dwoistym dziwadłem królują gwiazdy koziorożca“.

⁷⁷⁾ Ibid.

jako okresu, w którym (ongis pogańskie) wesele ciała kojarzy się z wielkim chrześcijańskim świętem Bożego Narodzenia, rzeźbiarze oddadzą na plakietkach kalendarzowych cały nastrój tej oświetlonej płomieniem kominka *bonne chère*. Na płaskorzeźbie katedry w Amiens, symbolizującej następny zimowy miesiąc, widać chłopca, grzejącego się w swej chacie przy obfitym ogniu z pułapu wisi szynka ⁷⁸⁾. Jeżeli chodzi o sam styczeń, *Januarius*, jego pozycja na pograniczu starego i nowego roku każe go przedstawiać, jako boga Janusa, z dwoma obliczami, z których jedno zwrócone jest ku przeszłości, drugie ku przyszłości. Weselość tego okresu podkreślają w ikonografii rogi do picia, a *Janus biceps*, czy *bifrons* siedzi przy obficie zastawionym stole ⁷⁹⁾.

A teraz wystarczy to porównać z opisem u Chaucera:

The bittre frostes, with the sleet and reyn,
 Destroyed hath the grene in every yerd.
 Janus sit by the fyr, with double berd,
 And drynketh of his bugle horn the wyn;
 Biforn hym stant brawen of the tusked swyn.
 And „Nowel“ crieth every lusty man ⁸⁰⁾.

(ww. 1250—1255).

aby stwierdzić, że zgadza się prawie każdy szczegół. Pożyteczna jest nota prof. Robinsona odnosząca czytelnika do Owi-

⁷⁸⁾ Op. cit., s. 66 i 71.

⁷⁹⁾ Ibid., s. 70. Szereg dalszych referencji daje J. C. Webster w *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*, Princeton Univ. Press, 1938, ss. 37, 38, 42, 58, 63, 67, 68, 88, 90, 91, oraz Ferdinand Piper w *Mythologie der Christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins sechzehnte Jahrhundert*, 2 t. Weimar, 1851, t. II, s. 380, 382—3 i n. 3 na s. 382 i n. 1 na s. 383; s. 384, 5, 6. Przykłady zestawione obejmują rękopisy iluminowane (Slazburg, Bawaria), mozaikę (St. Denis), rzeźby, obok wspomnianej w Amiens, też na katedrach w Chartres i Strasburg. *Locis citatis* również ciekawe fragmenty z literatury (Beda).

⁸⁰⁾ Ostre mrozy z deszczem i ślą zniszczyły zieloność na każdym podwórku. Janus siedzi przy ogniu, z podwójną brodą i pije ze swego rogu myśliwskiego; przed nim stoi szynka z dzika groźnego klami i każdy wesoly człowiek wykrzykuje „Noel“

diusza u którego występuje termin *Iane biceps* (*Fasti I, 65*), ale w ikonografii średniowiecznej mamy po prostu cały opis.

Rzeczą największe robiącą wrażenie w postaci *pardoner'a* jest jego fantastyczna efronteria w trakcie próbki kaznodziejstwa jaką częstuje pielgrzymów. Warto pamiętać, że motyw oszusta na kazalnicy nie jest obcy ikonografii średniowiecznej. Przypomnieć trzeba symbol naciągania i bezczelności lisa, który występuje w niej na wielu miejscach. Humorystyczna rzeźba z stalli w Amiens, przedstawiająca lisa w mniszym habicie, każącego do kur, z których jedną trzyma zaduszoną w kapturze, nie jest jedynym wypadkiem. Analogiczny obrazek był oddany w cysterskim kościele w Whalley, na *misericorde* (obecnie w Blackburn) ⁸¹⁾. W miniaturze Gorleston Psalter znajdujemy scenkę bardzo podobną, lisa w szatach tym razem liturgicznych, mówiącego kazanie do kaczek i zarazem trzymającego jedną z nich nieżywą.

Na temat *Prioress's Tale* zauważymy tylko ogólnie, że *Miracles de la Vierge*, których jest ona próbką, znajdowały również swoje miejsce w ikonografii religijnej.

W toku satyry, którą jest *Chaucer's Tale of Thopas* trudno wskazać na określone, szczegółowe związki ze sztuką. Aluzje obliczone na ośmieszenie popularnych romansów, mają charakter literacki. Element kolorystyczny jest mocno uwypuklony:

Whit was his face as payndemayn,
His lippes rede as rose;
His rode is lyk scarlet in grayn ⁸²⁾.

(ww. 725—7).

i dalej:

His heer, his berd was lyk saffroun ⁸³⁾,

(w. 730)

⁸¹⁾ Joan Evans, dz. przyt., str. 43.

⁸²⁾ Oblicze jego białe jak kołacz, jego wargi czerwone jak róża, pleć miał niby szkarłat i kolor ten nie znikał.

⁸³⁾ Jego włosy, jego broda były jak szafran

lub znów:

... his cote-armour
As whit as is a lilye flour,
In which he wol debate
His sheeld was al of gold so reed⁸⁴⁾

(ww. 866—8)

Jednak to wszystko też wydaje się podpadać pod kategorię efektów literackich.

Natomiast ogólny duch groteski, bijący z tej zamierzonej rąmoty, wygląda na wyraźnie pokrewny duchowi autorów tych drobnych rysunków, czy małowymiarowych rzeźb, w których artyści średniowieczni uwiecznili swój humor.

W odniesieniu do *Nun's Priest's Tale* naprzód warto zauważyć, że bogactwo elementów artystycznych zmieszczone w ramy czegoś tak drobnego, jak krótkie opowiadanie o podwórkowej tragedii nasuwa myśl o sztuce iluminatorów, która potrafiła w obrazkach małowymiarowych zawrzeć tyle barw, szczegółów, portretów, a nawet narracji: a teraz trzeba wrócić do postaci lisa-przechery i tej nieprzychylniej opinii, jaką sobie powszechnie zyskał. Porwanie koguta pod koniec opowiadania, obraca, jak wiadomo, przeciw sprawcy całą wieś. Jej pogoń za rozbójnikiem podwórkowym pobudza Chaucera do jednego z najświetniejszych opisów, który znów nie jest bez swego *pendant* w plastyce. Nie znaczy to, aby się w tym wypadku porównywało jakość ujęcia, zestawia się *temat*. Już sama postać pędzącego rudzielca, która tyle miała dać natchnienia Masfieldowi do jego „*Reynard the Fox*“ była przedmiotem ilustracji rękopisowej⁸⁵⁾. Ale i pogoń zaalarmowanych opłotków bywała przedmiotem przedstawień.

⁸⁴⁾ Jego pancerz, w którym będzie walczył, biały jak kwiat lilii, jego tarcza cała z czerwonego złota.

⁸⁵⁾ Por. reprodukcję rkp. 1031 Bibliothèque de l'Arsenal u Bédier-Hazard, *Hist. de la litt. franc.*, vol. I, s. 30 i *miseri corde* w katedrze w Carlisle (pocz. XV w.) repr. jako końcowa winieta w wydaniu *Nun's Priest's Tale*, cyt. niżej.

Znajdujemy je na tych podpórkach w stallach, które nosiły nazwę *misericornes*: i tak widzimy rozjuszoną, czy zrozpaczoną właścicielkę drobiu, która trzymając w ręku kądziel pędzi za uciekającym ze zdobyczą w pysku lisem, w stallach katedry w Ely (koniec w. XIV). Ten sam motyw, z tego samego okresu, znajdujemy na analogicznej ozdobie w kościele w Boston, Lincolnshire i, z początku w. XVI w Beverley Minster⁸⁶). Właśnie takie przedstawienia i ilustracje podkreślają, sądzi Kenneth Sisam, szczytowość scenki pogoni w opowiadaniach o lisie, co rzuca światło na kompozycję *Nun's Priest's Tale*: pisarz w niej, jak się wydaje, „...rozmyślnie zwleka z tą sceną, zbliżając się do niej tak wolno i pośrednio, jak mu słuchacze pozwolą“⁸⁷). Fakt, że na *misericornes* pogoń prowadzi kobieta, jako właścicielka porwanego ptaka, wskazuje na rozpowszechnienie się w Anglii wersji różnych od *Roman du Renart* (gdzie podwórze — scena minaturowa dramatu należy do bogatego chłopca⁸⁸); podane jest przy tym jego nazwisko). Podobnie u Chaucera znajdujemy ubogą wdowę. Nawet szczegół trzymanej w ręku kądzieli łączy Chaucera (biegnie z nią w *Nun's Priest's Tale* jedna z dziewcząt) raczej z tymiż wersjami, które odbiły się w angielskiej ikonografii⁸⁹).

Także jeżeli chodzi o *Parson's Tale*, nie brak pewnego odpowiednika w ikonografii. W ustępie poprzedzającym omówienie pychy, jako korzenia wszystkich grzechów, proboszcz wraca *à rebours* do obrazu drzewa, którego już raz używał dla uzmysłowienia pokuty. Grzechy też rosną jak drzewo ze wspomnianego korzenia — *superbia*: „Gdyż z tego korzenia wyrastają pewne gałęzie, jak gniew, zazdrość, lenistwo albo smutek w służbie Bożej, skąpstwo albo chciwość (wedle powszechnego rozumienia), obżarstwo i nieczystość. A każdy z tych głównych grzechów

⁸⁶) Wszystkie reprodukowane w oxfordzkim wydaniu *Nun's Priest's Tale* prof. Kenneth Sisam, przy karcie tytułowej.

⁸⁷) Tamże, *Introduction*, s. XXX.

⁸⁸) S. XXVII.

⁸⁹) S. XXIV, n. 3.

ma swoje gałęzie i gałązki, jako będzie pokazane w rozdziałach, które następują“ (w. 388)⁹⁰). Otóż w kościele w Trotton, Sussex, wykonano w w. XV malunek człowieka nagiego, obróconego tyłem, z którego głowy, rąk i, jak się zdaje, części męskich *wyrasta* siedem grzechów. Niestety tylko pijaństwo jest wyraźne z wykonanych figur⁹¹).

Bo też poza analogiami szczegółowymi ze sztuką, można do pewnego stopnia mówić o ogólnej, mianowicie w odniesieniu do architektoniki *Canterbury Tales*. Na początku wieku XIV-go przebija w iluminacjach idea odpowiadania sobie poszczególnych części w całości rysunku. Tak np. każda z dziesięciu plag egipskich odpowiada przekroczeniu jednego z przykazań⁹²). Dbalność Chaucera o konstrukcję *Tales* (bez względu na to, że nie zdołał jej wykończyć) miała i w tym względzie tło w sztuce.

IV.

Pozostaje zająć się tym ustępem w *Tales*, w którym Chaucer mówi o sztuce *explicite*. Na początku *Physician's Tale* opowiadający chce wywołać u słuchaczy szczególnie wysokie wyobrażenie o bohaterce; toteż przedstawia ją jako arcydzieło Natury, która sama przemawia, chlubiąc się z niego. Natura mówi o sobie, jako o niedościgłym przez kunszt ludzki mistrzu. Jej wysoka pozycja wypływa z faktu, że działa w zastępstwie Stwórcy, którego jest *vicaire*, namiestnikiem⁹³).

⁹⁰) O takimże drzewie mówi Januarius w *Merchant's Tale*, w. E 1640—41.

⁹¹) Zob. R. T. Borenius i E. N. Tristram: *Englische Malerei des Mittelalters*, Firenze, 1927, s. 38. Dzieło podaje reprodukcję. Tego rodzaju *Baum der Sieben Todsünde*, aby posłużyć się użytym w tej książce wyrażeniem, miało swój odpowiednik w siedmiu drogach łaski (znów pewna analogia z *Parson's Tale*).

⁹²) Zob. Joan Evans, op. cit., s. 8—9. Tam też dalsze przykłady takich „schemes“.

⁹³) (C) 7—37.

Jesteśmy tu, jak wskazuje Robinson, przy myśli *Alaina de Lille*⁹⁴). W swoim *De Planctu Naturae*, wkłada on w usta Natury dłuższe wyjaśnienie jej roli w kosmosie. Poszczególne stworzenia, reprezentujące odwieczne egzemplaryczne idee Boże (Alain de Lille jest platonikiem) są tak różnorodne, że potrzebna była więź, stanowiąca o jedności i ciągłości. Do takich więzi należy stałość gatunków — w różnych osobnikach powtarza się ten sam wzór wciąż na nowo „wytlaczany“ w łańcuchu urodzin. Tą właśnie funkcją wyciskania pieczęci zajmuje się Natura, boża *vicaria*, nad którą zresztą czuwa jej autor.

Alain de Lille został ze zwykłą skwapliwością wykorzystany przez tego niebywale chłonnego i pamiętliwego klerka, jakim był Jean de Meung. Ten daje naturze to samo miano *vicaire*; opisuje ona nim siebie w rozmowie z Geniuszem, gdy stwierdza, jak u Alaina, że poruczono jej pieczęć nad trwałością gatunków⁹⁵). W późniejszym ustępie Geniusz wygłosi szczególnie energiczną apologię Natury, nazywając ją

... vicaire e conetable
A l'empereur perdurable
Qui siet en la tour souveraine
De la noble cite mondaine
Don il fit Nature ministre⁹⁶)

(w. 19505—19509).

toteż, siedząc w biskupich szatach, rzuca anatemę na tych, którzy się od funkcji naturalnych wstrzymują, którzy nie używają tych wszystkich „narzędzi“ symbolizujących, przez kształtowanie rze-

⁹⁴) *De Planctu Naturae*, Migne, P. L., CCX, 453.

⁹⁵) Alain: „Me igitur tamquam sui vicariam, rerum generibus sigillandis monetariam destinavit... ut... ab exemplaris vultu, nullarum naturarum dotibus defraudata exemplati facies nullatenus deviare.“
Por. w. 16782 wyd. Langlois, wg. którego podane są cytaty.

⁹⁶) ... namiestnik i konetabl wieczystego cesarza, który siedzi w najwyższej wieży wspaniałego grodu świata. Naturę uczynił zarządcą owego grodu.

czywistości, jakiś biologiczny rozmach: przybory do pisania czy młoty ⁹⁷⁾).

W innym miejscu tegoż *Roman de la Rose*, tak przepelnionego pochwałami Natury, znajdujemy podkreślenie niższości sztuki wobec niej, dobrze zresztą znane starożytności. Sztuka, która jest „na kolanach przed naturą“, próbuje się od niej uczyć, zawsze jednak zostaje w tyle, czy to chodzi o malarstwo wszelkich gatunków, czy o rzeźbę, czy cyzelowanie ⁹⁸⁾. Żaden z wielkich mistrzów pióra, plastyki, lub malarstwa ⁹⁹⁾ nie mógłby doścignąć piękna natury.

Zasadniczo te elementy są w ustępie Chaucera zestawione bez większej oryginalności. Mamy i ideę namiestnictwa bożego i działania w ścisłym związku z Bogiem, i wyliczenie tych czynności, dzięki którym idea jest w materii przekazywana, i garść sławnych nazwisk starożytnych artystów, zakończoną stwierdzeniem, że daremnie któryś z nich próbowałby doścignąć naturę.

Warto jednak zwrócić uwagę na kilka punktów — naprzód na powracanie tego wyliczenia czynności *homo faber* i artystycznych: w obrębie zaledwie pięciu wierszy znajdujemy pewne terminy, pierwszym razem przy cytowaniu domniemanego zapytania Natury:

..... who kan me countrefete?
Pigmalion noght, though he ay forge and bete
Or grave or peynte.....¹⁰⁰⁾

(w. 13—15)

i zaraz po tym z małym tylko przestawieniem, zapewne dla retorycznego efektu, że inni sławni również

⁹⁷⁾ 19545, 19555.

⁹⁸⁾ 16005—28.

⁹⁹⁾ ww. 16165—16202.

¹⁰⁰⁾ Któż mnie potrafi oddać? Pigmalion nie — choćby bez końca kul czy bił czy rył czy malował...

.....sholde werche in veyn
Outher to grave, or peynte, or forge, or bete,
If they presumed me to countrefete ¹⁰¹⁾

(ww. 16—18)

jakby chodziło o skoncentrowanie uwagi na kształtowaniu materii przez te różne sposoby oddziaływania na nią, przez plastykę. Ale i inne czasowniki zwracają na siebie uwagę, podobnie jak tamte powtórzone. Oto Natura zaczyna swój imaginowany monolog:

.....Lo! I, Nature
Thus kan I forme and peynte a creature,
Whan that me list: ¹⁰²⁾,

(ww. 11—13)

i znowu parę wierszy dalej znajdujemy też terminy

For He that is the formere principal
Hath maked me his vicaire general
To forme and peynten erthely creaturis ¹⁰³⁾

(ww. 19—21)

T o f o r m e a n d p e y n t e n — czynności najważniejsze z tej serii różnych oddziaływań na materię, „odciśnięcia“ w niej czegoś, jeżeli chodzi o ludzką postać. Dlatego było prosto naturalne, że Chaucer to właśnie uwypuklił, gdy *physician* rozprawiał o tworzeniu ludzkiej postaci. Ale było rzeczą chyba równie naturalną sięgnąć do skojarzeń z zakresu rzeźby: otóż u k s z t a ł t o w a ć, a p o t e m p o m a l o w a ć, to właśnie to, co czynił rzeźbiarz w okresie gotyku. I nie na tym kończy się seria terminów nasuwających myśl o tej dziedzinie. Znow o parę linii niżej, pod koniec swojego autopanegiryku, Pani Natura

¹⁰¹⁾ ...daremnie by pracował, czyto rzeźbił, czy malował, czy kuł, czy bił, gdyby porwał się na oddanie mnie.

¹⁰²⁾ Oto ja, Natura, tak mogę ukształtować i pomalować jakieś stworzenia, gdy mi się podoba.

¹⁰³⁾ Gdyż On, który jest głównym dawcą kształtów, mnie uczynił swoim wszech-namiestnikiem do kształtowania i malowania stworzeń.

stwierdza, że każde z jej dzieł tworzone bywa na chwałę bożą bez względu na kształt i kolor:

What colour that they han, or what figures¹⁰⁴).

I raz jeszcze, o niecałe dziesięć wierszy później, tym razem wyraźniej niż przedtem, narrator wydobywa te pojęcia i te określenia. Czytelnik trafia na trzykrotne użycie słów dotyczących się malowania:

This mayde of age twelve yeer was and tweye,
In which that Nature hadde swich delit.
For right as she kan peynte a lillie whit,
And reed a rose, right with swich peynture
She peynted hath this noble creature,
Er she were born, upon hir lymes fre,
Where as by right swich colours sholde be;

(ww. C 30—36).

Sprawa ma jednak więcej aspektów. Zauważyć można, że Chaucer ze szczególną starannością podkreśla *odpowiedni dobór* barw, użytych przez Naturę: „tak jak potrafi ona namalować lilie na białą, a różę na czerwono, tak właśnie malując pomalowała to szlachetne stworzenie... na jej wolnych jeszcze¹⁰⁵) członkach tam, gdzie należało aby te barwy wypadły“. Otóż to schodzi się prawie dosłownie z wymaganiami, jakie stawia barwom w swoich estetyczno-moralnych rozważaniach Guillaume d’Auvergne, u którego kolor „...jest piękny tylko pod warunkiem, że należy odpowiednia członkom (posągu) (*sibi congruentem et sibi debitum pulchritudinem*)“¹⁰⁶). Mowa tu o posągu, którego wykonanie przez artystę jest obrazem rozwoju etycznego człowieka.

Przyjrząwszy się tekstowi Guillaume d’Auvergne zauważamy tam dalsze analogie z opisem Chaucerowskiego lekarza: dla

¹⁰⁴) Jakiegokolwiekby były koloru czy kształtu.

¹⁰⁵) Jak się zaraz powie, ma to znaczyć po prostu jeszcze nie pomalowanych. Początek cytaty: „Owa dziewczeczka, w której Natura tak sobie upodobala, miała lat czternaście“. Dalszy ciąg jest tłumaczony w tekście.

¹⁰⁶) Zob. De Bruyne, *Etudes d’esthetique medievale*, III, s. 84, n. 5, skąd cytuję.

Guillaume'a „...jest rzeczą jasną, że dusza ludzka jest stwarzana jak posąg, w którym wyrzeźbiono zrazu tylko kształt jego piękna doskonałości, ale który zdalny jest aby go ozdobiono i pomalowano pięknymi, różnolitymi kolorami...“¹⁰⁷). Proszę to porównać zwłaszcza z wyrażeniem: „...upon hir lymes fre“ z w. 35 Chaucera. Proszę dalej zwrócić uwagę, że Guillaume znajduje w tej duszy ujmowanej „...na kształt posągu ukształtowanego wyrzeźbionego, w miejsce jego członków i rysów wrodzone *ity naturalne*, przygotowane do otrzymania piękna swojej doskonałości...“¹⁰⁸). Mamy nie tylko ekwiwalent członków, ale mamy naturę jako czynnik twórczy. Proszę w końcu raz jeszcze zaobserwować, że z tych członków posągu „...każdy pragnie osiągnąć *emu odpowiadającą i jemu należną* pełnię...“¹⁰⁹) (*by right swiche olours sholde be* w. 36).

Ale te zestawienia zyskują swoją wymowę dopiero na tle ogólnego faktu, że w ustępie, który Robinson przyznaje Chaucerowi jako jego własny dodatek do zapożyczeń z *Roman de la Rose* ostaje właśnie rozwinięty obraz moralnego rozkwitu tego wspaiałego tworu Natury, którym się ona szczyci w początkowych wierszach:

And if that excellent was hire beautee,
A thousand foold more vertuous was she.¹¹⁰

(ww. 39—40).

To nas umacnia w przypuszczeniu, że mamy u Chaucera do czytania z echem tych porównań, jakie lubili średniowieczni estetycy, między pracą artysty nad barwnym posągiem, a rozwojem

¹⁰⁷) I. c., s. 85: „Clarum igitur est animam humanam creari velut magnam quae solam figuram et sculpturam suae pulchritudinis et perfectionis dhuc receipt sed apta nata est picturari et decorari speciosa varietate colorum...“.

¹⁰⁸) Ibid.

¹⁰⁹) Op. cit., s. 84, n. 5.

¹¹⁰) A jeśli jej piękność była doskonała, to tysiącokrotnie więcej była notliwa.

cnót u człowieka. Bo, jak wskazał de Bruyne, porównania te wracają u nich. Guillaume nie jest pierwszym, ani ostatnim. Już Tomasz z Citeaux obrazuje postępek człowieka, dążącego do zdobycia cnót, przez dzieje drzewa, z którego stopniowo powstaje malowany posąg¹¹¹). U św. Bonawentury znów dusza zaczyna jak statua uformowana, ale bezbarwna: pełne piękno osiąga ona w ciągu próby życia; ta nadaje jej kolory¹¹²).

Św. Bonawentura jest tu dla nas pouczający z innego także względu. Po pierwsze znajdujemy u niego podkreślenie ważności światła dla tego piękna: w pełnym rozkwicie dusza — statua jest „jakby oświetlona słońcem“¹¹³). Porównajmy z tym wzmiankę u Chaucera, że

... Phebus dyed hath hire tresses grete
Lyk to the stremes of his burned heete¹¹⁴).

(ww. 37—38),

a wrażenie, iż jesteśmy na linii tej samej tradycji wzrośnie. Po drugie, co jeszcze ważniejsze, znajdujemy u św. Bonawentury odpowiednik tej pozycji, jaką natura i sztuka zajmują w krytycznym ustępie u Chaucera. Doktor franciszkański ustawia bardzo wyraźną hierarchię, na której szczycie umieszcza oczywiście Stwórcę, jako tego, który wywołuje byty z kompletnej nicości, a w środku której tkwi natura. Sztuka stoi na trzecim miejscu, jako najmniej twórcza¹¹⁵). U Chaucera, jak widzieliśmy przed

¹¹¹) Wg. op. cit., s. 57, n. 5.

¹¹²) Op. cit., s. 213.

¹¹³) Ib., n. 4, wg. *Serm. de tempore* (IX, 449): „Et nota prima imago est quasi *sculpta*, secunda quasi *colorata*, sed tertia quasi *sole irradiata*“. I zaraz tekst pokrewny, tylko bardziej teologiczny: „*Deus sculpsit* imaginem beatarum animarum in Creatione, eam *depinxit* in Passione, eam *illuminavit* in aeterna Remuneratione“.

¹¹⁴) Feb zabarwił jej wielkie warkoczki podobnie do strumienia swego płomiennego żaru.

¹¹⁵) „*Deus enim operatur an nihilo, natura vero... ex ente in potentia, ars supponit operationem naturae et operatur super ens completum: non enim facit lapides sed domum de lapidibus...*“ przyt. *ibid.*, s. 212, n. 1:

chwila. Pani Natura wyraźnie wynosiła się na sztukę. Otóż rozważania św. Bonawentury wydają się pogłębiać to ujęcie i wyjaśniać filozoficznie jego podkład. Rzecz w tym, iż według znakomitego franciszkanina, natura jest, jeżeli można się tak wyrazić, ontycznie głębiej ugruntowana niż sztuka, a to dla okresu, w którym władza filozofia scholastyczna było czymś nader ważnym. Natura, w procesie rodzenia, generatio, wyprowadza z możliwości do aktu coś bardziej substancjalnego, wywołuje, choć tylko zastępczo za Boga, nowy byt w o wiele pełniejszym sensie od artysty. I to jest zapewne znaczenie tytułu *vicaire*, udzielanego naturze i przez Jean de Meung i przez Chaucera. To pozwala nawet zrozumieć zachwyty drugiego autora *Roman de la Rose* — wyrażany aż na takiej przestrzeni — dla czynności płodzenia. Jest ono przecież udzielaniem własnego bytu w sposób niezmiernie realny. W sztuce dzieje się co innego. W sztuce tylko własna idea egzemplaryczna uzyskuje pewien stopień bytu dzięki ustawieniu w odpowiedni sposób elementów przygotowanych przez naturę¹¹⁶⁾. Nie będziemy tu oczywiście wchodzić w sprawę, co można by przeciwstawić takiemu ujęciu. Zostawimy ten aspekt jako górujący, gdyż wygląda, że górował on w umyśle Chaucera. I wydawałoby się, że to dopiero wyjaśnia owo charakterystyczne powtarzanie przez niego czasowników dotyczących kształtowania materii, na które wyżej została zwrócona uwaga. Porównanie określiń „...*though he ay forge and bete. Or grave or peynte*“ znaczy coś więcej, niż pamiętać o sztukach plastycznych: ono wyraźnie sugeruje „ontyczną“ bezpłodność wysiłków tych, którzy te sztuki uprawiają. Jak uderzenia młota w jakąś bryłę, które nie mogą osiągnąć upragnionego wyniku, tak kołują w słuchu czytelnika (a zwłaszcza słuchacza) owe określenia czynności tyczących *arts and crafts*, umiejętności twórczych. Gdy patrzymy niejako „na powierzchnię“ tekstu, wydaje nam się, że mamy do

¹¹⁶⁾ Jeszcze zob. loc. cit.: „...in productione naturali producitur similis in substantia... in productione autem artis ducitur simile secundum rationem formae exemplaris, dissimile vero in substantia et natura“.

czynienia tylko z takim stwierdzeniem wyższości natury w osiągnięciu piękna, jak gdyby porównywani byli dwaj nierówni umiejętnością, ale zasadniczo należący do tej samej klasy artyści. Tymczasem dopiero w oparciu o ten pierwotny podkład filozoficzny, który tu wysuwamy, widać, że piękno osiągnięte przez naturę jest całkiem innego porządku, bo o inną się opiera kategorię bytu. Chaucer mógł sobie z tego nie zdawać w pełni sprawy, choć takie przypuszczenie w stosunku do niego nigdy nie jest pozbawione ryzyka. Ale nawet niezupełnie świadome wyprowadzenie odnośnych elementów ukazuje stopień przepojenia umysłów średniowiecznych tą doktryną, w której piękno jest aspektem bytu. I człowiek tym jest bliższy piękna, im bliżej stoi jego metafizycznej bazy.

W tej bazie tkwi także dobro jako inne oblicze. I to prowadzi nas najlepiej do wyjaśnienia tego dodatku, jakim Chaucer wzbogacił autopanegiryk Pani Natury. Dziewczyna tak przez nią ubogacona była przede wszystkim wysoce cnotliwa. To nie jest zwykłe: była piękna, „a także“ bardzo dobra. To jest dopełnienie pewnej koncepcji o charakterze zasadniczo platońskim, której tu Chaucer stał się dziedzicem. Schodzi się to z tym, co skądinąd wiemy o jego nie bardzo bogatym ekwipunku filozoficznym, ugruntowanym przeciw na Boecjusz. Było paradoksem nie tylko jego, że potrafił z tym połączyć zainteresowanie rzeczywistością zmysłową, które z większą słusnością mógłby rozwijać arystotelik. Wirginia była wspaniałym tworem, który dość dokładnie odpowiada postulatowi estetyków, sięgającym wstecz aż do szkoły w Chartres, medievalnego *kalos k'agathos* i przejście od opisu rzeźby do katalogu cnót nie było nic więcej, jak po prostu przejęciem znanego schematu myślowego.

W jednym tylko rękopisie *Canterbury Tales* trafiamy na wariant, nie pozbawiony, zdawałoby się, znaczenia dla omawianej w tej chwili sprawy. Rękopis ten nie należy do autorytatywnych i wersja, którą w nim spotykamy jest zapewne tylko własną pomyłką, czy próbą emendacji kopisty. Niemniej to jedno zmienione

słowo mówi dość dużo o tym, jak można było rozumieć dzieło Natury. Tam gdzie ustalony tekst ma:

... Nature hath...

Yformed hire in so greet excellence¹¹⁷⁾

(w. 9—10)

tam jeden późniejszy manuskrypt, tzw. Hatton Donat ma:

Enformed hire, etc.¹¹⁸⁾.

Kopista użył terminu, który od razu uwypukla metafizyczną funkcję natury, kładącej niejako fundamenty pod całą osobowość Wirginii.

V.

W nieocenionym swoim dziele na temat średniowiecznej estetyki de Bruyne wydobywa jeszcze szereg momentów, które można by wykorzystać dla rzucenia światła na powiązanie autora *Canterbury Tales* z jego epoką, a w szczególności z jej pojęciami. Wprawdzie poza ustępem na temat kształtowania przez Panią Naturę Wirginii z *Opowieści Lekarza* nie znajdujemy miejsc, gdzieby Chaucer poświęcał wprost uwagę teorii sztuki, ale cały szereg jego właściwości jako pisarza nadaje się do skomentowania w świetle poglądów średniowiecznych myślicieli na piękno.

Wypada znów zacząć od prologu. Stwierdzenie ogólne, że piękno portretów osób opiera się na spełnieniu oczekiwań czytelnika w odniesieniu do danej postaci znane było poniekąd tym wszystkim, którzy za Algazelem pojmowali piękno jako zgodność z ideałem¹¹⁹⁾. Ideał ten bywał pojmowany dość sztywno. W spadku po Fortunacjanie, Horacym i Cyceronie odziedziczyło średniowiecze spis wymagań, które powinny były być spełnione, aby opis osoby był należyty. W *De Inventione* była wskazówka, aby podawać imię, naturę, sposób życia, jego koleje, cechy charak-

¹¹⁷⁾ ...Natura ukształtowała ją tak znakomicie.

¹¹⁸⁾ Zob. Manly-Rickert VII, s. 5 i 1, s. 253—255.

¹¹⁹⁾ De Bruyne, op. cit., t. III, s. 229.

terystyczne, upodobania itd.¹²⁰). Idący prawdopodobnie za Fortunacjanem autor Vita Adalhardi z połowy IX wieku, żąda bardzo podobnych rzeczy¹²¹). Kanonów tych będą średniowieczni twórcy i teoretycy literatury trzymać się nader skrupulatnie, często niewolniczo, stwierdza Faral¹²²). Otóż Chaucer utrzymuje się tu w postawie umiarkowanej. W niektórych portretach prologu uwzględnia wiele z tych przewidzianych rysów, ale w wielu pozwala sobie na znaną swobodę i wybiera nie to, ani tyle, ile żądałyby przepisy retoryków, ale idzie wyraźnie za własnym uznaniem i wyczuciem¹²³).

Do starożytnych da się również w pewnym stopniu odprowadzić poszukiwanie pewnego świadomego realizmu w portretach, które znał już Marbod pouczający w *De ornamentis verborum*:

Ergo qui laudem sibi scribendo parare
sexus, aetates, affectus, conditiones
SICUT SUNT IN RE, STUDEAT DISTINCTE REFERRE¹²⁴).

Sztuka ma się trzymać natury.

¹²⁰) „Ac personis has res attributas putamus: nomen, naturam, victum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes“ (Następuje szereg bliższych wyjaśnień). Przyt. *ibid.*, t. I, s. 48, nota (1).

¹²¹) „Consideratur enim perfecti viri qualitas, *juxta oratores*, nomine, patria, genere, dignitate, fortuna, corpore, institutione, moribus, victu, si rem bene administrat, qua consuetudine domestica meneatur, affectione mentis; arte, conditione, habitu, vultu, incessuque, oratione, affectu“. *Ibid.*, wg. P. L. 120, c. 1536.

¹²²) Zob. Edmond Faral: *Les Arts Poétiques du XII-e e du XIII siècle*. Paris, 1923, s. 75—81.

¹²³) Warto zanotować, że dopuszczalność odchylenia od przepisów ścisłych na rzecz wymagań sytuacji dopuszczał już — w innej dziedzinie, mianowicie w sprawie sposobów zaczynania utworu — Cornificius: „Genera dispositionis sunt duo: unum ab institutione artis perfectum, alterum ad casum temporis accommodatum“. Przyt. przez Farala, *op. cit.*, s. 55.

¹²⁴) Tak więc kto pisaniem pragnie sobie przynieść chwałę, musi się pilnie starać, aby dokładnie podać pleć, wiek, upodobanie, stan.

Przechodząc do samych *tales*, warto naprzód wskazać na średniowieczne poczucie, które stanowi uderzające oparcie dla sławnego Drydenowskiego powiedzenie: „*Here is God's plenty!*”. Oto już Hugo od św. Wiktora, przedstawiciel szkoły w Chartres, której poglądy przynajmniej pośrednio i częściowo dotarły do Chaucera, podnosił istotną wagę bogactwa i różnorodności w pięknie: „To zaś mnożenie i urozmaicanie wszelkich (znaków, symboli) stanowi o pięknie”, pisze. Albowiem, gdyby poszczególne rzeczy nie były piękne każda w inny sposób od reszty, całość ich nie byłaby piękna w sposób szczytowy. I następuje związanie tego ze Stwórcą: „Piękno boże dąży zatem do urozmaicenia, to jest objawia się w różności i wielości”. „*Pulchrum divinum ergo est varificans, id est varie ac multipliciter declarans*”¹²⁵). I omawiający ten tekst de Bruyne wiąże go z całym tym rozmachem i hojnością, które popychały budowniczych katedr do mnożenia jakby w nieskończoność zdobiących je rzeźb: „*comment épuiser la beauté de l'Infini?*”¹²⁶).

Oczywiście to bogactwo, to ukazanie jak największej ilości publicznie piękna świata, które jest dążeniem Chaucera tak wyraźnie — i tak, jak widzimy, w zgodności z pewnymi innymi przejawami ducha epoki, nie może być bezładne. Musi znów wystąpić paradoksalny, a niezbędny warunek, aby w wielości tkwiła jednak podstawowa jedność. Tam, gdzie średniowiecze jest siebie świadome, tam jest ono dalekie od żywiołowej bezkształtności, jaką chciał w nim widzieć Wiktor Hugo. Tomasz z York żąda panowania jedności nad każdą piękną formą¹²⁷). Nie mówi się już o Tomaszu z Akwinu, o tyle częściej od innych omawianym przez dzisiejszych krytyków, u którego *unitas* należy do podstawowych warunków. Inna oczywiście sprawa, że postulat bogactwa spełniony jest, w tych *Canterbury Tales*, jakie Chaucer zdołał zоста-

¹²⁵) wg. De Bruyne'a, II, s. 217.

¹²⁶) Tamże: „Jakże wyczerpać piękno Nieskończoności?”

¹²⁷) De Bruyne, III, s. 229.

wić, znacznie lepiej, niż postulat jedności. Więź jednocząca ma raczej charakter zewnętrzny, choć z drugiej strony na pewno nie wyłącznie taki i istnienie związków między poszczególnymi *tales*, ich powstawanie w łączności z sytuacją wśród pielgrzymów, ich wzajemnym do siebie stosunkiem i ich osobistymi cechami stanowi o częściowym zachowaniu charakteru jednego dzieła. Gdyby Chaucer zdążył go dokończyć, zyskałoby na pewno na zwartości, w takim wypadku zawsze oczywiście względnej — ale w to się zapuszczać nie będziemy.

Poszukiwanie w przedstawieniu prawdy, zgodności z faktami życia występuje, jak wiadomo nie mniej oczywiście w samych *tales*, jak w *General Prologue*. Czerpanie ze starożytności, choćby niedokładnie znanej, towarzyszy znów tu, w późnym czternastym wieku, horacjańskiej trzeźwości w oglądzie rzeczywistości, tak jak jej towarzyszyło już „na drugim końcu“ średniowiecza w humanizmie karolińskim. Bo już wtedy jednym z elementów postawy pisarzy stało się „realistyczne poddanie się prawdzie i naturze, zdrowe korzystanie z przyjemności dostępnych zmysłom, bezinteresowne umiłowanie wszelkich wartości w nich samych, choć odnoszonych do Boga, ich pierwszej podstawy...“¹²⁸). Dlatego dla Rabana Maura prawda moralna czy fizyczna wartości dzieła stała na pierwszym miejscu¹²⁹), dlatego dla Eriugeny, komentującego, jak Maur, Horacego poeta winien obserwować życie i w nim obserwowane malować obyczaje¹³⁰). W odniesieniu do malarstwa Alkuin, podobnie jak Izydor z Sewilli, protestował przeciw zmyślaniu nieistniejących stworów¹³¹). Momenty te wyrażają oczywiście tylko jedną z postaw estetycznych człowieka tej epoki, z którą kontrastowały inne. Ale w tej chwili interesowało nas wydobycie pierwiastka realistycznego w estetyce śred-

128) De Bruyne, I, s. 206.

129) I, s. 237.

130) I, s. 227—8.

131) I, s. 280.

niowiecza, u jego początków. Jaki miał on osiągnąć rozwój w praktyce samych artystów, już w rozkwitaniu i przekwitaniu gotyku, o tym była mowa w części poświęconej właśnie sztuce, nie jeszcze jej teorii.

Wierne oddanie rzeczywistości nie zawsze bywa jednak takie, aby wszystko, co ona zawiera, od razu było widoczne w zetknięciu się z jej przedstawieniem. Jeśli chodzi znów o teorię malarstwa, to wiele szczegółów było obliczonych i miało być obliczonych dopiero na dokładniejsze wpatrzenie się odbiorcy. Podobnie w literaturze pod odpowiednim zestawieniem słów miał się odkryć głębszy sens, który był istotny¹³²⁾. Ten punkt pragnę nawiązać do omówionej już sprawy humoru Chaucera, ze względu na podkreślaną już jego ważną właściwość, że zaczyna lekko o sobie sygnalizować w umysłowości czytelnika, gdy ten już zabiera się do następnego ustępu.

Nacisk kładziony, za przewodem starożytnych, na funkcję narratorską poety, który również podejmował już Izydor z Sewilli¹³³⁾, stanowić musiał u niejednego twórcy o takim kształtowaniu dzieła, w którym jeden element *następuje* po drugim. Jak wiele z tego jest u Chaucera, *największego z opowiadaczy*, nie trzeba przypominać. W tej chwili rzecz w tym, że prowadzi nas to do innej ważnej kwestii, mianowicie do dynamizmu.

Jakkolwiek mogło być przed tym, u Chaucera ta narracja, której tyle poświęca miejsca, ma wyraźnie charakter dynamiczny. Jedne *tales* pociągają za sobą drugie; społeczne tarcia stają się motorem, posuwającym naprzód całość opowiadania: wreszcie sam fakt podróży do Canterbury, w czasie której opowiadania *zostają* wymienione między pielgrzymami, przyczynia się do wrażenia ruchu, który nie jest czymś przypadkowym i wchodzi w konstrukcję *Canterbury Tales* dość głęboko.

¹³²⁾ II, s. 40.

¹³³⁾ I, s. 98.

Warto z tym zestawić tezę, że „estetyka średniowieczna jest dynamiczna, rytmiczna, oparta na doznaniach ruchowych“¹³⁴), że Witelo wraz z Alhazenem (wspominami, nawiasem mówiąc, przez Chaucera w *Squire's Tale*)¹³⁵) właśnie o moment piękna samej zmiany wzbogacili percepcje swych współczesnych: i *quies* i *motus* należą do wywołania zadowolenia w patrzącym czy słuchającym¹³⁶). Frey powie o gotyku, że jego sposób traktowania tematu „...kroczy od jednego elementu do drugiego, odczytuje treść obrazu posuwając się naprzód. W trakcie tego odczytywania obraz powstaje w spojrzeniu, rozwija się stopniowo przed patrzącym jak film, z tym tylko, że następstwo wrażeń obrazowych nie opiera się na mechanicznym poruszaniu się obrazu, tylko na psychicznym ruchu, który się dokonywa w patrzącym“¹³⁷). Zastrzeżenie ważniejsze dla sztuk plastycznych, niż byłoby w obrębie literatury, gdzie następstwo zostaje narzucone przez tok opowiadanych wydarzeń.

Jeszcze jedna uwaga dotycząca *Canterbury Tales* jako całości. Wyjdzie ona od poruszenia powtórnie ważnej zasady przejętej przez średniowiecze od Cyserona i św. Augustyna, że piękno polega na oddaniu tego, „co przystoi“, co przynależy do danego bytu. Na progu „Dark Ages“ powtórzy to Izydor z Sewilli¹³⁸), bliżej czasów Chaucera Tomasz z York¹³⁹). Zastosowanie tego do planu „Opowieści Kanterberyjskich“ jest proste i polega na dobraniu (wyraźnym tylko w niektórych wypadkach)

¹³⁴) I, s. 259—60. Kontrast stanowi estetyka Witruwiusza, określana przez J. Waltera, jako statyczna, matematyczna i intuitywna. De Bruyne przytacza jego *Geschichte der Aesthetik im Altertum*, s. 801—3.

¹³⁵) F, 232.

¹³⁶) De Bruyne, III, s. 247.

¹³⁷) Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance*, Augsburg, 1929, s. 38. W przeciwieństwie do tego, Renesans odkryje, wg. Frey'a, estetykę jakiegoś całościowego wejrzenia.

¹³⁸) De Bruyne, I, s. 79.

¹³⁹) III, s. 229.

tales do opowiadających, które tylekroć podkreślano. Można to powiązać z omawianą poprzednio sprawą bogactwa i wskazać, że rycerz występuje ze swoją na wskroś feudalną *Knights Tale*, młynarz ze swą na wskroś mieszczańską i „przesadnie realistyczną“ *Miller's Tale*, przeorysza ze swym rzeźnym opowiadaniem na pół w stylu zakonno-liturgicznym, na pół starej nauczycielki itd., ukazując różne postaci piękna, zresztą przede wszystkim załamane w zwierciadle człowieczym, mniej w naturze.

Jeżeli chodzi o poszczególne *tales*, naprzód zwrócimy uwagę jeszcze raz, od innej strony, na problem statuy Wenus. Podnoszono, że jest ona jakby symbolem rozkwitającego renesansu. Trzeba to sprecyzować. Zrozumienie wagi piękna kobiecego jest bardzo dawne w średniowieczu. Znalezione je już u Eriugeny, który mówi o tym pięknie, jako o symbolu urody świata. Można się nim przejąć w sposób grzeszny. Można ustosunkować się właściwie i potraktować zgodnie z celem Stwórcy¹⁴⁰). Rzecz niespodziewana, nawet Bernard z Clairvaux, wśród wielu zresztą ostrzeżeń, zwraca uwagę na piękno zewnętrzne człowieka¹⁴¹). Jego kontynuator, cysters Gilbert de Hoiland rozwija dłuższe porównanie między szczegółem dobrej kobiecej budowy, a należycie zbudowanego kazania¹⁴²). Inny cysters, Gilbert Foliot, biskup Londynu (zm. 1187) rzuca potężną wizję profuzji pięknych ciał ludzkich, choć znów, rzecz charakterystyczna, z akcentem religijno-dydaktycznym: jest to obraz grzeszników, ginących w falach potopu, nakreślony z dużą wyobraźnią¹⁴³).

¹⁴⁰) Eriugena z typową dla epoki przemysłnością egzegetyczno-symbolizującą, stosuje słowa Ewangelii: „*Qui viderit mulierem ad concupiscendam eam, jam moechatus est in corde suo*“ do całości piękna stworzonego. W stosunku do niego widzi możliwość, aby „*anima rationalis... licitos suos usus... acciperet*“, lub użyła go niewłaściwie. Wg. De Bruyne'a, op. cit., t. I, s. 367.

¹⁴¹) Op. cit., t. III, s. 45.

¹⁴²) Ibid., s. 46.

¹⁴³) s. 47.

Bardziej bezpośrednio do posągu odnosi się wypowiedź Walafrida Strabo, który mówi o statui wojownika na koniu, sprostowanej przez Karola Wielkiego przed akwizgrański pałac. Wojownik jest nagi i symbolizuje w oczach Strabona całą *superbiam carnis*, charakterystyczną dla pogańskiej postawy wobec życia i sztuki. Tej poeta przeciwstawia koncepcję chrześcijańską, w której poszukiwanie piękna jest służbą Bogu ¹⁴⁴).

Ale najciekawsze, bo już odnoszące się wprost do posągu Wenus, są wyznania magistra Grzegorza, Anglika, który zwiedzał Rzym w XII wieku i był widocznie mniej zblazowany od swoich rodaków robiących to samo z aparatami fotograficznymi w rękach w kilkaset lat później, gdyż stwierdził, że był całkowicie wstrząśnięty widokiem statuy ¹⁴⁵).

Wiadomo, że oddanie aktu w plastyce było już z powrotem znane, choć rzadkie, w wieku czternastym.

Otóż teraz na tym tle powiemy dokładniej, że śmiały opis posągu Wenus w *Knight's Tale* jest istotnie w pewnym stopniu znakiem nadchodzącego renesansu — nie w tym sensie, jakoby ludzie po raz pierwszy zdawali sobie sprawę z powabu życia, ale w tym, że gotują się odrzucić ostrożność, z jaką do tego powabu zbliżali się ich poprzednicy, rozróżnienie uporządkowanego i beztroskiego cieszenia się nim.

Przy tak bardzo różnych od opisu świątyni Wenus szczegółach przybytku Marsa trafiamy po raz pierwszy od *General Prologue* na budzenie zadowolenia przez odpowiednio oddane rzeczy odpychające. Paradoks ten znajdziemy i później. Tu, w wypadku Marsa, związek z pewnymi — o wiele nawet wcześniejszymi — rozważaniami bije w oczy. Już na początku XII w. niejaki Fulko pisał o tym związku właśnie z głową Marsa, mówiąc o „*Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum*“, „*terror et ipse de-*

¹⁴⁴) Chodzi o wiersz *De Imagine Tetrici*, pod. w *Mon. Germ. Poet. lat. aevi carol.* II, 370, cit. De Bruyne, II, s. 98—99.

¹⁴⁵) Tamże.

cet“ itd. Byłe przedmiot był oddany tak, jak powinien, jest estetyczny ¹⁴⁶⁾.

Trzeba jeszcze powiedzieć pewną rzecz ogólną o freskach z świętyń trzech bóstw. Mimo wielkiej plastyki Chaucerowskiej wyobraźni i wykorzystania jej przy pewnych punktach opisów, większość ich jest prostym zreferowaniem, co dany obraz przedstawiał. Otóż to zgadza się doskonale z ilustracyjnością sztuki średniowiecznej. Jak podkreśla *Frey*, w bardzo wielu wypadkach chodzi tylko o podanie pewnej treści, często pewnego wątku, nie o całość wizji podanej wedle jakiegoś planu artystycznego ¹⁴⁷⁾. To nie znaczy, aby średniowiecze takich planów nie znało. Ale w wielu wypadkach bywał on pomijany. Kto np. oglądał ciekawe ilustracje do *Roman de la Rose*, wydane przez Alfreda Kuhna ¹⁴⁸⁾, ten wie, że ograniczają się one do prostego zestawienia pewnych ludzkich postaci w pewnych sytuacjach. Widać dwie rozmawiające ze sobą damy i dowiadujemy się, że to dwie personifikacje ludzkich przeżyć. Gdy Chaucer wchodzi w swoje wyliczenia:

Nat was foryeten the porter, Ydelnesse,
Ne Narcissus the faire of yore agon,
Ne yet the folye of kyng Salomon,
Ne yet the grete strengthe of Ercules... ¹⁴⁹⁾

(ww. 1940—1943)

myśli o podobnych *rycinach*.

Od chwili prologu *Wife of Bath* trzeba wrócić do sprawy „estetyki brzydoty“, jak ją nazywa de Bruyne. Na sto sposobów

¹⁴⁶⁾ De Bruyne, II, s. 105.

¹⁴⁷⁾ *Gothik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg, 1929, s. 51. Szczególnie ciekawe są objaśnienia rycin z najstarszego iluminowanego rękopisu Eneidy, cytowane przez Frey'a, l. c.

¹⁴⁸⁾ A. Kuhn: *Die Illustrationen des Rosenromans*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, XXXI, 1912, s. 1.

¹⁴⁹⁾ Nie został zapomniany odźwierny, Próźnowanie, ani Narcyz piękny z pradawnego czasu, ani szaleństwa Króla Salomona, ani wielka moc Herkulesa...

podkreślano szerokość Chaucerowskiego realizmu i umiłowania świata, wyrażającą się w fakcie, że maluje on trafnie i z widocznym zainteresowaniem nie tylko postaci piękne ale i te, w których uderza jakaś niedoskonałość, brak, czy wręcz brzydota zewnętrzna lub wewnętrzna. Ale ważną rzeczą jest dodać, że poeta stosował po prostu znaną od dawna zasadę średniowiecznej estetyki o zaletach i użyteczności przedstawięń rzeczy odpychających. Zasada ta tym więcej nas interesuje, że występuje u pisarzy ze szkoły św. Wiktora, platoników, wykorzystywanych przez znanego Chaucerowi Alaina de Lille.

Mistrzowskie samoobnażenie moralne Dame Alisoun w jej przemowie, portret łotrowskiego *summonera* w *Friar's Tale* i, wzajemnie, przymilnego i wścibskiego braciszka-hipokryty, podany w *Summoner's Tale*, odrażający starzec-lubieżnik w *Merchant's Tale*, wreszcie ponury oszust-alechemik w *Canon's Yeoman's Tale*, to najważniejsze przykłady poza portretami *General Prologue* na śmiało stosowanie przez Chaucera prawdy o „*esthétique du laid*”.

Nie jest przypadkiem, że odnośną doktrynę rozwinęli platonicy średniowieczni. Ponieważ chodzi o to, aby człowiek zbytnio nie grzązł w świecie widzialnym, należy więc pamiętać, że oglądane przez niego piękno nie powinno być zbyt przykuwające. Rzeczy o pięknej powierzchowności wiążą ze sobą. Odpowiednio przedstawione rzeczy brzydkie budzą przez swój brak tęsknotę za tym, co doskonale piękne. Hugo od św. Wiktora mówi najwyraźniej o walorach dynamicznych brzydoty, która „...*non concedit ...carnalem sensum ...quiescere*”¹⁵⁰). Kto wie, czy także i czegoś takiego nie miał w świadomości lub podświadomości Chaucer, gdy układał na przemiany: raz polor i patos *Knight's Tale*, czy *Man of Law's Tale*, raz *fabliaux* czy *Wife of Bath's Prologue*.

Szczytowym przykładem tego, o czym mówimy, byłyby oczywiście postaci demoniczne. W grę wchodzi dwie: sam szatan w *Friar's Tale* i pardoner. Ten pierwszy, choć jest sylwetą nie-

¹⁵⁰) De Bruyne, II, s. 215—216.

wątpliwie frapującą, jest kreślony bardzo dyskretnie i nie jest zbyt odrażający; w zestawieniu z nim *summoner* jest chyba gorszy — czego podkreślenie mogło być celem narratora. Ale szereg zwykłych diablów z jakiegoś misterium, czy anegdoty prześciga nadzwyczajny Chaucerowski pardoner. Tu mamy do czynienia ze szpetnością, która mimo to fascynuje. Tym samym choć jest to świetny portret człowieka zepsutego, nie powoduje na pierwszym miejscu chęci widzenia pełnego piękna, gdyż nadto sam przykuwa uwagę. Mimo więc, że w teorii diabeł z *Friar's Tale* i *pardoner* mogliby być przykładami na dynamiczność brzydoty, tracą ten charakter częściowo z innych względów.

Z tym problemem łączy się sprawa nieregularności. Tenże sam Hugo od św. Wiktora podkreśla wagę elementów urozmaicających wrażenie estetyczne przez swoje odbieganie od normy. Stąd potrzeba tego, co rzadkie, dziwne, potworne i śmieszne¹⁵¹). Mając to w pamięci, odświeżmy w niej takie motywy Chaucerowskie, jak nieprawdopodobne dzieje cierplivej Gryzeldy w *Clerk's Tale*, również niepojęte koleje podobnie cierplivej Konstancji w *Man of Law's Tale*, spadanie ze szczytu Koła Fortuny przeróżnych ofiar w *Monk's Tale*, które ma niewątpliwie *zaskakiwać* słuchacza, wreszcie pierwiastek cudowności w tajemniczych maszynach w *Squire's Tale*, a zobaczymy tę mocno antyklasycystyczną cechę średniowiecznej estetyki w pełni zastosowaną u Chaucera.

Bardziej od reszty ważne jest tu podkreślenie komizmu, który wszak znajdujemy na dziesiątkach miejsc.

Pod koniec *Nun's Priest's Tale* jest wirtuozowska scena pogoni za lisem rabusiem. Każdy widzi jej niebywałą plastykę, jakieś *fortissimo* pod koniec heroikomicznego opowiadania, osiągnięte przez wrażenie życia uderzającego od kilku stron równocześnie: trzeba dodać, że momentem zasadniczym w wywołaniu tego wrażenia jest *ruch*. Tenże Hugo przyznaje ruchowi

¹⁵¹) Ibid, s. 248.

specjalne znaczenie w estetyce, gdyż, jak powiada, rzeczy ruszające się są bliższe życia: *viciniora vitae sunt mobilia*. I nasuwa nam się od razu raz jeszcze ów wyciągnięty w pędzie jak struna lis z rękopisu Bibliothèque de L'Arsenal, o którym była mowa wyżej, jako jeden z wielu przykładów na wyczucie ważności ruchu u ludzi tej epoki; jak widzimy, nie brakło i sformułowania.

Tok wydarzeń w *Nun's Priest's Tale* zależy wyraźnie od sytuacji na niebie. Podobną cechę zauważa się w *Knight's Tale*, a poza obrębem *Canterbury Tales* w *Troilus and Criseyde*. Badacze postarali się obliczyć na jaką datę przypadają odpowiednie konfiguracje gwiazd, zwrócili uwagę na wewnętrzną logikę konstrukcji u Chaucera, na jego erudycję i zainteresowania. Pozostaje powiedzieć jeszcze jedno. To sprzężenie wydarzeń ludzkich, czy nawet zwierzęcych z ruchami kręgów niebieskich jest rozszerzeniem perspektyw estetycznych. Patrząc na mały świat, widzimy za nim wielki świat, za działaniami i konfliktami na ziemi czujemy tajemniczą reżyserię sił pozaziemskich. Nie znaczy to koniecznie sił, o których uczy religia. Chodzi częściowo o Fortunę, z jej tajemniczą kapryśnością. Ale zarazem przeciwnie, chodzi o układ sił kosmicznych hen wysoko, zależny od pewnych praw, o ten ład, który opiewa końcowe przemówienie Tezeusza, a który jak każdy ład, jest składnikiem piękna. I to byłaby ostatnia rzecz na temat estetyki Chaucera, związanej z estetyką jego epoki. „Szkola w Chatres przedstawia sobie ...wielkie widzialne Wszystko, jako dzieło sztuki“¹⁵²).

¹⁵²) II, s. 269.

B I B L I O G R A F I A

1. Manly J. M. — Rickert E. (wyd.) — *The Text of the Canterbury Tales* t. 1—8. Chicago University Press, 1940.
2. Robinson F. N. (wyd.) — *The Poetical Works of Chaucer*. Cambridge, Mass., 1933.
3. Aubert Marcel — *Decorative and Industrial Arts* (w tomie zbiorowym: „The Legacy of the Middle Ages.“ q. v.
4. Borenius T. — Tristram E. W. — *Englische Malerei des Mittelalters*. Firenze, 1927.
5. Bowden Muriel — *A Commentary on the General Prologue to the Canterbury Tales*. New York, 1948.
6. Bronson R. H. — *Chaucer's Art in Relation to his Audience* (University of California Publications in English), 1940.
7. de Bruyne Edgar — *Etudes d'esthétique médiévale*, t. 1—3. Brugge, 1946
8. Byvanck A. W. — *Les Principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale des Pays-Bas et du Musée Meermanno-Westreeninaum à la Haye*. Paris, 1924.
9. Cazamian Louis — *The Development of English Humour. Part I*. New York, 1930.
10. Chute Marchette — *Geoffrey Chaucer of England*. New York, 1946.
11. Coulton G. G. — *Mediaeval Panorama*. Cambridge, 1943.
12. Coulton G. G. — *Social Life in Britain from the Conquest to the Reformation*. Cambridge, 1918.
13. Dvorzak Max — *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München, 1924.
14. Evans Joan — *Art in Mediaeval France*, Oxford University Press, 1948
14. Evans Joan — *Chaucer and the Decorative Art* (Review of English Studies), 1930.
16. Evans Joan — *English Art 1307—1461* (Oxford History of English Art) Oxford, 1949.
17. Faral Edmond — *Les Arts Poétiques du XII et du XIII siècle*. Paris, 1923.
18. Focillon Henri — *Les Mouvements Artistiques* (w: *La Civilisation Occidentale au Moyen Age du XI-e au milieu du XV-e siècle*), tom VIII *Histoire Générale* publiée sous la direction de Gustave Glotz. Paris, 1933.
19. Frey Dagobert — *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg, 1929.
20. Galway Margaret — *The Troilus Frontispiece* (Modern Language Review). April, 1949.

21. Glunz H. H — Die Literärästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum—Langendreer, 1937.
22. Hinckley Henry Barrett — Notes on Chaucer. Northampton, 1907.
23. Jusserand J. J. — English Wayfaring Life in the Middle Ages. London, 1891.
24. Kuhn A. — Die Illustrationen des Rosenromans. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, XXXI, 1912
25. Langlois E. (wyd.) — Le Roman de la Rose. Paris, 1924.
26. The Legacy of the Middle Ages (wyd.: Crump C. G. and Jacob E F.) — Oxford, 1943.
27. Lethaby W. R. — Mediaeval Architecture (w: „The Legacy of the Middle Ages“, j. w.).
28. Mâle Emile — L'Art Religieux du XIII-e siècle en France. Paris, 1931.
29. Mâle Emile — L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France, Paris, 1931.
30. Millar Eric — La Miniature Anglaise aux XIV et XV siècles. Paris, 1928.
31. Naunin T. — Der Einfluss der mittelalterlichen Rhetorik auf Chaucers Dichtung. Bonn, 1929.
32. Piper Ferdinand — Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert, t. 1—2. Weimar, 1851.
33. Prior Edward S. — A History of Gothic Art in England. Bell, 1900.
34. Rickert Edith (wyd.) — Chaucer's World. New York, 1948.
35. Sisam Kenneth (wyd.) — Chaucer: The Nun's Priest's Tale. Oxford, 1927.
36. Vitry Paul — Mediaeval Sculpture (w „The Legacy of the Middle Ages“, j. w.).
37. Webster J. C. — The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century. Princeton University Press, 1938.
36. Wright T. — Histoire de la caricature et du grotesque dans l'art. Paris, 1867.