

KOMIZM W „CANTERBURY TALES“ CHAUCERA

I. Humor jest zjawiskiem tak ogromnym i tak jednocześnie subtelnym, że nawet opisanie jego pojedynczych przejawów następuje niekiedy wielkie trudności, co dopiero, gdy przychodzi do grupowania i analizowania tych przejawów. Ich wielkość i różnorodność działa hamująco na badanie humoru, czy to w życiu, czy w literaturze. Wydaje się więc, że przy rozważaniu humoru w konkretnym dziele literackim najwłaściwszym podejściem jest uzbrojenie się w jakąś wyczerpującą teorię humoru albo komizmu w ogóle i przykładanie jej do pojedynczych wypadków wywołujących śmiech u czytelnika. Przyjęcie jednej teorii może nie być wystarczające, natomiast analiza taka może przygotować grunt do bardziej wszechstronnego opracowania.

Jeśli chodzi o *Canterbury Tales* Chaucera, bogaty humor w powieści usiłował już zanalizować Wilhelm Ewald (*Der Humor in Chaucers Canterbury Tales*, Halle, 1911). Ponieważ jednak w swojej pracy ograniczył się do katalogowania poszczególnych wypadków humoru nie usiłując ich wyjaśnić, ma ona obecnie niewielką wartość dla badacza humoru u Chaucera. Z tego względu wydaje się celową dalsza praca w tym kierunku.

Podstawą, na której opierać się będzie niniejsza próba analizy komizmu w *Canterbury Tales* Chaucera jest zasadniczo teoria komizmu przedstawiona przez Bergsona w jego rozprawie *Le rire*, chociaż w pewnych wypadkach uwzględniane są inne wyjaśnienia.

Bergson stwierdza na wstępie, że śmiech nie może istnieć: 1) w oderwaniu od ludzi i ich spraw (więc krajobraz na przykład nie może być śmieszny), 2) tam gdzie występuje jakieś silne uczucie, 3) w odosobnieniu. „*Notre rire est toujours le rire*

d'un groupe"¹⁾ pisze, bo (i tu zbliżamy się do rdzenia jego teorii) śmiech ma nie tylko funkcję estetyczną, ale jest jednocześnie rodzajem chłosty wymierzanej przez społeczeństwo jednostkom, które w jakiś sposób wyłamują się spod przepisów życia zbiorowego. Najważniejszą cechą, której to życie wymaga od jednostki jest ciągła gotowość do działania, pewna giętkość zarówno w sensie fizycznym, jak i psychicznym, osoby pozbawione tej giętkości mogą łatwo stać się przedmiotem śmiechu, jeśli popadną w rodzaj zmechanizowania i właśnie w walce przeciwko zmechanizowaniu życia znajduje Bergson ostateczne wyjaśnienie śmiechu.

Tak więc śmieszni są dla nas ludzie, którzy powtarzają ciągle ten sam gest, słowo czy frazes. Podobnie i sytuacje zawierają jego zdaniem element komizmu wtedy, gdy działają jak mechanizm, na przykład gdy jakaś scena w teatrze powtórzona zostaje tylko ze zmianą ról, co Bergson nazywa inwersją. Często zresztą wystarcza jeśli pierwsza z tych sytuacji jest oczywista, a tylko druga opisana lub pokazana. Do tej kategorii należą różne historie o oszukanych oszustach, okradzionych złodziejach itp. Jeśli chodzi o język to, zdaniem Bergsona, najczęściej uzyskuje się efekt komiczny przez różnicę między tonem a wyrażoną treścią²⁾. Bergson nazywa to transpozycją i dodaje, że najpopularniejszym jej rodzajem jest podniosły ton w odniesieniu do małych spraw i odwrotnie.

Tak, w ogromnym skrócie, przedstawiają się bergsonowskie wyjaśnienia komizmu. Wszystkich wypadków występowania śmiechu nie potrafi Bergson wyjaśnić i wtedy ucieka się do stwierdzenia, że tam, gdzie zmechanizowania wyśledzić się nie da, śmiech powstaje wskutek asocjacji z tymi wypadkami, w któ-

¹⁾ *Le rire*, s. 4.

²⁾ Bergson, op. cit., s. 94.

rych ono istniało. Rodzaju tych asocjacji nie precyzuje zupełnie, a zresztą sam stwierdza, „il serait chimérique de vouloir tirer tous les effets comiques d'une formule simple“³⁾). Wobec takiego stwierdzenia wydaje się słusznym przyjęcie innych wyjaśnień komizmu tam, gdzie bergsonowskie nie wystarczają, a staje się to konieczne zwłaszcza, gdy w grę wchodzi humor, któremu francuski filozof poświęca zaledwie kilka zdań i to, wydaje się, nie zupełnie trafiających w istotę rzeczy.

Szcześniejsze są w tym względzie uwagi Cazamiana zawarte w jego pracy o humorze angielskim⁴⁾). Wśród cech charakteru, warunkujących posiadanie zmysłu humoru przez człowieka, umieszcza Cazamian na pierwszym miejscu pewną bystrość, która pozwala człowiekowi dostrzec paradoksy w otaczającym go świecie⁵⁾). Humor tak pojęty może być dodany do jakiegokolwiek tematu, choć oczywiście wychodzi najnaturalniej w powiązaniu z przedmiotem posiadającym w sobie wartości komiczne. Żeby coś zostało zabarwione humorem, powinno, według Cazamiana, być wyrażone z pewnym wykrzywieniem (with a certain twist)⁶⁾.

Taki sposób pisania wymaga od czytelnika więcej myślenia zanim zdoła on dostrzec intencje autora, ale jednocześnie dostarcza mu specyficznej przyjemności intelektualnej, oraz wytwarza atmosferę, która zbliża czytającego do pisarza. Że był używany przez Chaucera równie często jak po mistrzowsku, należy udowodnić w oparciu o tekst, przedtem jednak warto się zastanowić, czemu należy przypisać ten wielki rozkwit humoru w jego poezji.

II. Szczupła spuścizna literatury staroangielskiej pozostawiona następnemu okresowi nie wydaje się świadczyć o tym, by humor we właściwym znaczeniu tego słowa narodził się już wtedy, ale zawiera elementarne jego formy.

3) Ibid., s. 28.

4) Louis Cazamian, „*The Development of English Humour*“.

5) L. Cazamian, op. cit., s. 6.

6) Ibid., s. 5.

Druga połowa wieku XI przynosi ze sobą podbój a z nim zmiany, które ogarniają wszystkie dziedziny życia i odbijają się wyraźnie w literaturze. Na rozwój humoru jednak mogło to mieć wpływ tylko pośredni, częściowo przez podniesienie poziomu kulturalnego, bo sama średniowieczna literatura francuska w humor nie jest zbyt bogata.

Wśród zabytków literatury angielskiej przed Chaucerem niewiele rozwiniętego humoru da się wysledzić, ale kilka utworów posiada pewne rysy komiczne. Na wzmiankę zasługuje tu między innymi trzynastowieczna dysputa słowika i sowy, a bardziej jeszcze interludia komiczne, których historia jest dość niejasna, ale które od początku swego istnienia musiały zawierać mocny element farsowy. Wyraźniej przejawia się humor w sztuce, zwłaszcza na iluminacjach, gdzie wyraża się niekiedy maleńkimi rysunekami, kontrastującymi z głównym motywem strony. Na tym polu angielscy iluminiści (zwłaszcza szkoła w Norwich) przewyższali kontynentalnych⁷⁾. Podobieństwo Chaucera z nimi polega na częstym wprowadzaniu jakiegoś humorystycznego szczegółu, jak gdyby na marginesie większej, często zresztą poważnej całości.

Tak przedstawiał się humor w Anglii w wieku XIV. Ze stopień jego rozwoju musiał być dość wysoki można wywnioskować choćby z tego, iż audytorium Chaucera potrafiło ocenić jego zawierające tyle humoru utwory, bo bez przychylniej oceny jego twórczość jako poety dworskiego byłaby niemożliwa. Tak samo ogromny pęd do wszelakiego rodzaju zabaw, tańców, turniejów, muzyki i śpiewu, w którym należy szukać uzasadnienia dla nazwy *Merry England*⁸⁾, wydaje się świadczyć o jakiejś szeroko rozwijającej się fali wesołości w Anglii współczesnej Chaucerowi, co

7) P. Mroczkowski „Chaucera Canterbury Tales a średniowieczna sztuka i estetyka”. Odbicie ze *Sprawozdań Polskiej Akademii Um.* Tom LII (1951) nr 1, str. 25.

8) Wspomina o tym M. E. Whitmore w „*Medieval English Domestic Life and Amusements in the Works of Chaucer*”, Washington 1937.

z pewnością nie pozostało bez wpływu na kształtowanie się jego osobowości pisarskiej.

Twórczość Chaucera przypada na drugą połowę XIV wieku, bo przyjmuje się zwykle, że poeta urodził się między 1340 a 1344, zmarł zaś w roku 1400. Jego rozliczne zajęcia w służbie dworu (był m. in. giermkim na królewskim dworze, kontrolerem cel, „dyrektorem“ lasów, urzędnikiem zarządzającym budowlami królewskimi, a niezależnie od tego wyjeżdżał kilkakrotnie w różnych misjach na kontynent) zmniejszały czas, który mógł poświęcić pracy literackiej, ale jednocześnie rozszerzały jego znajomość ludzi różnych warstw społecznych, rozwijały zdolność obserwacji i zmysł wrodzonego humoru.

Jednakże nawet w tych sprzyjających warunkach humor Chaucera nie ukształtował się od razu, ale przejawiał się najpierw niezbyt często we wcześniejszych utworach alegorycznych, by wreszcie zajaśnieć w pełni w *Canterbury Tales*.

III. Jak już wspomniano humor często współistnieje z komizmem, w konkretnych więc wypadkach nie łatwo jest powiedzieć, czemu bardziej należy przypisać wywoływanie śmiechu, czy treści (tzn. komizmowi sytuacji lub charakterów), czy też formie (tzn. specyficznemu sposobowi wyrażania się zwanemu humorem). Rygorystycznego podziału na humor i komizm nie da się więc utrzymać. Pozostaje tradycyjne uszeregowanie: sytuacje, charaktery, język i według tego przeprowadzane będą poniższe rozważania.

Sytuacji komicznych jest obfitość w *Canterbury Tales*, zwłaszcza w dramatycznych wstawkach między opowiadaniem i w fabliaux. W tych ostatnich zresztą humoru jest mniej niż gdzie indziej, bo sytuacje w nich są zbyt oczywiste. Zarzut zbyt-niej przejrzystości odpada w wypadku *Friar's Tale*. Temat opowieści nie jest własnością Chaucera (jak zresztą prawie żadnej), ale jego sztuka uwidacznia się w mistrzowskim powiązaniu i w rysunku postaci. Jeśli o humor chodzi, najlepsza jest chyba

ta część opowieści, w której chciwy woźny sądowy (Summoner) namawia diabła, by chwycił z drogi wóz i konie, bo woźnica w chwili złości życzył im, by je czart porwał:

„Herkne, my brother, herkne, by thy feith!
Herestow nat how that the cartere seith?
Hent it anon, for he hath yeve it thee,
Bohe hey and cart, and eek his caples thre“⁹⁾.

Tymczasem diabeł powstrzymuje niecierpliwego woźnego (który liczy na połowę zysku):

„Nay“, quod the devel, „God woot, never a deel!
It is nat his entente, trust me weel“¹⁰⁾.

Efekt tej sceny da się wytłumaczyć bergsonowską teorią o śmieszności sytuacji odwróconych: to sam diabeł jest kuszony, a co więcej, opiera się pokusie. Ale to głównie dla podkreślenia tragicomicznej głupoty Summonera, który daremnie się wysila, aby wcisnąć diabłu w ręce zdobycz *pozorną*, nie wiedząc, iż *nie śpieszący się* diabeł przygotowuje go sobie jako zdobycz *prawdziwą*.

Znacznie subtelniejsza jest jedna z sytuacji komicznych, wplecionych w dramatyczną akcję pielgrzymki. Oto jedna z trzech jadących do Canterbury kobiet, Wife of Bath, robi złośliwe uwagi pod adresem spokojnie jadącego Clerka. Clerk niczym sobie na docinki nie zasłużył, ale nieżyjący już piąty mąż mieszczeni z Bath tej samej był uczonej profesji, a że w latach małżeństwa nie łatwo go było okiełzać (choć mieszczeni miała już w tym wprawę), uraza do clerków pozostała jej na resztę życia. Gdy się więc tylko nadarza sposobność zauważa złośliwie, że żaden clerk nigdy niczego dobrego o kobietach nie powie. Clerk nie podejmuje zaczepki, ale sprawa wraca po jakimś czasie, gdy na niego przychodzi kolej opowiadania, którym dowodzi już na początku, że potrafi mówić dobrze o kobietach. Bohaterka jego opowieści, Gry-

⁹⁾ *Canterbury Tales*, Fragment III (Group D) ww. 1551—1554.

¹⁰⁾ *Canterbury Tales*, Fragment III (Group D) ww. 1555—1556.

zelda, jest ideałem kobiety, ale ideałem, którego nie może przyjąć Wife of Bath, bo Gryzelda jest cierpliwa, małomówna, posłuszna mężowi, słowem w każdym calu jej przeciwieństwo. W całości stosowana inwersja, bo to nie Wife, ale Clerk przyznaje kobietom wyższość, a jego przeciwniczka nie ma wcale ochoty przyznać mu racji. Sytuacja pozwala na wprowadzenie humoru jak nigdzie indziej, chociaż jest trudniejsza do uchwycenia.

Pozostaje szereg doskonałych sytuacji, które można ledwie wspomnieć, a więc w *Nun's Priest's Tale* uczona dysputa między kurą a kogutem na temat snów, porwanie koguta przez lisa, a potem jego ucieczka i wiele innych. Wszystkie one tracą na streszczeniu, bo w kontekście wzmocnione są najczęściej humorem charakterów, a ten należy potraktować osobno.

IV. Z racji samej konstrukcji *Canterbury Tales* przy rozpatrywaniu postaci komicznych w tym zbiorze należy uwzględnić pewne różnice między samymi pielgrzymami a bohaterami ich opowieści, ponieważ ci pierwsi pokazani są dokładniej dzięki zastosowaniu metody opisowej i dramatycznej. W ich grupie Rycerz (the Knight) daje swoim opowiadaniem świadectwo posiadania zmysłu humoru¹¹). Niegorzej wychodzi kapelan zakonnic (the Nun's Priest), który, choć zależny od przeoryszy, odważa się wyjaśniać autorytet kobiet w swojej opowieści, dodając tylko z pozorną powagą, że cytuje cudze słowa:

„These been the cokkes wordes, and nat myne;
I kan noon harm of no womman divyne“¹²).

Przeoryszę, do której to było skierowane, pozbawił Chaucer humoru zupełnie. Jak gdyby dla wynagrodzenia tego braku wypełnił nim jej opis w Prologu, gdzie w jakiś ciepły i życzliwy sposób pokazał ją czytelnikom razem z jej prowincjonalną francuzczyzną i naśladowaniem dworskich manier, z ozdobną broszką

¹¹) *Cant. Tales*, Fragment I (Group A) ww. 1881—84, 1914—17, 1967—69, 2073—74, 2919—24.

¹²) *Cant. Tales*, Fragment VII (Group B2) 4455—56.

i z czołem odkrytym pretensjonalnie wbrew przepisom o zakonnym stroju. O wiele surowszy był w opisie samego siebie jako pielgrzyma, pokazując siebie, przez wybór opowieści, jako tępego człowieczyne, któremu reszta towarzyszy podróży, znudzona, przerywa opowiadanie.

Spośród bohaterów opowieści na większą uwagę pod omawianym względem zasługuje diabeł z *Friar's Tale* oraz kogucik z *Nun's Priest's Tale* wtrącający łacińskie sentencje w rozmowie z żoną, mającą wyraźne zamiłowania naukowe. Ponieważ Pertelota łaciny nie zna, małżonek dołącza natychmiast angielskie tłumaczenie, dopuszczając się małej nieściśłości. Łacińskie zdanie brzmi: *Mulier est hominis confusio*. A oto co robi z tego Chauntecleer:

Madame, the sentence of this Latyn is,
womman is mannes joye and al his blis¹³⁾.

Rycerz, Kapelan, Chauntecleer to postaci, które posiadają zmysł humoru, ale nie są komiczne same w sobie; teorii mechanizacji zastosować się do nich nie da. Można ją natomiast użyć w odniesieniu do Przeoryszy (*The Prioress*), której śmieszności płyną w dużej mierze z bezkrytycznego naśladowania mód wielkiego świata, którego jako zakonnica naśladować nie powinna. W pojęciu Bergsona jest to niewątpliwie zmechanizowanie.

Oczywiście to wyjaśnia tylko komizm; humor leży tu w sposobie przedstawienia, np. o francuzczyźnie Przeoryszy Chaucer mówi pozornie z wielką pochwałą:

And Frenssh she spak ful faire and fetisly,
After the scole of Stratford atte Bowe,

ale zaraz dodaje:

For Frenssh of Parys was to hire unknowe¹⁴⁾.

¹³⁾ *Cant. Tales*, Fragment VII, ww. 3165—66.

¹⁴⁾ *Cant. Tales*, Fragment I (Group A) ww. 124—26.

Ten rodzaj wyrażania jest przez Shelly'ego nazwany „the sting in the tail“¹⁵⁾.

V. Ostatni przykład należy już właściwie do dziedziny humoru słownego, ale niezbędne było jego wprowadzenie wcześniej dla pokazania, w jakim stopniu uzupełnia on komizm charakteru.

Najwięcej humoru słownego jest w Prologu, gdzie spełnia on niezmiernie ważną funkcję przy samym wprowadzaniu pielgrzymów na scenę. Dalsze miejsca zajmują chyba: *The Nun's Priest's Tale*, *Chaucer's Tale of Sir Thopas* i *The Knight's Tale*, ale i we wszystkich innych opowieściach, z wyjątkiem *Tale of Melibee* znajduje się go nierzadko.

Próbka humoru z Prologu została zamieszczona powyżej, w *Sir Thopasie* jest go tak wiele, że trudno wybrać jakiś pasaż najlepiej pokazujący charakter tej opowieści. Wystarczyć musi opis wyjazdu Sir Thopasa na polowanie:

He priketh thurgh a fair forest,
Therinne is many a wilde best,
Ye, bothe bukke and hare¹⁶⁾;

Efekt da się wytłumaczyć transpozycją.

Przykładem dodania humoru do tematu wcale nie komicznego jest opis pogrzebu Arcyty w *The Knight's Tale*. Żałoba krewnych i przyjaciół jest dokładnie opisana, dalej sam pochód pogrzebowy i od tego miejsca Chaucer na przestrzeni kilkudziesięciu wierszy gromadzi szczegóły o stosie, rozpalaniu ognia itp. cały czas dodając skrupulatnie, że o tym to on już pisać nie zamierza:

But how the fyr was maked upon highte,
Ne eek the names that the trees highte,
As ook, firre, birch, aspe, alder, holm, popler,
Wylugh, elm, plane, asshe, box, chasteyn, lynde, laurer,
Mapul, thorn, bech, hasel, ew, whippel-tree, —
How they weren feld, shal nat be toold for me¹⁷⁾;

¹⁵⁾ Percy Van Dyke Shelly, *The Living Chaucer*, s. 201.

¹⁶⁾ *Cant. Tales*, Fragment VII, ww. 754—56.

¹⁷⁾ *Cant. Tales*, Fragment I (Group A) ww. 2919—24.

To jest, być może, najklasycyniejszy przykład chaucerowskiego humoru.

Inne, mniej lub więcej typowe, są tak liczne, że nie ma miejsca na to, by je choćby wspomnieć.

VI. Humor i realizm są cechami, które najczęściej się podkreśla u Chaucera, a jednocześnie były one w swoim czasie przyczyną bardzo surowego krytykowania jego poezji, w którym niekiedy posuwano się aż do nazywania go cynikiem, oraz określania niektórych z jego opowieści mianem niemoralnych. Oczywiście jest to mierzeniem literatury średniowiecza kryteriami XIX czy XX wieku.

Poważniejszy jest zarzut, że Chaucerowi brak powagi, bez której nie może narodzić się prawdziwie głęboka poezja. Ten znowu zarzut wypływa z niezrozumienia istoty humoru i nie może się utrzymać jeśli przez humor rozumiemy nie zwyczaj żartowania ze wszystkiego, jako obronę przed zagłębianiem się w najważniejsze problemy istnienia, ale postawę życiową, która pozwala człowiekowi patrzeć na głupotę, brzydotę nawet zbrodnię i nie popaść w zwątpienie, bo jednocześnie odsłania mu komizm wokół niego i w nim. Stąd słuszna jest uwaga Szumana, że humor nie wyrośnie w człowieku, który nie odczuwa głęboko tragedii istnienia, gdyż humor nie jest negacją tej tragedii, ale wyjściem poza nią¹⁸⁾.

Być może, że właśnie ta umiejętność wyjścia poza tragedię życia zjednywała Chaucerowi czytelników przez więcej niż pięćset lat i będzie mu ich nadal zjednywać.

¹⁸⁾ St. Szuman: *O dowcipie i humorze*, s. 7.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

1. Robinson F. N. (Editor) *The Poetical Works of Chaucer*. London, 1933.
2. Bergson Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris, 1947
3. Cazamian Louis, *The Development of English Humour*, Part. I. New York, 1930.
4. Coulton G. G., *Chaucer and His England*. London, 1946 (first published 1908).
5. Legouis Emile, *Geoffrey Chaucer* (English Translation by L. Lailavoix). London, 1928 (first edition in English 1913).
6. Patch, Howard Rollin, *On Rereading Chaucer*. Cambridge, Mass., 1939.
7. Shelly, Percy Van Dyke, *The Living Chaucer*. Philadelphia, 1940.
8. Szuman Stefan, *O dowcipie i humorze* (szkic psychologiczny). Warszawa, 1936.