

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI

Klementyna Glińska

Depersonalizacja w komedii elegijnej *Geta* Vitalisa de Blois
oraz w dramacie *Totenfresser* Adama Kwaśnego

Depersonalization in the elegiac comedy *Geta* by Vitalis de Blois
and the drama *Totenfresser* by Adam Kwaśny

Praca licencjacka
napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Andrzeja Borowskiego

Kraków 2006

Spis treści

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	1
I. DRAMAT „ŚREDNIOWIECZNY”.....	2
II. JA?.....	5
III. GETA.....	9
1 <i>Veteres et novi</i>	9
2 <i>Fabula iocosa – fabula seria</i>	19
3 <i>Ars amandi – ars metamorphosis</i>	21
4 Dialektyka.....	24
4.1 <i>Birria – nam nimis est lentus – asellus erit</i>	25
4.2 <i>Scito te ipsum</i>	27
4.3 Dialektyka: śmiech i rzeczy ostateczne. <i>Soliloquium</i>	31
IV. NIKLAUS MANUEL.....	38
1 <i>Personae comoediae</i>	38
2 <i>Fasnachtsspiel</i>	41
3 <i>Totentanz</i>	49
4 Melancholia: <i>Czy ty też jesteś nadwrażliwcem, biedaku?</i>	61
4.1 <i>Todestrieb</i>	65
4.2 <i>Lebenstrieb</i>	67
4.3 Melancholia: śmiech i rzeczy ostateczne. <i>Ars moriendi</i>	70
V. <i>EXPLICIT COMEDIAE</i>	75
BIBLIOGRAFIA.....	78

ANEKS

Berner Totentanz – tekst

Ilustracje

WSTĘP

Analiza porównawcza komedii elegijnej *Geta* Vitalisa de Blois¹ oraz dramatu *Totenfresser* Adama Kwaśnego² jest próbą zestawienia dwu odległych czasowo, a jednak posiadających punkty zbieżne, przedstawień podmiotu w stanie zagrożenia oraz konfliktu między *ego* i *alter ego* – konfliktu komicznego, ale też tragicznego. Analiza ta umożliwi opisanie kategorii estetycznych, jakimi posłużyli się twórcy średniowieczny i współczesny, przedstawiając doświadczenie absurdu rzeczywistości i absurdu ludzkiego istnienia – doświadczenie, będące udziałem człowieka, który odsunął się od Źródła Sensu. Dostrzeżone konwergencje są częściowo wynikiem mediewalizmu dramatu Kwaśnego, mimo to samo użycie średniowiecznych środków wyrazu przez autora współczesnego stanowić może dowód na funkcjonalność tych środków w przedstawieniu świata i człowieka w sztuce współczesnej. Zestawienie *Totenfressera* z *Getą* pozwala wskazać elementy znacząco i oczywiście odróżniające ukazany w dramacie obraz człowieka od wizerunku stworzonego w utworze średniowiecznym, a przy tym wskazać, w jaki sposób motywy średniowieczne funkcjonują w dramacie współczesnym.

W pierwszym rozdziale pracy uściślone zostało znaczenie epitetu „średniowieczny” w zastosowaniu do dramatu współczesnego, jakim jest *Totenfresser*. Ponadto, przedstawiono w nim sposób aktualizacji i funkcję nawiązań do wyobrażenia średniowiecza w utworze Kwaśnego. Nakreślone w rozdziale następnym zarysy historii idei podmiotu pozwalają ustalić

- 1 Autorka pracy posługuje się tekstem: Vitalis de Blois, *Geta* [w:] *Three Latin Comedies*, ed. by K. Bate, Toronto Medieval Latin Texts, Canada 1976, s. 14-34. Jest to edycja rękopisu znajdującego się w berneńskim kodeksie Burgerbibliothek 702. We wstępie publikacji K. Bate zamieszcza następujące informacje dotyczące kodeksu i samego tekstu *Gety*: „Berne, Burgerbibliothek 702 is a composite codex of the twelfth and thirteenth centuries; folios 87-98, which contain the *Geta*, were written circa 1150 [...]. It is of French origin closely associated with the Loire Valley, for it belonged first to a monk of Lorris (Loiret) in the fourteenth century, then to Pierre Daniel of Orléans in the sixteenth, before coming to Berne in 1632 via collection of Jacques Bongrs. As can be seen from the edition of E. Guilhou (see Cohen, *Comédie* I, 25), it represents a family of its own, but its age and provenance make it the most important manuscript. It is carefully written with very few mistakes and only an occasional lacuna which I have filled from Paris, B.N. 8270, Paris, B.N. 8430, or Vienna 303. The choice of these manuscripts as supports may appear somewhat arbitrary to codicologists, but the Berne manuscript is unique in its family. None of my additions or corrections brings about any radical change in meaning. The result, I hope, is a text very close to that which Vitalis intended for a Loire Valley audience.” Tłumaczenie J. Lewańskiego, zamieszczone w aneksie monografii *Komedia elegijna [=Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Z. 2]*, opr. J. Lewański, red. M. R. Mayenowa. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 193-203], sporządzone zostało na podstawie tekstu w edycji G. Cohena, który nie zawiera pewnych fragmentów utworu Vitalisa, reprodukowanych przez Bate'a. Co więcej, często kolejność wersów w edycji Bate'a różni się od tej, jaką zawiera edycja cohenowska. Autorka przy cytowanych fragmentach *Gety* zamieszcza wobec tego własne tłumaczenie tekstu.
- 2 Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: A. Kwaśny, *Totenfresser* [w:] *Trzy dramaty średniowieczne*. Gdańsk 2004, s. 31-55.

pojęcie depersonalizacji oraz określić funkcjonalność lokalizacji akcji dramatu w czasie definiowanym przez autora jako „średniowiecze”. Analiza tekstów *Gety* i *Totenfressera* podzielona została na dwie części. Pierwsza część (rozdział III) zawiera wstępne informacje dotyczące komedii elegijnej Vitalisa de Blois (komedia elegijna jako gatunek, *Geta* jako przeróbka komedii Plauta, tło historyczne, filozoficzne i historycznoliterackie utworu) oraz interpretację podstawowych aspektów depersonalizacji w tym utworze. Wnioski części pierwszej, uzupełnione przez dalszą eksplikację tekstu *Gety*, zestawione zostały następnie z opisem depersonalizacji dokonanej w *Totenfresserze* (rozdział IV).

W *Aneksie* pracy umieszczone zostały reprodukcje obrazów i tekstów wchodzących w skład *Tańca śmierci* Niklause Manuela – fresku stanowiącego jedną z inspiracji *Totenfressera*. Ponadto, znalazły się tam fotografie wykonane podczas jednego z wystawień dramatu. Przedmiotem niniejszej pracy pozostaje jednak tekst, nie realizacja sceniczna, utworu Kwaśnego.

I. DRAMAT „ŚREDNIOWIECZNY”

Trzy dramaty średniowieczne Adama Kwaśnego powstawały od roku 1996 – to utwory współczesne, a jednak autor nadał im miano „średniowiecznych”. Epitet ten nie oznacza, że w skład zbioru wchodzi dramaty historyczne: nie rekonstruuje one wydarzeń z dokumentalnie poświadczanej przeszłości, ani też nie aktualizują fabuł fikcyjnych w odtworzonej na podstawie danych historiograficznych rzeczywistości. W *Makii* i *Totenfresserze* pojawiają się co prawda postaci historyczne, jednak zdarzenia, w jakich te postaci uczestniczą, nie stanowią części ich faktycznych życiorysów. Biografie te pełnią tu raczej rolę intertekstu, zespołu znaczeń, które budują sens tekstu współczesnego.

Intertekstualność stanowi nadrzędną właściwość *Trzech dramatów średniowiecznych*, ona także wyznacza jeden z sensów tytułowej „średniowieczności”. Dramaty Kwaśnego są „średniowieczne”, ponieważ powstały w oparciu o teksty (w tym także biografie), których geneza wiązana jest z epoką zwaną *medium aevum*. Podstawowymi odniesieniami *Makii* są życie, działalność polityczna oraz twórczość artystyczna (szczególnie zbiór *Cantigas de Santa Maria*) Alfonsa el Sabio (1226-1284), *Minne według „Chrystusa und die Minnende Seele” benedyktyna Romualda Banza oraz dwóch mistycznych wierszy Dorothei Ehinger i innych* nawiązuje do tekstów powstających od XIII do XV wieku, skoncentrowanych wokół tego

samego, ale w każdej wersji odmiennie realizowanego, mistycznego dialogu Oblubieńca i Oblubienicy – przez nie zaś do archetypicznej *Pieśni nad pieśniami*.

W *Totenfresserze* przywołana została postać berneńskiego malarza i dramaturga, Niklusa Manuela (ok. 1484-1530). Ponadto, na kompozycję i świat przedstawiony dramatu składają się elementy jednej z fars mięsopustnych tego twórcy, zatytułowanej *Vom Papst und Seiner Priesterschaft. Totenfresser* (1523), oraz fragmenty *Tańca śmierci*, fresku tego samego autora (1516-1519). W przypadku współczesnego *Totenfressera* „średniowieczność”, określona tak, jak powyżej, może budzić pewne wątpliwości. Zastrzeżenia dotyczą w pierwszym rzędzie biografii Niklusa Manuela – malarza tworzącego w stylu włoskiego renesansu, działacza reformacyjnego i rajcy uczestniczącego w budowaniu autonomii miasta Berna. Jego *Fasnachtspiel* jest sztuką antypapieską i stanowi element walki o wprowadzenie protestantyzmu jako oficjalnego wyznania mieszkańców *Stadtrepublik*, z kolei *Taniec śmierci* pod względem ideowym, politycznym i estetycznym łączy się z humanizmem i renesansem. Mimo tych zastrzeżeń, dzieła Manuela, do których odwołuje się Kwaśny, w dużym stopniu związane są z czasem prereformacyjnym – można powiedzieć, że Kwaśny destyluje z twórczości berneńskiego rajcy te składniki, które genetycznie łączą się ze średniowieczem. Mowa tu, po pierwsze o środkach stylistycznych, leksyce i organizacji świata przedstawionego *Fasnachtspielu*, po wtóre, o konstrukcji i zasadniczej wymowie *danse macabre*.

Drugi aspekt „średniowieczności” dramatów Kwaśnego wynika ze sposobu funkcjonowania użytych przez autora środków ekspresji. Każdy z *Trzech dramatów...* zawiera elementy muzyczne, wplecione w tekst podobnie, jak działo się to w średniowiecznych farsach, dramatach liturgicznych etc.; część tekstu *Totenfressera* skomponowana została zgodnie z układem antyfon i responsoriów. Ponadto, Kwaśny wprowadził do swoich utworów szereg elementów o wymowie symbolicznej – barwy i znaczące atrybuty – skonwencjonalizowane znaki pozajęzykowe wprowadzające na poziom sensu niewypowiedzianego. Co więcej, autor podzielił dramat na odrębne sceny-obrazy. Układ ikoniczny umożliwił zastosowanie „zasady streszczenia”, funkcjonującej w średniowiecznej dramaturgii, a więc „takich formuł obrazowych, które w zwartej plastycznej formie unaoczniałyby możliwie wiele aspektów przedstawionej treści”³. Wreszcie, w *Trzech dramatach...* pojawiają się adynata i cudowność, które kojarzyć

3 J. Jarzewicz [w:] J. Jarzewicz, A. Karłowska-Kamzowa i B. Terlińska. *Gotyckie spiżowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych*, Poznań 1998, s. 30; cyt. za: A. Dąbrówka, s. 467.

Totenfresser nie stanowi reprodukcji żadnego ze średniowiecznych gatunków dramatycznych. Kompozycję i wymowę dramatu można by porównywać z konstrukcją moralitetu, tym bardziej, że jako samodzielne widowisko taniec śmierci, stanowiący podstawę *Totenfressera*, mógł taką właśnie formę przyjmować. Ponadto w XVII wieku *danse macabre*, traktowana jako część moralitetu, dołączona została do *Fasnachtspielu* (cf. A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*. Wrocław 2001, s. 546). W *Totenfresserze* obecna jest również postać (w interpretacji nazwana Autorem), którą można by utożsamiać

można z żywym przez cały okres średniowiecza wyobrażeniem o rzeczach pozaludzkich, opisanych zarówno w traktatach, jak i w żywotach świętych, miraklach, czy farsach. Inspiracja tego typu tekstami pozwoliła wprowadzić w obręb dramatu zjawiska irracjonalne i niezwykle, ale traktowane jako niewątpliwe. Z tych samych źródeł, jak również ze średniowiecznej poezji religijnej i poezji trubadurów (przede wszystkim ze wspomnianego zbioru *Cantigas de Santa Maria*), przeniesiony został do *Trzech dramatów...* zmysłowy wymiar religijności oraz szczególne połączenie świętości i pospolitości.

Dramat Kwaśnego jest zatem „średniowieczny”, ponieważ skomponowany został przy użyciu motywów i środków stylistycznych zapożyczonych z dzieł o średniowiecznej proveniencji i funkcjonujących tak, jak w średniowiecznych źródłach.

Średniowieczne kategorie symbolu i cudowności związane były bezpośrednio z ówczesną wizją uniwersum i umieszczonego w nim człowieka – ponieważ są one w dramatach Kwaśnego w pełni prawomocne, wraz z nimi aktualizuje się tu również specyficzna relacja makro- i mikrokosmosu. Świat *Trzech dramatów...* jest światem żywego mistycyzmu, pojęć zakładających pozytywną rzeczywistość i gestów spełnionych – na zasadach magii sympatycznej – realnie. W tym świecie, jeśli skoncentrować się już na samym *Totenfresserze* i jego związku z *Fasnachtspielem*, utwór pozostaje w takiej samej relacji z *sacrum*, jak sztuki wystawiane podczas karnawału, kiedy, jak sądzono, Bóg na chwilę odsuwał się i pozostawiał człowieka sam na sam ze złem. Świat „nieodczarowany” stanowi trzeci z wyznaczników „średniowieczności” dramatów Kwaśnego.

Totenfresser, by skupić się już tylko na interesującym nas dramacie, posiada również Autora⁴, który może być identyfikowany z tzw. człowiekiem średniowiecza – tekst sygnowany jest „znakiem czółenka”, a taką sygnaturą posługiwali się w okresie inkwizycyjnych prześladowań katarzy (XIII w.). Niezbędne jest przy tym jednak zastrzeżenie, że co prawda Autor może być utożsamiany z „człowiekiem średniowiecza”, ale w sensie historycznym nim nie jest. W żadnym z *Trzech dramatów...* autor nie odtwarza psychiki, wyobraźni czy emocjonalności „człowieka średniowiecza”, zawsze punkt odniesienia stanowi dla niego człowiek żyjący w XXI wieku – w *Totenfresserze* współczesny jest sam Autor, ale także Niklaus Manuel. Mistyfikacja autorstwa *Totenfressera* nie falsyfikuje daty i okoliczności powstania utworu, ale wskazuje na właściwości umysłu, wiarę i wrażliwość Autora, który posługuje się

z bohaterem prowadzącym (*conductor, precursor, expositor* etc.; cf. A. Dąbrówka, op. cit., s. 526), występującym w różnych gatunkach dramatu średniowiecznego, albo z tzw. autorem, otwierającym i zamykającym taniec śmierci, ale znajdującym się poza korowodem. Mimo wszystkich wymienionych podobieństw *Totenfressera* do konkretnych form średniowiecznych, nie sposób podporządkować go jednemu gatunkowi.

4 Cf. ibidem.

kategoriami średniowiecznymi, ale należy do współczesności. Współczesność to w *Totenfresserze* epoka po Kartezjuszu, „śmierci Boga” i „wymazaniu podmiotu”, w której brak immanentnej obecności Boga zwiększył odległość między upragnioną ekstazą a karnawałowym zbydlęciem.

Podsumowując powyższe wnioski, stwierdzić można, że epitet „średniowieczny” jest słowem pochodnym od kreowanego przez Kwaśnego w określony sposób „średniowiecza”. „Średniowiecze” przywołane przez samego Autora, a więc funkcjonujące na poziomie działań Niklausa Manuela, jest iluzją ahistoryczną, w której prawda biograficzna świadomie zastąpiona została przez probabilizm, rzeczywistość historyczna – przez świat alternatywny, pozostający poza zasięgiem sądów asertorycznych⁵. Świat ten skomponowany został z elementów dzieł Niklausa Manuela (elementów, które uznać można za średniowieczne) i nosi cechy należące do tzw. rzeczywistości „nieodczarowanej”. „Średniowiecze” aktualizowane przez „czólenko” jest określone wyłącznie przez skojarzenia związane z kataryzmem, obszar działań Autora w większej mierze określa współczesność, o czym świadczy kompozycja dramatu i sama „historia” Niklausa. W najwyższym, wykraczającym poza mistyfikację wymiarze dramatu „średniowiecze” pełni funkcję świata zaprzeczonego przez współczesność, ale we współczesności utajonego. Zwrot ku tej epoce nie jest przy tym ucieczką, ale próbą zrozumienia i ekspresji własnej tożsamości⁶. Tym, co pozwala człowiekowi współczesnemu identyfikować się z „człowiekiem średniowiecza”, jest, najogólniej mówiąc, ludzkie, głęboko zakorzenione w istocie człowieka, a właśnie w sztuce średniowiecznej ujawnione szczególnie wyraźnie, rozdarcie „między niebem a ziemią” – pragnieniem świętości i zmysłową pokusą.

II. JA ?

Przedstawienie procesu depersonalizacji, dokonywanej w sztuce XII-wiecznej i sztuce XXI-wiecznej, powinna poprzedzić choćby szkicowa prezentacja właściwych tym momentom przekonań o istocie podmiotu – a więc samego przedmiotu depersonalizacji. Zasadniczą granicę między próbami definiowania osoby ludzkiej w czasach Vitalisa i w czasach Kwaśnego wyznacza moment narodzin nowożytnej filozofii podmiotu.

We współczesnej refleksji nad podmiotowością dominuje przekonanie, że, choć można

5 Cf. B. Kaszowska, *Mit Średniowiecza w twórczości G. Herlinga Grudzińskiego w kontekście współczesnego neomedievalizmu* – praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. A. Borowskiego i obroniona w roku 2004.

6 Scharakteryzowany sposób przywoływania średniowiecza pozwala skojarzyć *Trzy dramaty średniowieczne* z założeniami tzw. neo-medievalizmu, cf. ibidem.

mówić o istnieniu filozofii podmiotu już w antyku i w wiekach średnich (o *cogito* sokratycznym i *cogito* augustiańskim pisze Paul Ricoeur), to jednak prawdziwy początek myślenia o *ja* jako ontologicznie wyodrębnionej „rzeczy myślącej”, posiadającej priorytetową zdolność autorefleksji, stanowiącej dla samej siebie gwarant absolutnej pewności epistemologicznej i decydującej o własnym przeznaczeniu, wyznacza myśl Kartezjusza⁷. Mówi się wręcz o nowożytnym „nadejściu człowieka jako podmiotu”⁸. Humanizm przełomu wieków XV i XVI, nowe koncepcje antropologiczne, jakie proponowali Giordano Bruno, Pico della Mirandola czy Charles de Bouvelles, odgrywałyby przy tym, jak zauważa Ernst Cassirer, rolę wstępu do rewolucji kartezjańskiej⁹. Tak przedstawiana „inauguracja podmiotowości” skłoniła niektórych badaczy do konstatacji zbliżonych do niepokojącej wypowiedzi Arona Guriewicza, według którego osoba ludzka nie była w średniowieczu traktowana jako „organiczna” jedność¹⁰:

Człowiek średniowiecza nie widział w sobie centrum i nierozzerwalnej jedności aktów skierowanych na inne jednostki. Wewnętrzne życie jednostki nie stanowiło samoistnej całości¹¹.

W średniowieczu *ja* mogło istnieć wyłącznie w ścisłym związku z Absolutem – wówczas nie dokonała się bowiem jeszcze, jak ujmuje to Alain Renault,

dekompozycja antycznego obrazu *kosmosu*¹², jako tego, co stanowi samo z siebie porządek [...]: dla całej filozofii średniowiecznej sens w ramach rzeczywistości nie istnieje dzięki człowiekowi i jeśli nawet, po upadku, ów sens, który istnieje *z siebie* (a nie *dzięki mnie*), nie ukazuje się już *mi*, stworzeniu upadłemu, niemniej jednak istnieje *dla innego*, tzn. dla Boga, Adama przed popełnieniem grzechu lub Adama po odkupieniu¹³.

Konsekwencją takiego widzenia relacji świata i człowieka nie było jednak unieważnienie ludzkiej tożsamości, jednostkowości, immanencji i odrębności. Nawet ówczesna wiara w magię, stanowiąca wyraz poczucia zespolenia z tym, co transcendentne, kierowała „zainteresowania człowieka ku niemu samemu”, przy czym, rozwija swą myśl Stefan Swieżawski:

Podmiotowość nabiera wyjątkowego znaczenia. Człowiek przestaje być rozważany jako część świata – lecz ujmuje on samego siebie stojącego „wobec” świata. Nurt magiczny przejmuje na

7 Cf. A. Renault, *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przeł. D. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2001; cf. *Subjectivité et identité*, sous la direction de J. Migasiński, traduction en français revue par M. Kowalska, Varsovie 2001. / *Podmiotowość i tożsamość*, pod red. J. Migasińskiego, przekłady z języka francuskiego przejrzał i poprawił J. Migasiński, Warszawa 2001.

8 Cf. A. Renault, op. cit., s. 32.

9 E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 1927 [za:] A. Renault, op. cit., s. 64-66.

10 Vide: A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976, s. 309 – swoje wnioski dotyczące podmiotowości człowieka średniowiecznego (op. cit., szczególnie s. 294-319) autor opiera między innymi na podobnych stwierdzeniach G. Mischa („dekoncentracja” osobowości, G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main 1959-1970), P. Lehmana (*Autobiographies of Middle Ages*, London, 1953) i W. Ullmanna (*The Individual and Society in the Middle Ages*).

11 A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, Warszawa 1987, s. 274.

12 Podkr. A. Renault. Wszystkie podkreślenia pochodzące od autorki niniejszej pracy zaznaczone są pogrubioną cześcią.

13 A. Renault, *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przeł. D. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2001, s. 119-120.

swoją własność wytyczną, którą Petrarca dziedziczy po św. Augustynie: „noli foras ire, in interiore homine habitat veritas”. Tutaj w tajemniczych głębiach swojego wnętrza, człowiek nie lęka się już wszechświata, lecz staje się jego panem i władcą: „Finis ipse es mundi, ac tui ipsius notitia mundanae cognitionis est finis” – powie Bovillus¹⁴.

Kwestionowaniu istnienia podmiotowości przed nowożytnością przeczą same średniowieczne autobiografie¹⁵, jak również wypowiedzi scholastyków, dla których osoba ludzka, *persona* (od gr. πρόσωπον) czy *hipostaza* (gr. υπόστασις), stanowiąca jedność intelektu, woli i miłości, a przy tym wpisana *implicite* w pojęcie moralności¹⁶, była tym samym, co pełny i scalony podmiot¹⁷. Andrzej Dąbrówka przeciwstawia koncepcji autora *Kategorii kultury średniowiecznej* następujące przykłady indywidualizmu: program wychowawczy zawarty w *De Imitatione Christi* Tomasa a Kempis¹⁸, postulat „wyrzekania się własnej woli” oraz osobisty charakter liryki średniowiecznej¹⁹. Autor *Teatru i sacrum w średniowieczu* wymienia ponadto szereg utworów literackich, w których liczne motywy negowania lub podważania tożsamości świadczą o zainteresowaniu twórców epoki problemem spójności osobowości – wśród tych utworów znalazła się również komedia elegijna *Geta*.

Zgodnie z myślą platońską, wiedza istotna, tj. wiedza o ideach, została człowiekowi udzielona *a priori*, św. Augustyn wskazywał na iluminację jako jedyne źródło dostępnej człowiekowi prawdy, pisał też o utkwionym w centrum ludzkiego *ja* wewnętrznym nauczycielu. Kartezjusz dostrzegał w Bogu dawcę niezawodnych idei wrodzonych, wierzył w istnienie *lumenis naturalis*, jednak jego *cogito*, przez metodyczny sceptycyzm oraz hipotezę złośliwego geniusza, zwiastowało przyszłe zerwanie łączności człowieka z Transcendencją. *Cogito* dało człowiekowi taką samą wolność, jaką posiada Bóg, pozwoliło „powiedzieć tak lub nie istnieniu

14 S. Swieżawski, *Istnienie i tajemnica*, Lublin 1993, s. 149-150.

15 A właśnie na nie powołuje się Guriewicz – jak zauważa A. Dąbrówka (idem, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001., s. 337), autor *Problemów średniowiecznej kultury ludowej* zanalizował jednak zaledwie kilka tekstów autobiograficznych. We wcześniejszych *Kategoriach kultury średniowiecznej* identyczny wniosek Guriewicza poprzedza jednak szczegółowa interpretacja także innych aspektów życia człowieka, w których mogła objawiać się jego indywidualność. O podmiotowym, osobistym charakterze autobiografii średniowiecznej pisze m. in. Teresa Michałowska w artykule dotyczącym Brunona z Kwerfurtu, pt. *Autobiografia średniowieczna – poszukiwania (Bruno z Kwerfurtu) [w:] Od średniowiecza ku współczesności. Prace ofiarowane Jerzemu Starnawskiemu w pięćdziesięciolecie doktoratu*, red. J. Okoń, Łódź 2000, s. 95-104.

16 Zdaniem Gilsona, „osoba” nie stanowiła podstawy budowania scholastycznych zasad moralności (E. Gilson, *Duch filozofii średniowiecznej*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 1958, s. 207).

17 S. Wroński, *Filozofia osoby ludzkiej w okresie średniowiecza*, Kraków 2006, s. 151.

18 Autor *Teatru i sacrum w średniowieczu* cytuje przy tym wymowny fragment *De imitatione...*: „Kto każdą rzecz pojmuję w samej istocie, nie kierując się opinią i oceną ludzi, ten jest prawdziwie mądry i pełen wiedzy Bożej, nie zaś ludzkiej. Kto umie przebywać we wnętrzu, a rzeczy zewnętrzne niewiele sobie ceni, nie szuka miejsca, nie wybiera czasu dla ćwiczeń duchowych. Człowiek wewnętrzny szybko umie się skupić, bo nigdy nie rozprasza się w zewnętrznosci” (II.1.7); A. Dąbrówka, op. cit., s. 337.

19 Dąbrówka wspomina przy tym opinię Teresy Michałowskiej, prezentowaną przez mediewistkę w studium pt. *Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie z XI wieku*.

Boga, wyłaniającego się z głębi idei nieskończoności²⁰. Początek nowożytnej koncepcji podmiotowości stoi pod znakiem *experimentum suae medietatis*²¹. Według Martina Heideggera udana próba postawienia się człowieka w centrum zdeterminowała kształt wszystkich wymiarów nowożytności:

Bez względu na to, w jaki sposób zdefiniujemy pojęcie nowożytności i określimy jej czas historyczny i bez względu na to, jakie zjawiska z dziedziny polityki, poetyki, nauk przyrodniczych i systemów społecznych posłużą nam do zrozumienia nowożytności, żaden dziejowy namysł nie może przejść obojętnie wobec dwóch związanych ze sobą określeń istoty jej dziejów: że **człowiek jako *subiectum* czyni samego siebie punktem odniesienia dla bytu w całości i gwarantem pewności**; oraz że **bytość bytu w całości zostaje pojęta jako warunek możliwości przedstawienia tego, co można wytworzyć, i tego, co można wyjaśnić**²².

Człowiek zażądał boskiej wszechmocy i wszechwiedzy, usunął ze swego wnętrza Boga, odczarował świat i, osobny, stanął w jego centrum; odtąd sam stanowił o sobie – sam w środku olbrzymiego uniwersum, świadomy własnej metafizycznej samotności.

Nie próbując streszczać historii „kontrdyskursów” wymierzonych w podmiot kartezyjański²³ oraz szeregu prób podważenia tożsamości osobowej człowieka²⁴, zwieńczonych postmodernistyczną likwidacją podmiotu, warto zacytować wypowiedzi ilustrujące rozterki współczesnych badaczy podmiotowości.

Né avec le développement et l'expression de la conscience de soi – stwierdza Chantal Millon-Delsol – le sujet moderne est celui qui prend en charge la question du sens, et ce faisant, intériorise le tragique dans lequel cette question se débat. Alors qu'auparavant le sens était donné, conféré du dehors, et l'individu voué à maintenir les significations dans son monde, à éviter qu'elles ne s'échappent. L'avènement du sujet est à la fois désappropriation du monde et appropriation à soi. L'homme a perdu son abri pour désormais s'appartenir en propre. Les contradictions de l'existence lui sont jetées en plein visage²⁵.

Dominique Folscheid zauważa z kolei:

20 K. Tarnowski, „*Wolność transcendentalna*” a *wolność boska*, „Znak”, 325, 1981, s. 882.

21 Określenie to pochodzi od św. Augustyna (*De Trinitate*, XII, 11 – św. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, tłum. M. Stokowska, opr. J. M. Szymusik SJ, Poznań-Warszawa-Lublin 1963 (= *Pisma Ojców Kościoła*, t. 25), s. 338-340.), fakt uznania istoty ludzkiej za centrum stworzenia nazwał tym mianem Walter Rehm (W. Rehm, *Experimentum medietatis. Studien zur Geistes – und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1947). Za: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 109.

22 M. Heidegger, *Nietzsche*, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1999, t. II, s. 23-24.

23 Zjawisko to opisuje Jacek Migasiński w artykule *Powrót podmiotu?* [w:] *Subjectivité et identité / Podmiotowość i tożsamość*, s. 76-83 / s. 77-84. Zapowiedzi „kontrdyskursu” autor spostrzega już w wizjach człowieka jako Proteusza, prezentowanej przez Pica della Mirandolę czy Leonarda da Vinci.

24 Tak właśnie można określić kluczowe dla niniejszej pracy pojęcie depersonalizacji. Poczynione dotąd uwagi dotyczące ludzkiej podmiotowości pozwalają uzupełnić tę peryfrazę stwierdzeniem, że dezintegracja osobowości rozumiana jest tu jako rozbicie jedności i tożsamości podmiotu, związane z redukcją jego immanencji oraz naruszeniem jego autonomii.

25 Ch. Millon-Delsol, *Sauver le sujet* [w:] *Subjectivité et identité / Podmiotowość i tożsamość*, s. 130/s. 133.

Le sujet contemporaine continue un véritable défi lancé à l'analyse rationnelle²⁶.

Historia filozofii podmiotu dowodzi, jak wielkie trudności napotyka *animal rationale*, próbując w sposób rozumowy opisać własną istotę. Utwory literackie, stanowiące przedmiot niniejszej pracy, wybierają metodę skrajnie odmienną i, mimo ogromnego dystansu czasowego, dochodzą do bardzo podobnych, jeśli nie identycznych, wniosków.

III. GETA

1. *Veteres et novi*

*Si quem scripta iuvant istis tamen invidet ille,
et laudans veteres nescit amare novos.*

(Vitalis de Blois, *Geta*)

Vitalis de Blois, dwoma utworami, *Getą* i *Aulularią*, zapoczątkował²⁷ ok. roku 1150 nowy gatunek literacki zwany komedią elegijną (*la comédie elegiaque, commedia elegiaca, elegická comoedia, elegiac comedy, elegische Komödie*), określane również, zgodnie z formułą Wilhelma Cloetty²⁸, mianem komedii epickiej lub – za Gustavem Cohenem²⁹ – łacińskiej „komedii” we Francji XII wieku, czy, skrótowo, „komedii łacińskiej”³⁰. Julian Lewański, autor monografii gatunkowej komedii elegijnych, która tę właśnie nazwę utrwaliła w polskiej terminologii genologicznej, wybrał spośród około dwudziestu utworów reprezentujących gatunek dwie komedie wzorcowe – *Getę* oraz *Aulularię* Vitalisa de Blois³¹.

26 Dominique Folscheid, *L'aliénation contemporaine de la subjectivité: subjectivité sans sujet et sujet sans subjectivité* [w:] ibidem, s. 41/s. 41.

27 Rola Vitalisa jako inicjatora gatunku nie jest jednak pewna. Hipotezę tę, dotychczas przez badaczy gatunku nie podważaną, wysunął G. Cohen (G. Cohen, *La „Comédie” latine en France au XII siècle*, Paris 1931, t. I, s. IX i n.).

28 W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters*, Halle 1890.

29 G. Cohen, [wstęp do:] *La „Comédie” latine en France au XII siècle...*, t. I, s. V-XLV.

30 Za: *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Zeszyt 2: Komedia elegijna*, oprac. J. Lewański, red. M. R. Mayenowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 91-92. W dalszej części pracy monografia oznaczana będzie jako J. Lewański, *Komedia elegijna...*

31 „Posługujemy się tym terminem – pisze Lewański – głównie z tego powodu, że jest użyty w dwóch podstawowych opracowaniach kompedialnych, mianowicie w bibliografii piśmiennictwa średniowiecznego Manitusa [idem, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1931, t. 3, s. 1015 i n.] oraz dlatego, że w fundamentalnej *Enciclopedia dello Spettacolo* [Roma 1957, t. 4, szp. 1390-1396] także użyto tej nazwy, i to dla całego zespołu tekstów tradycyjnie tutaj – choć nie zawsze słusznie – przyłączanych.” Lewański zwraca również uwagę na trafność określenia, jakim posługuje się Cohen („nie było wtedy innego gatunku komedii łacińskiej”, można tą nazwą ogarnąć również komedie włoskie lub inne o niesprecyzowanym

Wszystkie komedie elegijne, z wyjątkiem dwu późnych utworów o proveniencji włoskiej, jednej komedii angielskiej i jednej niemieckiej³², powstały w przeciągu około 50 lat, między rokiem 1150 a 1200, we Francji, a dokładnie – w kręgu uczonych i poetów związanych z Orleanem, gdzie działał Vitalis de Blois, z Fleury-sur-Loire, Tours, Rouen i Evreux. Laickie, o tematyce pogodnej, zawsze erotycznej, charakteryzowały się wyraźną dramatycznością, którą znamionował przede wszystkim dialog, ale posiadały również elementy narracji epickiej. Komponowano je w języku łacińskim i – co najważniejsze – w dystychu elegijnym³³.

Gdy doszukiwanie się wspólnego modelu dla wszystkich komedii elegijnych okaże się w rzeczywistości bezcelowe – pisze Lewański – to jednak wolno określić ogólnie klimat środowisk pisarskich, w których one powstawały, jako klimat szkół katedralnych i klasztornych o sporej erudycji i stosunkowo dobrym wyposażeniu w źródła (w proporcjach wieku XII!), klimat czynnego zainteresowania kulturą antyczną, mitologią i piśmiennictwem oraz entuzjazmu dla przeczuwanego i oczekiwanego odrodzenia tamtych minionych wartości³⁴.

Autorzy „komedii” nawiązywali do tradycji antycznej, posługując się z imponującą sprawnością³⁵ iloczasem – w siedem wieków po niemal całkowitym wyparciu go przez akcent wyrazowy. *Metrum Owidiusza*³⁶, który w owym czasie pozbawił Horacego roli absolutnego autorytetu w dziedzinie twórczości literackiej, było wyzwaniem artystycznym, ale pozwalało jednocześnie na zilustrowanie emocji, jakie budziła miłość doczesna, oraz na ujęcie zagadnień społecznych związanych z małżeństwem, zdradą etc.³⁷. XII-wieczni twórcy przekonani byli przy tym, że przenoszą do swych utworów modele sytuacji z życia starożytnych³⁸ – atmosfera zabawy, hedonistyczny stosunek do spraw ziemskich i namiętności spod znaku *Ars amandi* przysłańiały w tych „komediach” elementy dydaktyki, odnoszącej się do aktualnych problemów społeczno-moralnych. Uczeni i poeci usiłowali naśladować wzory dramaturgii antycznej, przez co, choć dysponowali okaleczonym i szczątkowym materiałem źródłowym, zdołali stworzyć gatunek, będący nie tylko nośnikiem myśli laickiej i przeciw wagą dla form religijnych na

pochodzeniu, „Cohen w tytule swojego zbioru słowo «komedia» wziął w cudzysłów, aby zaznaczyć, że nadaje temu terminowi znaczenie bardzo specjalne”), informuje ponadto o kolejnej nazwie, *comoediae horatianae* (komedie horacjańskie), wskazującej na związki twórczości średniowiecznej z niektórymi elementami satyr Horacego, przez badaczy jednak odrzuconej. (J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 91-92).

32 Za: A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998, s. 38; cf. J. Lewański, *Penetracje antyku do średniowiecznej kultury teatralnej (Na przykładzie losów komedii Pamphilus z XII wieku)* [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze I*. Warszawa 1961, s. 241.

33 Wyjątek stanowiły komedie: *De nuncio sagaci* (napisana w unowocześnionym heksametrze z dodatkiem leoninów), *De tribus sociis* (w dwu wersjach, z których jedna korzystała z heksametru, druga – z dystychu) oraz *De mercatore* (zwiersonawanej nie tylko w dystychu, ale także w 17 tetrastychach monorymowych, trzynastozgłoskowych).

34 J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 97.

35 Cf. *ibidem*, s. 151, 165-166.

36 Warto również zaznaczyć, że elegie Owidiusza zgodnie z XII-wieczną genologią funkcjonowały jako komedie – cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 27.

37 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 39, 80-81.

38 Cf. J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 95.

przestrzeni od XI po schyłek XIV wieku, ale również zasługujący na miano „jedynego świadka i kontynuatora antycznej myśli teatralnej”. Gatunek ten – uzupełnia swą myśl Lewański –

choć nie potrafił nawiązać w praktyce do teatru starożytnego, to przynajmniej pewne formy świadomości, wiedzy o nim przekazywał nowej, europejskiej kulturze, wyprzedzając Renesans o dwa lub trzy wieki³⁹.

Należy zaznaczyć, że autorzy komedii elegijnych traktowali tradycję dramatu antycznego jako literacką, nie koniecznie teatralną. W XII-wiecznej genologii utrwaliła się bowiem niezgodna z antyczną, oparta na kryterium przedmiotowym i stylowym, definicja komedii, której źródłami były dla teoretyków średniowiecznych (Jana z Salisbury, Wilhelma Durandusa, Jana de Balbis, Wincentego z Beauvais, Mateusza z Vendôme i in.) dzieła Donata *De comoedia*⁴⁰ i, przede wszystkim, Diomedesa *Ars Grammatica, De poematibus*⁴¹. Sugerując się słowami ostatniego z wymienionych dzieł:

Item notandum, quod tertia species narrationis quae dicitur argumentum est comedia, omnis comedia est elegia, sed non convertitur. Elegiacum autem est miserabile carmen quod continet et recitat dolores amantium.⁴²,

komediopisarze przekonani byli, iż na nowo podejmują i rozwijają gatunek „komedii” owidiańskiej, tworzonej w stylu niskim⁴³, traktującej o wypadkach miłosnych i posługującej się dystychem elegijnym.

Co istotne, dla XII-wiecznych twórców ważniejsze stały się traktaty gramatyków rzymskich niż, dotąd powszechnie przywoływane, a przy tym poparte autorytetem Ojców Kościoła, opinie traktujące materię treściową komedii jako pogłos pogańskich widowisk ku czci Wenery i Bakchusa⁴⁴. Nie podjęli również wczesnej, pochodzącej z X wieku, moralno-dydaktycznej koncepcji komedii, jaką stworzyła Hrosvitha von Gandersheim⁴⁵.

39 Ibidem, s. 97.

40 „Grecy w ten sposób definiowali komedię: komedia jest to przedstawienie spraw prywatnych bez elementu niebezpieczeństwa.” (Aelius Donatus, *De comoedia*, tłum. S. Stabryła [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, oprac. S. Stabryła, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 420).

41 „Komedia jest to przedstawienie losów zwykłych ludzi, którym nie zagraża niebezpieczeństwo śmierci. Grecy w ten sposób określają ten gatunek: komedia jest to opis spraw prywatnych bez wprowadzenia motywu zagrożenia.” (Diomedes, *Ars Grammatica, De poematibus*, tłum. S. Stabryła [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, s. 441).

42 „Zatem trzeba zapamiętać, że trzeci rodzaj wypowiedzania, który nazywa się argumentem, jest komedią, i każda komedia jest elegią (elegijna), lecz nie każda elegia jest komedią. Utwór elegijny to żałobna pieśń, która zawiera i opiewa bolesne przejścia kochanków” [cyt. za:] J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 109-110.

43 Cf.: wypowiedź późniejsza, jednak przekazująca wcześniejszy stan wiedzy na temat komedii, należąca do Benvenuto Rambaldi da Imola: „Chociaż Homer, Wergiliusz i Lukan pisali w stylu wysokim, a mianowicie tragedie, natomiast Horacy pisał w średnim stylu, a mianowicie satyry, a Owidiusz w niskim, mianowicie komedie [et Ovidius in basso, scilicet comedia].” (komentarz do *Inferno*, IV 88 *Boskiej Komedii* Dantego [cyt. za:] J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 110).

44 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 74-75.

45 Cf. Hrosvitha z Gandersheim, *Wstęp do drugiej księgi* [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, oprac. E. Udalska, Warszawa 1989, s. 182-183; cf. Wilhelm de Blois, prolog komedii *Alda*, tłum. A. Kruczyński [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, s. 190; cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 78-80;

Posłuszni wskazaniom ujętym przez Horacego w *Liście do Pizonów* (wówczas zwanym *Ars Poetica* lub *Liber Poesis/Poeseos*) oraz w jego satyrach, odnoszących się, jak sądzili, do komediopisarstwa⁴⁶, respektując jego uwagi dotyczące 5-częściowego podziału tekstu, prosopologii, stylistyki oraz kwestii *licentiae poeticae*, łączyli wystudiowane z komedii Terencjusza oraz z zachowanych komedii Plauta metody dialogizacji i dynamizacji akcji z XII-wieczną techniką komponowania fars i intermediów. Bez znaczenia były dla nich przy tym zjawiska związane bezpośrednio z realizacją sceniczną. Świadomość teatralnego przeznaczenia komedii począwszy od V wieku słabła, w dojrzałym średniowieczu odniesienia teoretyków do kwestii wystawiania sztuk były już akcydentalne, u schyłku średniowiecza – zupełnie niespotykane⁴⁷.

Mimo wszystko, współcześni Vitalisowi de Blois zdawali sobie sprawę z faktu, iż Plaut, Terencjusz i Menander tworzyli sztuki sceniczne, o czym świadczą choćby słowa Jana z Salisbury:

Et quidem histriones erant qui gestu corporis arteque verborum et modulatione vocis factas et fictas historias sub aspectu publico referebant, quod apud Plautum invenis et Menandrum et quibus ars nostri Terentii innotescit⁴⁸.

Jan z Garlandii, który ze współczesnej mu praktyki komediopisarskiej, tj. właśnie z utworów, którym przysługuje nazwa komedii elegijnych, starał się wyprowadzić ogólne wnioski teoretyczne⁴⁹, w swojej poezji (*Poetria sive de arte prosayca, metrica et rithmica*) zamieścił wzmiankę o takich komediach, „których treść służy do żartobliwej recytacji”⁵⁰. Informacja ta, zachowane wiadomości o praktykowanym przez żonglerów i goliardów, a także przez adeptów szkół klasztornych i katedralnych, profesjonalnym lub amatorskim *comoediam recitare*⁵¹, ponadto pewne elementy zawarte w tekstach niektórych komedii elegijnych⁵² pozwalają stwierdzić, że część z tych utworów powstawała z myślą o ich publicznej recytacji. Wśród

J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 97-98.

46 Izydor z Sewilli dokonał podziału starożytnych autorów komediowych na starych (*veteres comici*: Akcjusz, Plaut i Terencjusz) oraz nowych (*novi comici*), do których zaliczył nie dramaturgów, ale satyryków – Persjusza, Juwenalisa i właśnie Horacego, co było rezultatem funkcjonującej ówczesnie mylnej interpretacji refleksji Horacego dotyczącej satyry, jak również błędnego odczytania samych *sermones*, przede wszystkim czwartej i dziesiątej z I księgi satyr. Utożsamianie twórczości Horacego z komediopisarstwem, jak i sporządzona przez Izydora stratyfikacja, obowiązywały również w późniejszych pracach teoretycznych średniowiecza, m. in. w rozważaniach Papiasa i Jana de Balbis (za: A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 147).

47 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 68.

48 Jan z Salisbury, *Policraticus* I, 8.

49 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 20.

50 Cyt. za: A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 69; Kruczyński komentuje tę wzmiankę w sposób następujący: „Wygląda więc na to, że Jan z Garlandii wyodrębnił jako osobny podgatunek «komedie recytowane» napisane w szczególny sposób z podziałem na role tak, aby nadawały się do publicznej prezentacji.” (ibidem).

51 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 159-162.

52 Vide: J. Lewański, *Komedia elegijna...*, szczególnie s. 94-111, 122-160.

utworów przeznaczonych do głośnego odczytania znajduje się również *Geta*⁵³.

Autorzy komedii elegijnych rzadko bezpośrednio powoływali się na antyczne antecedencje⁵⁴. Do takich wyjątkowych wypowiedzi autotematycznych należą komentarze Wilhelma de Blois oraz twórcy *Gety*. Wilhelm de Blois w prologu do *Aldy*⁵⁵, pisząc o sprawności komediopisarskiej mistrza Menandra, z pokorą uznawał własną nieudolność w kopiowaniu wzoru. Vitalis, o czym świadczą słowa prologów jego *Aulularii* i *Gety*, uznawał doskonałość wiersza antycznego, jednak jego wzorowanie się na dawnych mistrzach miało w sobie więcej z rywalizacji niż czołobitnego naśladownictwa.

Prolog *Gety* pełni jednocześnie funkcje prologu ekskuzatoryjnego, apologetycznego i polecającego⁵⁶. Autor posłużył się tutaj formułą *captatio benevolentiae*, wydaje się jednak, że bardziej niż na zdobyciu przychylności odbiorcy zależy mu na polemice z tymi, którzy, wywyższając twórców antycznych, nie doceniają utworów współczesnych.

Carmina composuit voluitque diuque poeta:

fallitur hic studio, carmina nulla placent.

Fabula nulla placet; queruntur seria cunctis,

quemlibet immodicus obligat eris amor.

Vincit amor census et nummis carmina cedunt.

Multa licet sapias, re sine nullus eris.

Utilius tacuisse foret quam fingere versus:

scriptor enim precio scriptaque laude carent.

Si quem scripta iuvat istis tamen invidet ille,

et laudans veteres nescit amare novos.

Quem iuvat iste labor soli sibi dicitur ille,

et sibi pulcher eat sua solus amet.

(w. 11-22)

(Poeta składał wiersze, aby czytelników bawić: i cóż z tego: / chybiła celu praca i wiersze nie cieszą. / Opowieść nie jest zabawna; świat czeka poważnych tematów, / każdego mamy żądza posiadania. / Zwycięza żądza pieniędzy i zysku, a wiersze przepadają. / Choćbyś najwięcej wiedział, bez grosza będziesz niczym. / Byłoby lepiej milczeć niż komponować wiersze: / pisarz nie dostanie nagrody, a wiersze – pochwały. / Jeśli ktoś sam pisze wiersze, na te spojrzysz krzywo,

53 Cf. J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 111 oraz s. 130-145 i 152-172, gdzie autor szczegółowo omawia dramatyczne i teatralne właściwości komedii elegijnej *Geta*; cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 67, 178-180; K. Bate, [Introduction to:] *Three Latin Comedies...*, s. 4-5.

54 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 27.

55 Me pro Menandro volui sibi reddere longe / Impat proposito materiaque minor. / Pro fracta navi simulasse cupressum, / Extra propositum cucurrit iter. (*Alda*, w. 19-22); cyt. za: J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 98-99; tłumaczenie: „Ja właśnie zapragnąłem być drugim Menandrem, / Niegodny pierwowzoru, gorszy co do treści, / Powiedzą o mnie pewnie, że miast rozbitego / Statku malować chciałem żalobne cyprysy.” (tłum. A. Kruczyński [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, Warszawa 1989, s. 190).

56 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 128.

/ i chwając starożytnych, odrzuci twórczość nowych. / Kogo bawi jego własna praca, niech sam dla siebie pisze, / ku swemu pięknu zmierza i ono niech podziwia.)

Otwierając *Aulularię*, Vitalis przypomina o kunszcie odwzorowanego w „komedii” antycznego metrum – trudność wiersza skłoniła autora, jak sam przyznaje, do zmiany oryginalnych imion bohaterów, ale jednocześnie pozwoliła mu na pełne zaprezentowanie własnej sprawności literackiej. XII-wieczny twórca, już bez ironicznej maski, stwierdza, że nie tylko dorównuje swojemu mistrzowi, Plautowi, ale również potrafi poprawić jego dzieła. Dumnie stwierdza również, że skrócenie tekstu Plauta, jakiego dokonał, uczyniło komedię atrakcyjniejszą w odbiorze.

Hec, mea vel Plauti, comedia nomen ab olla

Traxit, sed Plauti quae fuit, illa mea est.

Curtavi Plautum: **Plautum hec iactura beavit;**

Ut placeat Plautus scripta Vitalis emunt.

Amphytrion nuper, nunc Aulularia tandem

Senserunt senio pressa Vitalis opem.

(w. 23-28)⁵⁷

Co więcej, odpowiedzialnością za błędy i niedoskonałości własnego tekstu obarcza pierwowzór. Zdając sobie sprawę z tego, iż komedia wymaga stylu niskiego (*humilis*) oraz że nie powinna traktować o sprawach i postaciach wzniosłych⁵⁸, zastrzegając:

Arguet hoc aliquis, mea quod comoedia fatum

Nominet et stellas atque amet alta nimis.

Descivisse ferent, humilemque ad grandia stulte

Evasisse stilum. **Crimina Plautus habet.**

Absolvar culpa, Plautum sequor et tamen ipsa

Materiae series exigit alta sibi.

(w. 17-22)⁵⁹

Vitalis czuł się zatem w równym stopniu godnym następcą, co – nie ustępującym talentem i umiejętnościami – konkurentem Plauta.

57 „Ta komedia, moja lub Plauta, nazwę od garnka / wzięła, lecz ta, która była Plautową, moją jest teraz. / Skróciłem Plauta: Plautowi przyniosło to szczęście; / aby Plaut zyskał poklask, kupują pisma Vitalisa. / Niedawno Amfitrion, teraz Aulularia wreszcie / Odczuły, starością przygniecione, pomoc Vitalisa.” – Vitalis de Blois, prolog „komedii” *Aulularia* (tekst „komedii” wg wydania: Vitale di Blois, *Aulularia*, a cura di Ferruccio Bertini [w:] *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. 1, Genowa 1976), tłum. K.G.

58 Według A. Kruczyńskiego naczelną właściwość języka i stylu komedii stanowił dla Vitalisa „swoisty lęk przed wzniosłością – *horror sublimitatis*” (idem, *Średniowiecze o komedii*, s. 95).

59 „Być może ktoś zgani, że komedia wspomina o złym losie i o gwiazdach i za bardzo gustuje w rzeczach podniosłych. A może powiedzą, że się sprzeniewierzyła zasadom i głupio wniosła styl niski do spraw wielkich. Winę ponosi Plaut. Mnie trzeba rozgrzeszyć, gdyż zdążam za Plautem a i sam układ treści wymaga momentów wzniosłych.” – Vitalis de Blois, prolog „komedii” *Aulularia* (Vitale di Blois, *Aulularia*, a cura di Ferruccio Bertini [w:] *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. 1, Genowa 1976), tłum. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 94-95.

Autor *Gety* postrzegany był w kręgu uczonych z doliny Loary jako autorytet w kwestiach plautyńskich⁶⁰, obecnie w wątpliwość podawany jest jednak sam fakt posiadania przez niego oryginalnych tekstów komedii Plauta.

W omawianym prologu do *Aulularii* Vitalis oznajmia, iż pierwowzór jego komedii stanowił jeden z utworów Plauta. Współcześnie sądzi się jednak, że autor, którego dzieło poprawiał XII-wieczny komediopisarz, nie był tożsamy z rzeczonym twórcą – jak zostało udowodnione, przekształceniom uległa w rzeczywistości popularna w średniowieczu, pochodząca z IV wieku anonimowa, narracyjna przeróbka komedii plautyńskiej, zatytułowana *Querolus*⁶¹.

Ostatecznie nie wyjaśniona została natomiast kwestia wzoru *Gety*. W tym przypadku podważany jest fakt, iżby Vitalis, tworząc komedię, dysponował oryginalnym tekstem *Amfitruo* Plauta. Sługa Amfitriona w sztuce rzymskiej nosił imię Sozji – to jeden z powodów, dla których jako alternatywny pierwowzór „komedii” Vitalisa wymienia się utwór z V wieku, będący anonimową nowelizacją komedii plautyńskiej, określaną jako *Geta et Birria* lub *Geta*. Jego istnienie nie zostało jednak w pełni udowodnione⁶².

Zdaniem Keitha Bate'a nie przekonuje o istnieniu rzymskiej *Gety* dowód pośredni, jakim miałyby być fragment poematu Seduliusza *Carmen paschale* (IX w.). W poemacie tym autor, przeciwstawiając się ewentualnym krytykom swego dzieła, przypomina praktykę autorów pogańskich, którzy przedstawiali przygody bogów poprzez wprowadzenie do utworu literackiego intryg „*ridiculovis Getae*”⁶³ (I, 3 [19])⁶⁴. Wskazując na podobieństwo kompozycji „komedii” Vitalisa do budowy *Amfitriona*, a ponadto, nawiązując do prologu *Aulularii*, Bate przeciwstawia hipotetycznemu wzorcowi następujące argumenty:

60 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 158.

61 Utwór ten, dedykowany nieznanemu nam Rutiliusowi, napisany był częściowo rytmizowaną prozą z kadencją w końcu zdania, jak zauważa A. Kruczyński, zdania o „długości mniej więcej wiersza plautyńskiego”. Kruczyński prozę tę określa jako „dziwaczną [...] bardziej przypominającą język Hrosvithy i Galla Anonima niż wiersz jambiczny Plauta” (A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 101 i s. 36; badacz posługuje się wydaniem paryskim *Querolus, comedie latine anonymes*, 1880). O różnicach między tekstem wyjściowym a „komedią” Vitalisa szczegółowo pisze J. Lewański w monografii *Komedia elegijna...*, s. 124-125.

62 Możliwe też, że nie był to ten konkretnie utwór, ale któryś z jego bliźniaczych odpowiedników. Cf. K. Bate, op. cit., s. 4; A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 36.

63 Imię *Gety* pojawia się ponadto w komediach Terencjusza pt. *Adelfoe* (występuje tu wraz z Samnio, którego wspomina też *Geta* – bohater „komedii” Vitalisa) i *Phormio* (tutaj w towarzystwie Davusa, którego imię również przywołuje *Geta*; Davus, podobnie jak, pojawiający się w tytule narracyjnej przeróbki, *Birria*, występuje także w *Andrii* Terencjusza; trzecią postacią sługi wymienianą przez tytułowego bohatera XII-wiecznej *Gety* jest Sanga, obecny też w terencjuszowskiej komedii *Eunuchus*). Cf. przypisy do wersów 61 i 229 kanadyjskiego wydania *Gety* Vitalisa de Blois.

64 „Cum sua gentiles studeant figmenta poetae / Grandisonis pompae modis, tragicoque boatu / Ridiculove Geta seu qualibet arte canendi / Saeva nefandarum renovent contagia rerum / Et scelerum monumenta canant, ritumque magistro / Plurima Niliacis tradant mendacia biblis...” – „Kiedy poeci pogańscy starają się układać / Swoje tak pompatyczne i wzniośle brzmiące utwory, / Aby odnawiać straszliwe zbrodnie w podłych wypadkach, / Rykiem marnym czy frywolnym *Geta*, czy innym śpiewem, / Opiewać bezeceństw świadectwa i w mistrzowskiej formie / Bardzo wiele zmyśleń przekazywać księgom znad Nilu...” (Sedulius Caelius, *Paschale carmen (Poemat paschalny)*, I, 3 [19] [w:] Sedulius Caelius, *Opera omnia. Dzieła wszystkie*. Tekst łacińsko-polski. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył ks. H. Wójtowicz, Lublin 1999, s.88-89.

If he had used not Plautus, but the anonymous *Geta* [...] he would not have written 'Amphytrion nuper'. As the Loire Valley towns were famous for the study of classical literature in the twelfth century, and as many of our extant manuscripts of Plautus derive from the eight century Palatine recension written in Caroline minuscule, we can see that it would be reasonable to suggest that Vitalis had seen a Plautus manuscript⁶⁵.

Andrzej Kruczyński, odnosząc się do sprawy poematu Seduliusza, stwierdza, że uwaga irlandzkiego uczonego dotyczy raczej pewnej szkolnej komedii o Amfitrionie i Gecie, bowiem to właśnie tu pojawili się bogowie, Jowisz i Merkury⁶⁶. Badacz sądzi jednak, że tak samo, jak *Aulularia* i *Pamphilus*, *Geta* mogła czerpać wątki nie z oryginału, ale z jednej z dziś już nieznanych, „gramatycznych” przeróbek komedii rzymskiej. Jego zdaniem większość XII-wiecznych odwołań do Plauta w istocie dotyczyła tych właśnie, powstających u schyłku cesarstwa (IV i V w.) i istniejących od początku średniowiecza w tradycji szkolnej, pseudo-plautianów.

[...] Vitalis z Blois [...] – twierdzi Kruczyński – był święcie przekonany, że pisząc swoje komedie korzysta z oryginałów plautyńskich, mimo że przecież w prologu *Querolusa* anonimowy autor sugerował, że jego dzieło jest przetworzeniem dawnej i prymitywnej *Aulularii*, a więc, że nie jest tworem oryginalnym:

Aululariam hodie sumus acturi non veterem et rudem

Investigam atque inventam Plauti per vestigia (...)

Sed Querolus an Aulularia haec dicitur fabula...

vestrum hinc iudicium, vestra erit sententia.

(Zamierzamy dziś przedstawić *Aulularię*, ale nie tę dawną i nieokrzesaną, wyśledzoną i odkrytą tropem Plauta (...). Lecz czy *Querolus* czy *Aulularia* zwie się ta sztuka? Wy sami osądźcie, wasza będzie opinia).

Niemniej Vitalis wyobrażając sobie, że ma przed sobą oryginalny utwór Plauta kreował siebie na kontynuatora zapomnianej sztuki komediopisarskiej⁶⁷.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę również na metrum, jakie wybrał twórca gatunku komedii elegijnej. Vitalis, choć zamierzał naśladować Plauta, nie posłużył się jambem, co nie stanowi rzecz jasna potwierdzenia hipotezy mówiącej, że nie posiadał on dostępu do oryginalnych tekstów – pseudo-Plaut nie tworzył w dystychu elegijnym. W dodatku, w kręgu orleańskim bez wątpienia znane były słowa z *Listu do Pizonów*, w których Horacy jako metrum właściwe utworom dramatycznym, tak samo komediom, jak i tragediom, wymienia jamb:

Archilochum proprio rabies armavit iambo

hunc **socci cepere pedem** grandesque cothurni

65 Cf. K. Bate, op. cit., s. 4.

66 A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 36.

67 A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 158 (fragment *Aulularii* w. 11-28 wg tekstu wydanego przez G. Cohena w antologii *La „comédie” latine en France au XII-e siècle*, t. I, s. 74-75).

alternis aptum sermonibus et popularis
vincentem strepitus et natum rebus agendis⁶⁸.

Dlaczego wobec tego Vitalis de Blois szukając metrum odpowiedniego dla gatunku nowego, ale nawiązującego do wzorów komedii antycznej, sięgnął po kombinację heksametru i pentametru⁶⁹? Uzasadnienie jego wyboru „owidiomanią” wydaje się niewystarczające. Zważywszy na autotematyczne wypowiedzi autora *Gety*, słusznym wydaje się podejrzenie (dziś może być to tylko podejrzenie), że zdecydowała tutaj chęć prześcignięcia mistrza. Metrum nie stanowiło w owym czasie wyznacznika gatunku – prymarne kryteria stanowiły styl, zawartość treściowa i postać. Sam „znawca Plauta”, studiując komedie mistrza, doszedł do wniosku, iż kryteria te należy ograniczyć wyłącznie do materii treściowej i strumienia wydarzeń (*materiae series*)⁷⁰. Vitalis naśladował styl Plauta i Owidiusza, sięgał też po tematykę, którą poruszało obu tych twórców, ponadto wprowadził do „komedii” postaci, jakie uznawała komedia plautyńska – pisał wobec tego teksty poparte autorytetem starożytnym. Jednocześnie za najważniejszą właściwość swojego komediopisarstwa XII-wieczny twórca uznawał *emulatio*: w prologach podkreślał udział własnej inwencji, sądził, że jego utwory są zabawniejsze i kunsztowniejsze niż „stare” komedie, na co wpłynąć miała nowa, bardziej zwarta kompozycja. „Szczęśliwym” z punktu widzenia średniowiecznych „cnót” komedii było dla tekstu Plauta również to, o czym Vitalis nie wspomina, a mianowicie połączenie sztuki plautyńskiej z metrum owidiańskim. Dystych elegijny, w przeciwieństwie do jambu, pozwalał na realizację postulatu narracyjności, utrwalonego w średniowiecznym wyobrażeniu o komedii, traktowanej w ówczesnych poetykach jako *fabula*⁷¹. Nawet jeśli Vitalis nie korzystał z oryginalnego tekstu Plauta, wiersz Owidiusza zawsze stanowił formę bardziej kunsztowną aniżeli proza narracyjnych pseudo-plautianów.

Rozpatrując kwestię dramatycznych właściwości komedii elegijnych Vitalisa de Blois, Lewański na chwilę zatrzymuje się na problemie źródeł inspiracji orleańskiego uczonego:

Jak wiadomo Vitalis przerobił nie Plauta, tylko anonimową „komedię” *Querolus* i z niezwykłym wyczuciem sensu teatralno-komediowego nadał jej o wiele bliższą teatrowi formę. Czyżby to oznaczało, że znał rzeczywiście komedie Plauta? A może tylko z lektury Terencjusza wykształcił

68 Horacy (Quintus Horatius Flaccus), *Ars Poetica*, v. 79 i nn., tłum. T. Sinko: „Archilocha wściekły gniew uzbroił własnym jambem; tę stopę podjęły trepki komediowe i wysokie koturny tragiczny, bo nadaje się do rozmowy, przemaga hałas ludu w teatrze i jest jakby stworzona do akcji scenicznej.”

69 Poniższe wnioski za: A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 102-104.

70 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 95.

71 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 135-140. Popularny w owym czasie *Laborinthus*, podręcznik poetyki Eberharda z Bremen, pouczał: *Historias habet hexametrum, servitque querelae / Pentametrum, laudes cetera metra canunt*. („Heksametr panuje nad historiami, pentametr służy żalosnym skargom, pochwały wyśpiewują inne miary.”) – Eberhard z Bremen [Evrardus Alemanus], *Laborinthus*, w. 263 i nn. [cyt. za.:] A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 104. W prologu *Gety* Vitalis na określenie swojej „komedii” również posługuje się słowem *fabula*.

sobie ów nerw dramatyczny?⁷²

Dostęp do komedii Terencjusza był w wieku XII nieporównanie większy niż dostęp do utworów autora *Skarbu*⁷³. Za głównych sprawców ówczesnego powrotu do wzorów formalnych, jakie wyznaczała twórczość rzymskiego dramaturga, uważa się Wilhelma de Blois i Vitalisa⁷⁴. Analizując tekst *Gety*, do sugestii Lewańskiego należy dołączyć również uwagi dotyczące ewidentnych znaków oddziaływania Terencjusza na „komedię” *Geta*.

Vitalis nie tylko wprowadził do komedii imiona postaci znane z dzieł twórcy *Adelfoe*⁷⁵, ale też próbował naśladować kompozycję jego sztuk. Wyszczególnione *argumentum* oraz *prologus Gety* to formalne, a także funkcyjne ekwiwalenty odpowiednich części komedii Terencjusza.

Mimo podobieństw kompozycyjnych, zbliżających „komedię” do utworów Terencjusza, nie ulega wątpliwości, że jej układ mógłby być również traktowany jako całkiem sumienne naśladownictwo budowy Plautyńskiego *Amfitriona*.

Jak widać, Vitalis, pewny swego talentu i zdecydowany poprawiać mistrzów, pozostawał jednak w znacznej mierze uzależniony od antycznych wzorców. Jego twórczość jest pod tym względem zjawiskiem typowym dla kultury literackiej XII wieku.

Czasy te – pisze Curtius – były naładowane wybuchowymi twórczymi potrzebami i umiłowaniem do dóbr intelektualnych. Jednakże *moderni* owych czasów, zmuszeni do uczenia się łaciny jako języka literackiego, tak bardzo są uzależnieni od wykształcenia na wzorach starożytnych, że nawet jeśli przeciw temu protestują, to naśladują te właśnie wzory [...]⁷⁶.

Imponująca ilość zachowanych odpisów *Gety* – 45 rękopisów i 1 edycja inkunabularna – sporządzonych do końca XV wieku świadczy o sukcesie Vitalisa – jego dzieło okazało się dla ówczesnych czytelników utworem bardziej interesującym niż komedia Plauta, *resp.* pseudo-Plauta⁷⁷. Dowodzi tego malejące w owym czasie zainteresowanie samym autorem *Skarbu*, a jeśli optować za drugim hipotetycznym wzorcem omawianej „komedii”, dowodem jest brak jakiegokolwiek przekazu, który mógłby świadczyć o poczytności narracyjnej przeróbki. O popularności omawianego utworu przesądzić mogło, prócz samych walorów artystycznych oraz „nerwu” komediowego autora, również osadzenie plautyńskiej fabuły w kontekście współczesnym, powiązanie komicznych sytuacji wynalezionych przez Plauta

72 J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s. 105.

73 Jak widać na przykładzie Vitalisa z Blois, wiedza dotycząca ośmiu znanych w epoce dojrzałego średniowiecza sztuk Plauta stawała się coraz mniej pewna. Pozostałe 12 utworów poznano dopiero w roku 1428. Korpus znanych obecnie sztuk, skompletowany przez G. A. Merulę, wydano po raz pierwszy w roku 1472 w Wenecji.

74 Cf. A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, s. 34.

75 Cf. przyp. 63.

76 E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i opr. A. Borowski, Kraków 2005, s. 107.

77 Ponieważ kwestię pierwowzoru *Gety* uznać można za nierozwiązaną i, z pewnością na polu niniejszej pracy, nierozwiązywalną, w dalszej interpretacji tekst podstawowy będzie określany, za Vitalisem, jako komedia Plauta.

z charakterystycznymi zjawiskami oraz zdarzeniami, jakie miały miejsce w połowie XII wieku w środowisku scholarów Doliny Loary.

2. *Fabula iocosa – fabula seria*

*Carmina composuit voluitque placere poeta:
fallitur hic studio, carmina nulla placent.
Fabula nulla placet; queruntur seria cunctis...*
(Vitalis de Blois, *Geta*)

W prologu *Gety* Vitalis oznajmia, iż zasadniczym przeznaczeniem jego utworu jest sprawianie przyjemności, bawienie odbiorcy. Co prawda, nie przyzywa Owidiuszowej *musae iocosae*, jak często czynili to skłaniający się ku hedonizmowi poeci XII-wieczni⁷⁸, jednakże jej wpływ na „komedię” jest niezaprzeczalny. Mimo frywolności i trywialności, *Geta* porusza kwestie całkiem poważne, a dla środowiska nadloarskich uczonych – aktualne i kluczowe.

Vitalis zmienił okoliczności wydarzeń komedii plautyńskiej, by stały się aluzją do zjawisk i zdarzeń jemu współczesnych. Amfitrion, już nie dowódca wojsk, ale student, wraca ze swoim sługą o imieniu Geta (w komedii Plauta – żołnierzem i giermkim), nie z wojny, ale ze studiów. „*Greorum studia*” nie odnoszą się tutaj jednak do nauk pobieranych w rzeczywistych Atenach, ale do wykładów dzieł Stagiryty (lub raczej tego, co uznawane było w owym czasie za *opus Aristotelicum*), jakie organizowano w XII-wiecznych „Atenach Północy”, tj. w Paryżu. Parodiując (w dzisiejszym tego słowa znaczeniu) dyskurs filozoficzny, jakim posługiwało się tamtejsze środowisko uczonych, przypominając aluzyjnie o niechlubnych wypadkach, w jakich uczestniczyli niektórzy z działających w Paryżu scholarów (imię Abelarda nie zostaje tu ujawnione ani razu), Vitalis wplata w utwór przeprowadzoną z perspektywy uczelni w Orleanie krytykę paryskiej szkoły filozofii. Przynajmniej jednak, z często niewybrednym dowcipem, włącza się w finezyjny spór o uniwersalia⁷⁹.

Spór ten, w owym czasie osiągający apogeum, wraz z kwestią skuteczności zabsolutyzowanej przez Abelarda dialektyki bezpośrednio dotykają problemu istnienia bytu jednostkowego, a tym samym – utraty tożsamości, stanowiącej ośrodek intrygi komedii elegijnej Vitalisa. Wątki te stanowią fragment, rzecz jasna wielowymiarowej, XII-wiecznej refleksji nad istotą człowieka –

78 E. R. Curtius, op. cit., s. 238.

79 Jeszcze większym zmianom kompozycyjnym i fabularnym uległa, wzorowana na *Querolusie* (IV w.), *Aulularia*. Ona również nawiązywała do faktycznych, charakterystycznych dla środowiska uczonych Doliny Loary, zjawisk – tym razem Vitalis mierzył w szkołę z Chartres, a szczególnie w Bernarda Silvestris.

warto nakreślić choćby jej zarys, aby odczytać *Getę* w szerszej, wykraczającej poza funkcje satyryczne utworu perspektywie i usytuować „komedię” w pewnej szczególnej atmosferze intelektualnej Doliny Loary.

Człowiek w filozofii średniowiecznej do czasu wyłożenia przez Akwinatę konsekwentnej, schrystianizowanej doktryny antropologicznej Arystotelesa, to *homo platonicus*. Filozofowie chrześcijańscy powtarzali za Platonem, że człowiek jest duszą⁸⁰, a jednocześnie, właśnie w duchu chrześcijańskim, uznawali wartość samego ciała; idąc za św. Augustynem, postrzegali człowieka jako połączenie dwu substancji, duszy i ciała – ta psychofizyczna jedność stanowiła w ich filozofii antropologicznej problem kluczowy. W charakterystycznym dla XII wieku augustiańskim traktacie o istocie ludzkiej, w tzw. *Liber de spiritu et anima*, Alcher z Clairvaux⁸¹ radykalnie przeciwstawił sobie te dwie substancje i uznał, że łączą się one ze sobą jedynie na zasadzie *societas* (powiązania); ciało jest dla duszy poniżeniem, upokorzeniem i... ukochanym więzieniem⁸²; obie substancje wzajemnie na siebie oddziałują – powiązanie z ciałem czyni duszę „członem pośrednim”, oscylującym między materią a czystą duchowością:

humanus quasi in medio collocatus quadam conditionis suae excellentia, et huic **mutabilitati** quae deorsum est **supereminet**, et ad illam quae est apud Deum, **veram immutabilitatem necdum pertingit**⁸³.

Coniunctio duszy z ciałem, jak głosił z kolei Wilhelm z Conches, sprawia, że człowiek (*animal rationale*) skazany jest na poznawanie świata za pomocą ułomnych zmysłów – nie jest to pierwotny stan natury ludzkiej, ale skutek zaburzenia początkowej harmonii pierwiastka duchowego i fizycznego, skutek *corruptionis corporis* (zepsucia ciała), jakie spowodował grzech pierworodny⁸⁴.

Przytoczone w wielkim skrócie poglądy XII-wiecznych myślicieli wskazują na kilka motywów charakterystycznych dla ówczesnej antropologii filozoficznej, a stanowiących istotne tło fabuły omawianej komedii elegijnej: człowiek jest jednością, ale jest też zmienny, złożony z duszy i ukochanego przez duszę ciała – z dwu substancji, między którymi trudno zachować harmonię, rozdźwięk między nimi upośledza jego zdolności poznawcze, a błąd, grzech, „brud fizyczny” potęguje immanentną niespójność. Podobnie postrzegał istotę ludzką Vitalis de Blois,

80 Cf. Platon, *Alcybiades I*, 129 d-130 d; *Rzeczpospolita*, 469 d; *Prawa*, 791 b, 870 b, 959 ab.

81 Treść dzieła Alchera za: S. Swieżawski, *Człowiek średniowieczny* [= *Studia z dziejów filozofii*, t. 1, red. J. B. Korolec, Warszawa 1999], s. 30-37.

82 „licet [anima] corporis societate praegravetur, ineffabili tamen conditione diligit illud; amat carcerem suum” („mimo że [dusza] jest obciążona powiązaniem z ciałem, to jednak w niewymowny sposób troszczy się o nie; kocha swoje więzienie”) – S. Augustinus (Alcherus de Clara Valle), *Liber de spiritu et anima*, cyt. za: ibidem, s. 33.

83 „duch ludzki umieszczony jest jakby po środku ze względu na wyjątkowość swojej kondycji i wynosi się ponad zmienność, która jest niżej, lecz nie dosięga jeszcze prawdziwej niezmienności, która jest w Bogu” – ibidem, s. 34.

84 Poglądy przytoczone za: ibidem, s. 44-45.

uczeń autora *Metamorfóz*.

3. *Ars amandi – ars metamorphosis*

Komedia średniowieczna była, jak pisze Kruczyński, „realistyczna *ex definitione*”⁸⁵, jej twórcy, podążając za wskazówkami Donata, a postępując wbrew schematom wykształconym w dramacie liturgicznym, miraklach czy misteriach, akcję utworów opierali na zmianach emocjonalnych postaci, wiedzę o uczuciowości czerpiąc z obserwacji życiowej. Vitalis de Blois, jak i inni autorzy komedii elegijnych, kreując postaci próbował wykroczyć poza obowiązujące reguły poetyki – wciąż pozostając pod wpływem tych wytycznych, wzorował się zarazem na komedii klasycznej (Plaut, Terencjusz) oraz popularnych w owym czasie opowieściach miłosnych, ponadto, nie stronił od chwytów stosowanych przez tzw. komedię niską, genetycznie związaną z antycznym mimem oraz przedstawieniami karnawałowymi. Co więcej, wykorzystując zasady retoryczne, potrafił stworzyć postaci wielowymiarowe, często nieprzewidywalne w swoich reakcjach, ale budowane z konsekwencją psychologiczną i charakterologiczną⁸⁶.

Bogowie, jako *personae comoediae* w utworze Vitalisa de Blois, prawie niczym nie różnią się od występujących obok nich zwykłych śmiertelników. Wprawdzie zmiany tożsamości antropomorfizowanych bóstw, w odróżnieniu od depersonalizacji „ziemskich” bohaterów, określić można jako ponadnaturalne, jednak ich przebieg wzorowany jest na procesach zachodzących w psychice ludzkiej. Cudowność metamorfóz bogów, jeśli zestawić je z ukazanymi w „komedii” przemianami osobowości postaci ludzkich, nie jest wcale tak „nieziemska”, jakby mogło się wydawać.

Comedia Amphitrionis rozpoczyna się lapidarną i syntetyczną, a przez to dowcipną charakterystyką Jowisza takiego, jakim przedstawił go Owidiusz w *Metamorfózach*. Po raz kolejny bóg, znęcony urodą kobiety, zdecydował się odmienić swoją postać – mało tego, pożałował, że jest sobą i zapragnął być Amfitrionem:

Ardet in Almenam⁸⁷ Saturnius atque beatum
Amphitriona probans se dolet esse Iovem.

(w. 23-24)

85 A. Kruczyński, op. cit., s. 111.

86 Cf. A. Kruczyński, op. cit., s. 108-117.

87 „*Almenam = Alcmenam*. The scribe consistently omits the *c*, probably because it was not pronounced in the Loire Valley at this time. It is noticeable that Hugh of Orléans makes no distinction in sound between single consonants and double consonants or consonantal groups in which a *c* occurs.” – przyp. K. Bate.

(Zapałał żądzą do Alkmeny syn Saturnowy i, podziwiając / szczęście Amfitriona, żałował, że jest Jowiszem.)

Argumentum przedstawia jego przemianę, owo tymczasowe pozbycie się siebie i podmianę tożsamości, jako nałożenie fałszywej twarzy, maski – Jowisz to „*ficto Saturnius ore*” (w. 3). Odrzucenie własnej osobowości nie wynika tu z miłosnego afektu – namiętność syna Saturna nie jest tym, co w dyskursie miłosnym nazywane jest „zatraceniem siebie”, czy „pragnieniem samounicestwienia”⁸⁸. Namiętność ta wyraźnie przeciwstawiona została uczuciu męża – jego miłość to *castus amor* (w. 131), miłość czysta, implikująca również znaczenie pobożnej i niewystępnej. „Miłość” Jowisza to tylko kaprys, żądza podjudzana zazdrością o cudze szczęście. Nakładając maskę, Jowisz rozpoczyna teatralną grę.

Jednym ze skutków owej gry jest sytuacja żywo przypominająca passus *Metamorfoz*, w którym Jowisz nazwany został przez Kallisto, przekonaną, że rozmawia z Dianą, wyższym od samego siebie⁸⁹. W *Gecie* Alkmena porównuje Saturnowego syna do niego samego:

'Non equidem mage leta Iovem conplecterer ipsum.'

Dixerat, atque Iovem conparat illa Iovi.

(w. 97-98)

('Zaiste, nie byłabym równie szczęśliwa obejmując samego Jowisza.' / Mówi, a przecież porównuje Jowisza z Jowiszem.)

Motyw „podwójności” Jowisza powtarza dynamiczna, znacznie bardziej absurdalna niż wyżej opisana, scena szarży Amfitriona i Gety na domniemanego kochanka.

Tela manu vibrant, abeunt et multa minentur

inque Iovem auxilium querit uterque Iovis.

(w. 477-478)

(Miecze połyskują w ich rękach, oni odchodzą i ciskają groźby, / każdy wzywa pomocy Jowisza przeciw Jowiszowi.)⁹⁰

Żona Amfitriona wprowadza do utworu zgoła inny niż Jowiszowy rodzaj mistyfikacji: pragnąc oczarować powracającego męża, nałożyła maskę sztucznej urody. Skutki zabiegów kosmetycznych i odmienność Alkmeny upiękzonej od tej pozbawionej makijażu, są w tekście wyraźnie eksponowane, wyolbrzymione do tego stopnia, że Alkmena prawie przestaje być sobą:

88 Cf. R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 49-51.

89 Ovidius, *Metamorphoses*, ks. II, w. 425-430: „Natychniaś bierze na się strój i postać Diany. – O dziewczyno, najmiłsza z moich towarzyszek, w jakich górach polowałaś? Dziewczyna zrywa się z murawy. – Witaj, bogini, większa od Jowisza, jeśli chce, niechaj słyży, takie jest moje zdanie. Słyży, śmieje się, to śmieszne być większym od siebie.” (Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, oprac. S. Stabryła, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995).

90 Na takiej samej zasadzie oparty jest również komizm fragmentu scenki, w której spotykają się Geta i Archas-Geta: „Exagitent male me superi si turpe quid audes / ni sapias Geta quid queat! Archas ait. / [GETA] Ianua fuste cadet! / [ARCHAS] 'Ergo cadet et tua cervix!...'” (w. 307-309) – „Niech mnie bogowie przekną, jeśli poważysz się na co plugawego, / jeszcze nie wiesz, co potrafi Geta! rzece Archas. / [G] 'Padnie brama pod kijem! [A] 'Więc i padnie twa głowa!...'”.

Arte iacent crines, auro quoque dextra superbit,
pingit et hec vultus vivat ut arte decor.
Sic alias vincit, sic a se vincitur ipsa.
Fit nova plusque decens, plus placet ergo Iovi.

(w. 47-50)

(Przemysłnie układają się włosy, prawica chęłpi się złotem, / ona maluje też twarz, aby samą urodę ożywić sztuką. / Tak inne przewyższyła, tak też sama przez siebie została przewyższona. / Stała się, jaką dotąd nie była, i, bardziej powabna, bardziej podobała się Jowiszowi.)

Gdy ukochany odchodzi, bohaterka powraca do swojej dawnej postaci, a przemiana ta również zostaje zaakcentowana:

Stabat inornata positoque Almena decore
atque ut iam placuit hostia queque patent.

(w. 491-492)

(Stała Alkmena bez ozdób, złożywszy piękności, / a już nie taka, żeby się podobać, i przy drzwiach otwartych.)⁹¹

Falsz Alkmeny, nie ograniczający się do samej odmiany kosmetycznej, jest wielokrotnie sugerowany, mimo to, nie można być do końca pewnym, czy oskarżenia Birry, zarzucające jej przyjmowanie kochanków w czasie przedłużających się studiów męża, nie są tylko objawem mizoginizmu Birry, a zwłaszcza – jego lenistwa⁹². Podobnie, nie można jednoznacznie orzec, że radość Alkmeny z powrotu Amfitriona jest udawana. Sam finał „komedii” również nie jest klarowny, ale odnosi się wrażenie, że małżonka Amfitriona była zupełnie świadoma tego, z kim przed chwilą połączyło ją łożo.

Komentarz należy się również rzekomo krystalicznej miłości stęsknionego małżonka. Amfitrion określa Alkmenę jako swoją „drugą połowę”, tekst nawiązuje zatem do platońskiej filozofii androgyne (podjętej później przez Orygenesę, Grzegorza z Nyssy i Scota Eriugene), zarazem podając w wątpliwość jej zasadność. Znaczące są tu mizoginistyczne utyskiwania Birry, ale przede wszystkim realny, przyziemny, nazbyt oczywisty rozdźwięk w „całości” małżeńskiej, którego nie dostrzega Amfitrion – omamiony paryskimi naukami, a chyba także naocznymi przykładami ateńskiego (czytaj: paryskiego – Abelardowego) *amoris castis*. Być może trafniejszym byłoby przypisanie nagłego przyływu miłości małżeńskiej zwykłemu „wyposzczeniu”, dotychczas oderwanego od ziemskich rozrywek, studenta... Znowu jednak

91 Autor raz jeszcze zwraca szczególną uwagę na zmianę Alkmeny, tym razem najmniej przez samą Alkmenę spodziewaną. Wywołuje tę „metamorfozę” gwałtowna reakcja Amfitriona: „Quas modo lambabat nunc secat ille genas.” (w. 512) – „Teraz tłucze po policzkach, przed chwilą całowanych.”

92 „Ve tibi femineo quisquis adacte iugo! / Femina vult sudare suos didicitque iubere; / pena tenet famulos, innovat illa cutem. / Mechus ut introeat mentitur adesse maritum; / ne videas mechos, Birria, pulsus abi.” (w. 110-114) – „Biada tobie, którykolwiek związany zostałeś jarzmem kobiety! / Kobieta chce, abyście wszyscy w pocie potonęli, i nauczyła się rozkazywać; / kary dostaje niewolnik, ona – nową piękność. / Aby kochanek mógł wejść, kłamię, że przybył małżonek; / a ty, Birria, wynoś się, abyś kochanka nie widział.”

niedomówienia i aluzje, w jakich smakuje Vitalis, krążą wokół przypadków Abelarda: gdzieżby oni, zdaje się sugerować autor, uczniowie szkoły Abelarda, próbowali zachowywać celibat...

Ewidentne w przypadku Amfitriona jest to, co pojawiło się i przy wcześniej omawianych postaciach – oszustwo. Rozwój wydarzeń pokazuje, że Amfitrion to jedyny bohater *Gety*, który nikogo nie oszukuje, wierząc w swoją nieskalaną miłość, nie oszukuje nawet samego siebie – jest po prostu naiwny i pozwala omamić się każdemu – poddaje się ateńskim mistrzom i nie próbuje zrzucić z siebie „kobiecego jarzma”.

4. Dialektyka

W komedii elegijnej Vitalisa równie istotne jak to ukazane na tle miłosnym jest logiczne podważenie tożsamości. Jego ofiarą pada sługa Amfitriona, podobnie jak jego pan, kształcony (rzekomo) w ateńskich szkołach.

Zanim przedstawiona zostanie depersonalizacja przeprowadzona dialektycznie, warto zwrócić uwagę na pewną istotną i rzeczywistą zmianę, jakiej miały dokonać w życiu Gety studia. „Magister Geta”, zbliżając się do posesji Amfitriona marzy:

'Accrescet nomen mihi: dicor Geta magister.

Terrebit multos nominis umbra mei.

Magnus et in tota venerabilis ipse coquina

iamque libet servos magna docere meos...'

(w. 231-234)

(Wielkie będzie mojej imię: zwać się będę Magister Geta. / Drzeć będzie wielu na sam cień mego imienia. / Potężny i czcigodny w całej kuchni, / wreszcie wolny, będę o wielkich rzeczach pouczał moich niewolników...)

Studia, jakie odbył Geta, oparte były na systemie *septem artes liberales*. „Sztuki wyzwolone”, „wolne” dawały, zgodnie z definicją Seneki, wykształcenie „godne człowieka wolnego”⁹³. Edukacja wiązała się zatem z niebywałym awansem społecznym, jakim było uzyskanie niezależności. Ale wolność, jaką dawały *artes liberales*, nie dotyczyła wyłącznie kwestii społecznej – wyraźnie wskazuje na to ich pierwotna nazwa *εγκύκλιος παιδεία*⁹⁴, oznaczająca kształtowanie człowieczeństwa. *Libertus* był wolny, ponieważ wiedział, co oznacza 'być człowiekiem', znał siebie, własne możliwości i granice, był świadom fundamentalnych zasad etycznych, potrafił określić się wobec innych ludzi, ale i wobec Boga.

93 Seneka, List 88.

94 Za: E. R. Curtius, op. cit., s. 42.

Tymczasem tytułowy bohater „komedii” Vitalisa przedstawiony został jako uczeń, który zamiast zrealizować pełny program studiów, ograniczył się zaledwie do dialektyki. Geta jest nie tylko przykładem człowieczeństwa „wybrakowanego”, ale, właśnie dzięki wyuczonym formułom logicznym, stanowi, by dokonać pewnego wyolbrzymienia, potencjalne zagrożenie dla człowieczeństwa właściwego innej osobie. Omówienie pierwszej z wymienionych kwestii ograniczmy do stwierdzenia, że Vitalis podważa i rozumność (zilustrują to logiczne rozważania bohatera), i moralność (oczywistym dowodem jest zamiar ukamienowania Birry) istoty, jaką jest sługa Amfitriona. Drugi problem wyjaśni scena przy jaskini oraz scena konfrontacji Gety z Getą.

4. 1. *Birria – nam nimis est lentus – asellus erit.*

Birria ukrywa się przed sługą Amfitriona w jaskini, aby uniknąć konieczności niesienia jego bagaży. Geta spostrzega jednak leniwego niewolnika i, udając, że go nie widzi, głośno marzy o tym, jak mógłby ulżyć sobie, obarczając, a wręcz przygniatając ładunkiem Birrię. Narzeka przy tym na warunki, w jakich musiał żyć w czasie studiów – jedynym pocieszeniem są dla niego wyniesione ze szkoły sofizmaty:

'Sed precium pene⁹⁵ miranda sophismata porto,
iamque probare scio quod sit asellus homo.
Dum mihi me reddent patine, focus, uncta popina,
hos asinos, illos esse probabo boves.
Sum logicus: faciam quevis animalia cunctos.
Birria – nam nimis est lentus – asellus erit.'

(w. 161-166)

(Lecz za to niosę wynagrodzenie – dziwne sofizmata, / i już wiem, jak dowieść, że osłem jest człowiek. / Bylem sobie tylko odbił przy garnkach, ogniu i przy tłustej stawie, / dowiodę, że jedni są osły, a drudzy są woły. / Logikiem jestem: zrobię z każdego jakiegokolwiek zwierzę. / Birria – skoro jest aż nadto powolny – będzie osłem.)

Już cytowana na początku podrozdziału kwestia Gety nie pozostawiała wątpliwości, że świeżo upieczony *libertus* bynajmniej nie myśli o ludzkim traktowaniu tych, którzy pozostali w niewoli. Biorąc dosłownie treść zadań logicznych⁹⁶, zamierza wszystkich pozamieniać w zwierzęta pociągowe, nie myśli już o pracy, ale o wygodnym i dostatnim życiu w sławie, jaką przyniesie

⁹⁵ *pene=poenae*

⁹⁶ Skojarzenie Birri z osłem nie wynika wyłącznie z podobieństwa niewolnika z powolnym zwierzęciem. Vitalis de Blois posługiwał się językiem profesjonalnym, charakterystycznym dla środowiska szkół katedralnych. Wśród zadań, jakie rozwiązać musieli studenci dialektyki, pojawiały się między innymi takie sofizmaty: „Non aliquid es et tu es asinus...” (Cf. D. P. Henry, *Medieval Logic and Metaphysics. A Modern Introduction*, London 1972, s. 80-81).

mu tytuł naukowy. Późniejsza scena przy domu Amfitriona, kiedy bohater będzie próbował otworzyć drzwi samym tylko rozkazem, pokazuje wiarę w realne, faktyczne i sprawcze istnienie słowa oraz wywodów logicznych: „Ad primam **vocem** pandetur ianua Gete”. W ten sposób Vitalis parodiuje metodę dowodzenia, jaką stosował Pierre Abelard. Słowo *vox*, przywoływane w *Gecie* wielokrotnie i nieprzypadkowo, oznaczało według Abelarda słowo jako byt fizyczny, rzecz⁹⁷, jeśli zatem Magister nazwie kogoś osłem, to rzeczywiście i fizycznie osoba ta osłem się stanie, jeśli zawoła na drzwi, one same się otworzą.

Birria, wciąż schowany w pieczarze, nie daje się przekonać ani jednemu argumentowi, jaki wysuwa w dalszej części tekstu sługa Amfitriona: jest pewny, że nie może być osłem, bo to, najzwyczajniej, sprzeczne z jego naturą:

'Quod natura dedit auferet ille mihi?

Birria sic Gete, quecumque problemata voluat,
respondebit: „erit semper Birria homo.'

(w. 167-170)

(Co natura dała, on chce mi odebrać? / Na jakie on tam chce problemata, Birria tak Gecie /
odpowie: Birria zawsze będzie człowiek.)

Zdziwi się jednak, kiedy Geta od słowa przejdzie w czyn (Geta, mimo nabytej wiedzy, zawsze pozostaje prostym sługą – gdyby słowo nie zadziałało na tych, których chce przemienić w siłę roboczą, skuteczną byłaby przemoc). Birria zmienia się nie w osła, ale w zającą – Geta imituje polowanie na zającą i gradem kamieni zniża niewolnika do pozycji zaszczutego zwierzęcia, wreszcie, zmusza do „zajęczego” wychylenia głowy z pieczary. W końcu sceny Birria i tak staje się osłem – niesie ciężar niemal przekraczający jego siły⁹⁸.

Okazuje się, że w *Gecie* nawet zażarcie broniący swej autonomii Birria może ulec redukcji tożsamości – poddany zostaje depersonifikacji i animizacji. Dialog Gety z Archasem-Getą pokaże, że „wynaturzenie” Birry przez tytułowego bohatera stało się częścią procesu depersonalizacji samego Gety. W obu przypadkach negacja osobowości dotyczy osoby rozumianej jako pojęcie ogólne – nieistotne są tutaj indywidualne życiorysy, ale jednostka reprezentująca wartość wspólną – człowieczeństwo. Vitalis, jak w cytowanym poniżej fragmencie wypowiedzi Birry, tak i w całym tekście „komedii”, zderza ze sobą słowo *homo* występujące w dwu różnych kontekstach. Pierwszy z nich odwołuje się do prawdziwego, godnego człowieczeństwa, drugi, dobitnie skontrastowany wobec poprzedniego, eksponuje fakt zezwierzecenia (Birria) lub odczłowieczenia (Geta)⁹⁹.

97 Cf. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 2, *Od Augustyna do Szkota*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 2000, s. 143.

98 W domyśle tej sceny, winnym pozostaje sam Amfitrion – Geta, mimo swoich dyktatorskich zapędów, pozostaje sługą i jest zmuszony nosić taki sam ciężar, jak Birria.

99 Dalsza interpretacja pokaże, że słowo 'człowiek' jest w *Gecie* wartościowane nie tylko w ten sposób.

Geta, precor, pereat, homo natus pondera ferre;
pondera portet equus, Birria vivat homo.

(w. 127-128)

(Niech Geta przepadnie, modlę się, ja, człowiek zrodzony do dźwigania ciężarów; / Koń niech nosi ciężary, Birria niech żyje jak człowiek.)

Nie sposób zatem sprowadzić lamentów Birry tylko i wyłącznie do poziomu utyskiwań leniwego zrzędy – zwracają one uwagę na faktyczny problem społeczny, jakim jest okrutne traktowanie podwładnych, a jednocześnie stają się częścią projektu *humanitas*, którego realizacja zależy od uczonych i wolnych. Vitalis rolę ciemiezcy powierza jednak nie Amfitrionowi, ale gamoniowatemu Gecie, ostrze satyry wymierzając tym samym w tzw. wieśniaka (łac. *villanus*, fr. *vilain*)¹⁰⁰, nie jako mieszkańca wsi, ale jako, stanowiącego przedmiot żartów francuskich goliardów, prymitywnego gbura¹⁰¹.

Abstrahując od samej sceny przed jaskinią, wciąż jednak pozostając przy temacie Birry, warto zwrócić uwagę na specyfikę kwestii wypowiedzianych przez tę postać. Większość z nich ma charakter *soliloquium*, przy czym Birria nie prowadzi rozmowy z samym sobą wyłącznie w pierwszej osobie liczby pojedynczej, a więc z sobą jako *ja*, ale zwraca się też do drugiego Birry – *ty* (np. „Secretam, Birria, perge viam” [w. 124] – „Ustronną, Birrio, podążaj ścieżką”). Nie świadczy to o rozdwojeniu osobowości Birry, ale przy takim natężeniu zabaw tożsamością, jakie występuje w „komedii” Vitalisa, a szczególnie przy zestawieniu z kuriozalnym *soliloquium* Gety, „gadanie do siebie” Birry stanowi dodatkowy czynnik komiczny.

Sprowadzenie *ad absurdum* dowodzeń Abelarda, urzeczywistnienie w myślach Gety istniejącego tylko w języku porównania ludzi do zwierząt pociągowych, a także dwukrotne odebranie tożsamości Birrii – najpierw hipotetyczne, później faktycznie dokonane – każdy z tych elementów buduje komizm słowny i sytuacyjny scenki. Kolejnym źródłem komizmu jest tutaj oparcie sceny na schemacie wypowiedzi *à part*, a dokładniej – wypowiedzi rzekomej, nazywanej też intencjonalną¹⁰²: Geta snuje rozważania logiczne tak, jakby mówił do siebie, bez świadomości obecności słuchacza, ale w rzeczywistości zwraca się wprost do Birry. Tak ukształtowana scena włącza się w szereg oszustw, jakie składają się na „komedię”.

100Cf. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2003, s. 735.

101Jak można się domyślać, inwektywa ta była zdaniem Vitalisa adekwatna do osoby sławnego Abelarda.

102Cf. A. Kruczyński, op. cit., s. 137.

4. 2. *Scito te ipsum*

Spór o uniwersalia dotyczył spraw fundamentalnych w dziedzinie epistemologii i ontologii, wkraczał również na pole refleksji nad psychologią człowieka. Vitalis w swojej „komedii”, mimo iż jej funkcję ludyczną uznał za nadrzędną, świadomie nawiązywał do niektórych aspektów sporu. Punktem wyjścia były dla niego, jak pokazano w poprzednim rozdziale, błędy filozofujących logików, polegające na utożsamieniu porządku logicznego z realnym¹⁰³. Dalszą krytykę dialektyków przeprowadza autor w rozmowie Gety z Archasem-Getą, skupionej wokół kwestii lokalizacji istoty człowieczeństwa oraz tzw. jednostkowania.

Rolę pana odgrywał w *Comedia Amphitruonis* Jowisz; syn Jowiszowy, Merkury, tutaj zwany Archasem i, raz tylko, Caduciferem, przybrał natomiast postać Gety. Sługa Amfitriona, posłany przez pana, by oznajmił Alkmenie powrót męża, spotyka przed drzwiami domu samego siebie, czyli Archasa udającego Getę. Bohater nie bierze swojego *alter ego* za złudzenie czy zjawisko ponadnaturalne, boskie, ale jako postać w najwyższym stopniu realną, bardziej realną niż on sam. Jedynym sposobem na rozwikłanie absurdalnej kwestii własnej podwójności jest według Magistra Gety dialektyka. Rozumowanie bohatera oparte jest na założeniach nominalistów (*universalia post rem*) przeciw skrajnym realistom (*universales ante rem*).

'Qui loquitur mecum **voce** est et **nomine** Geta:

voce loqui Gete quis nisi Geta potest?

Sed logici memorant quod erit **vox** una duorum

atque duos **nomen** significabit idem.¹⁰⁴

[...]

Est ego qui mecum loquitur; sed nescio fiat

qua racione duo qui primus unus erat.

Omne quod est unum est, sed non sum qui loquor unus.

Ergo nichil Geta est, nec nichil esse potest.

Unus eram clausa cum prima limina voce

intonuit, sed me reddidit ille mihi.

(w. 253-256, w. 273-278)

(Ten, który ze mną gadał, z głosu i imienia jest Getą; / kto może mówić słowa Gety, jeśli nie Geta? / Ale logicy przypominają, że jedno słowo może stosować się / do dwu rzeczy i może oznaczać dwie osoby. / [...] / Jest mną ten, który ze mną gadał; ale nie wiem, jakim sposobem /

103 Nawet, jeśli Pierre Abelard, uosabiający w *Gecie* całe zło dialektyki, nie stawiał znaku równania między rzeczywistością logiczną a naturalną, takie utożsamienie przypisywali mu jego adwersarze.

104 Gra słowna polega tutaj na podwójnym znaczeniu słów *vox* i *nomen*: z jednej strony jest to głos i imię Gety, z drugiej zaś, pojawiające się w sporze o uniwersalia, terminy gramatyczne.

stało się dwóch z tego, który najpierw był jeden. / Wszystko, co jest, jedno jest, ale ja nie jestem,
który mówię, jeden. / Więc Geta jest nic, ale być nie może nic. / Jeden byłem, kiedy przed
zamkniętymi drzwiami wielkim zawołałem / głosem, ale odpowiedział mi ten drugi ja.)

Geta, choć przez myśl przemknęły mu podejrzenia, że dziwne zdarzenie jest wynikiem oszustwa Birrii lub naturalnego zjawiska echa, brnie jednak w dowody logiczne. Wykorzystuje wszystkie znane mu reguły – zastosowane do konkretnej sytuacji, nie tylko do abstrakcyjnych dywagacji, zmierzają do absurdu. Zjawisko z niepokojącego staje się przerażającym – myślenie nie jest dla Gety żadnym dowodem na istnienie, wątpliwości raczej przyspieszają jego anihilację. Dialektyka prowadzi nieudolnego ucznia do utraty świadomości i „pewności siebie” – instynktownie czuje, że jest, ale przecież zgodnie z wywoływaniem rozumowym, zgodnie z tym, czego uczyły go najwyższe autorytety, jego istnienie jest niemożliwe. W scenie omawianej w poprzedniej części pracy Geta wypowiadał sąd, do którego na próżno odwołuje się, gdy próbuje podważyć stwierdzenie własnego nieistnienia.

'Hoc etiam didici quod res nequid ulla perire¹⁰⁵,
quod semel est aliquid, hoc nichil esse nequid.
Cui semel esse datur nunquam non esse licebit,
sed faciem mutat et novat esse suum.
Sic nequeo nichil esse.'

(w. 171-175)

(Nauczyłem się też, że żadna rzecz nie może przepaść; / co raz jest czymś, to niczym nie będzie
nigdy. / Czemu dane było być, nie jest dozwolone nie być, / lecz to zmienia swą postać i odnawia
bycie. / Więc nie mogę być niczym.)

Jak zauważa Birria, takie rozumowanie prowadzi do wniosku o nieśmiertelności ciała¹⁰⁶, ale i Geta za chwilę sam wypowiedane mądrości kompromituje – wpada w ton wanitacyjny, głosząc bezwzględne prawo śmierci¹⁰⁷. Wspomnienie marnośći rzeczy doczesnych sprowokowane jest jednak wyłącznie żalem z powodu nietrwałości sławy. W umyśle tytułowego bohatera krążą jakieś idee, ale zupełnie niekoherentne, przede wszystkim przepełnia go pycha i żądza władzy. Można powiedzieć, że nawet przed spotkaniem z Archasem Geta istniał i nie istniał jednocześnie, to znaczy – nie posiadał świadomości własnego istnienia. Przedziwny incydent jest tylko sytuacją graniczną, w której pewność Gety poddana została próbie: Wielki Magister, na którego imię drzwi same powinny się otwierać, straciwszy pewność własnego

105Cf. słowa Birry w. 127 – jeden z wielu przykładów ironii: Geta jeszcze nie wie, że ulegnie anihilacji, ale zarówno Birria, jak i on sam używają słów, jakby zapowiadających przyszłe wydarzenia.

106„Geta / vivet in eternum si modo vera refert.” (w. 175-176) – „Geta / będzie żył wiecznie, jeśli tylko mówi prawdę.”

107„Omnia mors tollit; doctum cecidisse Platonem / atque ipsum Socratem occubuisse fertur / Fama mei vivit, sed et hec quoque morte peribit. / Omnia mors tollit; omnia morte cadunt.” (w.177-180) – „Śmierć wszystko bierze; wieść niesie, że umarł uczony Platon, / także sam Sokrates miał paść nieżywy. / Moja sława będzie żyła, lecz i ta przepadnie ze śmiercią. / Śmierć wszystko bierze; wszystko ze śmiercią się kończy.”

rozumu, nie ma niczego, w czym mógłby odnaleźć punkt oparcia, nie ma ośrodka, z którym mógłby się zidentyfikować.

Wychodząc poza samą parodię dyskursu dialektycznego, warto zauważyć, w jaki sposób Vitalis wykorzystywał obserwację ludzkich stanów psychicznych. Reakcje Gety nie są konwencjonalne, ani, jak w dramacie liturgicznym, miraklu czy misterium, podyktowane koniecznością zdarzeń, ale przeciwnie – to zmiany emocjonalne, zachodzące w bohaterze i między dwoma postaciami, decydują o przebiegu akcji¹⁰⁸. Efekt dramatyczny i komiczny jest tym większy, że tworzący go konflikt rozgrywa się między Getą a Getą-sobowtorem. Postulat *scite te ipsum* nabiera tutaj nowego, przewrotnego znaczenia. Sytuacja psychologiczna, w jakiej znalazł się bohater, odpowiada tej, którą opisuje Jan Błoński:

Zjawia się sobowtór [...] drugie *ja*, tożsame z nami, ale jednak odrębne. Sobowtór zawsze budzi strach, przerażenie. [...] Zwykle wszakże pokazuje się wtedy, kiedy tracimy władzę nad własnym ciałem czy duszą. [...] Sami sobie jesteśmy obcy, ponieważ sobowtorem rządzi część naszego *ja*, tym zaś *mną*, który na sobowtóra patrzy, inna znowu część. Sobowtór oznacza więc często pęknięcie, rozszczepienie osobowości. [...] Od sobowtóra niedaleko zatem do opętania. A także – do śmierci¹⁰⁹.

Odczytanie kreacji Gety jako symbolu człowieka pozostawionego samemu sobie i przez to wewnętrznie rozbitego, tkwiącego w chaosie złudzeń, a więc człowieka ulegającego depersonalizacji nie tylko poprzez pozbawienie racjonalnego, ale i etycznego pierwiastka osoby ludzkiej, jest możliwe, ponieważ oprócz sensu literalnego i – ukrytego pod aluzją – satyryczno-polemicznego „komedia” Vitalisa posiada również wymowę alegoryczną¹¹⁰. Jeśli odwołać się do słów Bernarda Silvestris z komentarza do dzieła Marcjana Capelli *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (XII w.), stwierdzenie to można uściślić, określając „wykład obrazowy” Gety jako *integumentum*, czyli „mowę” odnoszącą się do treści filozoficznej (w odróżnieniu od treści boskich, jakie przekazuje *allegoria*)¹¹¹. Owa treść filozoficzna, jak pokazały to wcześniejsze rozważania, związana jest w szczególności z zasadami moralnymi i paideią, sięga

108Cf. A. Kruczyński, op. cit., s. 108.

109J. Błoński, *Czytamy wiersze*, Warszawa 1970, s. 309-310.

110A. Kruczyński, omawiając problem alegoryczności komedii (op. cit., s. 141-146), nie wymienia Gety wśród tekstów, którym można by przypisać taką wymowę. K. Bate w przypisach do tekstu interesującej nas komedii elegijnej, komentując powtarzane w wypowiedziach postaci obawy o kres „bycia człowiekiem” (op. cit., w. 170; w. 253-256, w. 273-278, z którymi bezpośrednio związany jest finałowy w. 522), zwraca uwagę wyłącznie na zawartą w tych zwrotach aluzję do wypadku Abelarda: „[it] is a joke against Abelard's castration as well as being dramatic irony”. Przeprowadzoną dotąd analizę tekstu, jak również kolejne wnioski niniejszej pracy, przemawiające za możliwością alegorycznego odczytania utworu poprzez można dodatkowo następującymi argumentami: alegoryzacja, tak jak symbolizm średniowieczny i antropomorfizacja pojęć i idei, związana była bezpośrednio z realizmem, w XII wieku zwyczajnym było alegoryczne odczytywanie Owidiusza. Według starożytników okresu odrodzenia orleańskiego komedia nie wchodziła w obszar *genus alegoricum* (A. Kruczyński, op. cit., s. 143), sądząc jednak po prologu do Gety, Vitalisa trudno uznać za reprezentanta tej grupy.

111Cf. A. Kruczyński, op. cit., s. 143-144.

jednak jeszcze dalej – w dziedzinę metafizyki.

Nieskuteczność dialektyki zastosowanej przez Getę wpływa przede wszystkim z faktu, iż postawiony przed nim problem spowodowała ingerencja siły nadprzyrodzonej – wydarzyło się coś, co wykraczało poza ludzkie doświadczenie i poza pojęcie ludzkiego rozumu. Wobec metafizyki – i teologii – dialektyka jest bezradna. By odwołać się wreszcie do sporu o uniwersalia: Abelard zmusił Wilhelma z Champeaux do kapitulacji, ponieważ za pomocą dialektyki łatwo dowodził absurdalnych konsekwencji założeń skrajnego realizmu, z kolei sam, wskutek zastosowania dialektyki do teologii, wykraczał przeciw prawdom wiary¹¹² i, jak pokazywał Vitalis de Blois, nie mógł uniknąć oczywistych nonsensów.

4. 3. Dialektyka: śmiech i rzeczy ostateczne. *Soliloquium*

Integumentum poucza, „co masz czynić” – *quod agas* – w *Gecie* cały ładunek pedagogiczny zawarty został w niezwykłym *soliloquium* sługi Amfitriona.

Archas, imitując głos i postać Gety, opowiadając o sobie-Gecie, wypomina bohaterowi jego winy:

Birria iam rediit quem, dum latitaret in antro,
terruerantque mine saxaque missa manu.

(w. 263-265)

(Birria także powrócił – ten, którego, gdy ukrył się w jamie, / przeraziły i groźby, i kamienie miotane przeze mnie.)

Geta, zrazu przerażony – nie grzechem, ale rozdwojeniem – zbiera myśli i żąda dowodu naocznego, chce siłą zmusić drugiego do pokazania twarzy, wreszcie szamocze się z „samym sobą”. Walka bohaterów sprawia wrażenie ilustracji immanentnego rozdźwięku właściwego człowiekowi – jest jakby „rozłożoną na role” psychomachią. Postaci mogą być przy tym odczytywane jako personifikacje dwu podszeptów w duszy człowieka – głosów zła i dobra.

Sługa Amfitriona, oswojony w pojedynku, grzecznie prosi, aby drugi *ja*, skoro nie chce się pokazać, chociaż opisał swój wygląd. Takie rozwiązanie pozwala Vitalisowi na zarysowanie portretu Gety, przy czym owa *descriptio* nie jest tu wyłącznie ornamentem, ale, po pierwsze, stanowi istotny składnik akcji, po drugie, jest niezbywalną częścią *integumentum*. Opis, zgodnie z założeniami poetyki średniowiecznej, przebiega od głowy do stóp protagonisty, co więcej *descriptio extrinseca* jest dokładnym odbiciem kondycji moralnej Gety:

Solus ego Geta. Nunc accipe quis color et que

112Cf. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 2, *Od Augustyna do Szkota*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 2000, s.140-142.

forma mihi, que sint **singula** facta mea.
 Totus inaudita fedaque nigredine **dampnor**
 atque color membris omnibus unus inest.
 Sum velud Ethiopes aut quale vel India nutrit.
 Eterna scabie leditur atra cutis,
 hirsutum capud est et cinctum crine caprino;
 frons brevis et naris longa, rubent oculi.
Menda¹¹³ genasque tegit et **obumbrat** silva pilorum.
 Collaque longa mihi sunt humerique breves.
 Sic totus tumeo quod credo hydropicus esse
 et stomachus parvum nescit habere modum;
 zonaque nulla potest hunc castigare tumorem
 cum pane absortis cum tumet aluus aquis.
 Deest spatium lateri, deest renibus. Hispida crura
 sunt mihi que scabies ut sua regna tenet,
 sed sic dum crebro singultu colligit iram
 ad certum muto tenditur usque genu.
 Tibia curta mihi sed grossa pedesque recurui
 ut pedibus solea nulla sit apta meis.
 Cuique sat est me nosse semel Getamque videntes
 fastiditi abeunt nec repetisse iuvat.'

(w. 325-346)

(Ja jeden jestem Getą. Teraz dowiedz się, jak wyglądają moja twarz / i postać i jak sformowane są moje członki. / Cały jestem uwieczony w skórze niesłychanie ohydnej i czarnej / i wszystkie części mojego ciała mają jedną barwę. / Jestem niczym Etiopowie albo nawet ktoś rodem z Indii. / Wieczny świerzb pokrywa czarną skórę, / głowę rozczochraną oplata koźli chwost, / czoło jest krótkie a nos długi, czerwienią się oczy. / Las włosów zakrywa i zaciemnia brodę i policzki. / Szyję mam długą a ramiona krótkie. / Brzuch mam tak wzdęty, że można to wziąć za puchlinę wodną, / a żołądek nie wie, co to umiar; / żaden pas nie może poskromić tego wzdęcia, / kiedy napcha się go chlebem nabrzmiałym wodą. / Nie ma miejsca na boki, nie ma miejsca na nerki. Kosmate nogi / – oto jest ziemia Królestwa Parchów, / lecz gdy tak ciągle gniew mój członek wzbiera, / ten niezawodnie rozciąga się aż do samych kolan. / Golenie mam krótkie, ale stopy wielkie i tak krzywe, / że żadne sandały na nie nie pasują. / Każdy ma dość, gdy już raz mnie pozna, i widząc Getę, / ze wstrętem odchodzi, ani się ciesząc z powtórnego spotkania.)

Portret Gety – gburą nabrzmiałego pychę – jest groteskowo wynaturzony, wszystkie obrzydliwości, jakie może nosić ciało – tu określone jako przekleństwo – skumulowane na jednej postaci, poddane zostały hiperbolizacji, przez co bohater staje się wręcz karykaturą

113 *mentum* = broda; *mendum* = grzech

ohydy. Nie brak w opisie aluzji obscenicznej. Co istotne, niemal każda cecha protagonisty określona została jako przekroczenie pewnej normy lub symptom choroby – Geta jest odstręczający, skandalicznie brzydki, jego fizjonomia wyklucza go ze społeczeństwa. Patologiczna aparycja Gety bardziej niż człowieka przypomina bestię lub diabła. Opis wyglądu sługi Amfitriona formułowany jest przez Archasa – stąd dostrzegalny w nim pierwiastek oceny krytycznej – ale sam Geta, bez oporu, bez kompleksów i nie skłaniając się ku poprawie, z takim obrazem się identyfikuje:

'Quisquis is es, Geta est sumque ego talis.' ait.

'Dic, age, quo pacto, quibus artibus Amphitriionem
fallis ut et factis sis ego simque nichil.'

(w. 348-350)

('Kimkolwiek jesteś, Geta jest i ja jestem taki.' rzekł. / Nuże, powiedz, jakim sposobem, jakimi sztuczkami zwodzisz / Amfitriona, abym i po czynach poznał, że jesteś mną, a ja jestem niczym.')

Archas-Geta, wobec takiej prośby, opowiada dzieje Gety i przypomina jedyną osobę, która obdarza sługę Amfitriona miłością. Thais, bo o niej mowa, może kochać Getę tylko dlatego, że jest jeszcze szkaradniejsza niż on sam, w dodatku jej afekt usprawiedliwia zaledwie jedna część ciała Mistrza – słowa Archasa są oczywistą aluzją do historii Heloizy i Abelarda¹¹⁴.

W dalszej części, poświęconej „życiu i obyczajom” Gety, a więc stanowiącej jego, ukazaną poprzez czyny, *descriptio intrinseca*, bóg ujawnia najskrytsze i najstraszniejsze postęпки Gety: oszustwa, kradzieże, rozpustę, a przede wszystkim świętokradztwo:

Fallo senem, minuo commissa, recondita furor,

furtivisque opibus Thaida posco meam.

Nulla manus Gete tenuit sera; dissipo queque

prodigus et larga non mea dono manu.

Lenio muneribus quam vultu terreo turpi.

Si dare multa potes quicquid amabis habes.

Accipe nunc verum quod gessi nuper Athenis

ut fore me Getam per mea facta probes.

Amphitriion scole, sua Getam Thais habebat.

[...]

Si mea me fallit fraus et deprehendor in actu,

nota nego, testor numina, iuro deos.

Non dubito superos testes adducere falsos;

¹¹⁴Cały passus poświęcony „samo”-oskarżeniu Gety potraktować można jako serię inwektyw wymierzonych w filozofa – jego towarzyszką wspomniana jest tu jednak nie jako istotny cel ataku, ale tylko w związku z kochankiem, zresztą, Archas-Geta przyznaje, że nie była to jedyna kochanka Gety.

nil magnum audebit qui putat esse deos.'

(w. 359-367; w. 379-382)

('Oszukuję starca, odejmuję z tego, co mi powierza, kradnę z tego, co ukrywa, / dzielę się skradzionym z moją Thaidą. / Żaden rygiel nie ostoi się pod moją ręką; trwonię jak / bogacz i hojnie rozdaję, co nie moje. / Uspokajam podarunkami te, które odstrasza ohydłą twarzą. / Jeśli tylko możesz dać dużo, będziesz miał, czego zapragniesz. / Dowiedz się teraz prawdy o tym, co zdrałem niedawno w Atenach, / abyś, że ja jestem Geta, mógł poznać po czynach. / Amfitrion miał szkołę, Geta – swoją Thaidę. / [...] / Jeśli spryt mnie zawiedzie i złapią mnie na gorącym uczynku, / przeczę oskarżeniom, świadczę bóstwami, na bogów przysięgam. / Nie waham się przywoływać bogów, by poświadczyć nieprawdę; / nikt, kto w nich wierzy, nie posunie się dalej.')

Deformacja ciała przepowiadała deformację duszy. Nawiązując do funkcjonujących w XII wieku wyobrażeń o relacji między duszą a ciałem, można powiedzieć, że ciało Gety – więzienie jego duszy (we fragmencie poświęconym wyglądowi zewnętrznemu protagonisty zaznaczone zostały słowa, które wyraźnie łączą się z metaforą, jakiej używał Wilhelm z Conches i jaka pojawiła się w *Libri de spiritu et anima*) – brudne, opanowane żądzą kobiet, złota i pieniędzy, zburzyło immanentną harmonię, właściwą bezgrzesznej istocie ludzkiej. Najpierw był rozdźwięk między ciałem i duszą, później trucizna ciała zupełnie uspiła porządkujący głos duszy, a wnętrze Gety pogrążyło się w chaosie.

Trudno jednoznacznie określić status *alter ego* Gety. Archas, jako posłaniec bogów, mógłby grać rolę anioła (*angelus*), ale fakt, iż przedstawiony został jako lustrzane odbicie sługi Amfitriona, skłania do utożsamienia go z sumieniem lub pierwiastkiem dobra, pokonującym tę gorszą, ale równouprawnioną, część istoty ludzkiej.

Sobowtór to – sugeruje Jorge Luis Borges – „stosunek ja do nie ja”¹¹⁵, „życie duszy”, a więc treści psychiczne. Może on być interpretowany jako Cień w rozumieniu Jungowskim: archetypiczna postać, która odbija ujemne cechy człowieka, a równocześnie zawiera potencjał, którego brakuje świadomemu ja.¹¹⁶

Tu raczej owo *nie-ja* nie tylko próbuje pobudzić w bohaterze cechy dodatnie, ale również pozostaje w znacznym stopniu *kimś-zupełnie-innym* – Archas pozostaje Archasem, nie jest emanacją umysłu Gety, ale transcendencją ingerującą we wnętrze bohatera. Można więc uznać, że jest to naprowadzający człowieka na właściwą drogę „wewnętrzny nauczyciel”, który może delikatnie pouczać:

Archas ait contra, 'Dicam modo namque precaris;

non tumidis verbis sed prece vincor ego...'

115G. Sand, *Szkic o dramacie fantastycznym* [w:] eadem, *Eseje*, przeł. A. Jaraczewski i in., Warszawa 1971, s. 309.

116J. L. Borges (przy współpracy M. Guerrero), *Sobowtór* [w:] *Księga istot zmyślonych*, przeł. Z. Chądzyńska, s. 129.

(w. 319-320)

(Archas odpowiedział, 'Odpowiem ci, bo prosisz; / daję się przekonać prośbom, nie chełpliwym słowom...')

lub też duszą zaszargać:

'Exagitent male me superi si turpe quid audes
ni sapias Geta quid queat!' Archas ait.

[GETA]

'Tanua fuste cadet!'

[ARCHAS]

'Ergo cadet et tua cervix!...'

(w. 307-309)

('Niech mnie bogowie przeklną, jeśli poważysz się na co plugawego, / jeszcze nie wiesz, co potrafi Geta!' rzecze Archas. / [G] 'Padnie brama pod kijem!' [A] 'Więc i padnie twa głowa!...')

Rola Archasa jako „wewnętrznego nauczyciela”, związana z funkcjonującą w czasach Vitalisa de Blois augustiańską koncepcją człowieka, ogranicza się wyłącznie do sceny *soliloquium* Gety. Równocześnie, w tejże scenie, Archas występuje jako zjawisko boskie, jako irracjonalnie objawione *sacrum*, wobec którego Geta „nie potrafił się zachować” – prawidłową reakcją powinno być jego *credo, ut intelligam*. Zjawienie się boga pod postacią samego Gety, powodujące dezintegrację osobowości Gety i godzące w same podstawy jego rozumu, stanowi karę i za zbytnią ufność w zdolności ludzkie, i za „ohydne” życie. „Unicestwienie” może nasuwać skojarzenie z prywatywną koncepcją zła – Geta stał się, dosłownie, brakiem dobra. Boska ingerencja daje ostatecznie początek pozytywnej przemiany Gety w człowieka, to jest jego powrotu do istnienia i niedialektycznego postrzegania świata.

Co istotne, oskarżenia Archasa w minimalnym stopniu wpływają na samopoczucie Gety, najważniejsze jest jego, Gety, „anihilacja”, to, że ktoś – nie sam Geta, ponieważ protagonista nie utożsamia się z tym drugim – udowodnił mu, że jest niczym. Pamiętamy, że taki dowód mógł być skierowany również przeciw Abelardowi. Vitalis kładzie zatem większy nacisk na efekt satyryczny i komiczny niż na wykład dydaktyczny i moralny. Jest to szczególnie widoczne w zakończeniu komedii elegijnej, gdzie słowo człowiek ogranicza się do znaczeń „w pełni mężczyzna” i „nie logik”. Pozbycie się balastu dialektyki nie czyni z Gety człowieka takiego, jakim mógł być, zdobywając prawdziwą *εγκύκλιος παιδεία*.

Monolog, który sługa Amfitriona wypowiada zaraz po rozstaniu z drugim Getą, to obraz stopniowego wyzbywania się nawyków dialektycznego rozważania rzeczywistości.

'Iam satis est,' Geta respondit, Geta stupetque;
dicta recognoscit, et fore nota dolet.

'Sis ego,' respondit, 'ego sim nichil,' atque recedit,

quaque via letus venerat ante redit.
 Solus abit, secum queritur, 'Ve, ve mihi!' dixit,
 've mihi qui fueram, iam modo fio nichil!
 Geta, quis esse potes? Es homo. Non, hercle, namque
 si quis homo Geta est, quis nisi Geta foret?
 Sum Plato, me forsitan artes fecere Platonem.
 Geta quidem non sum Getaque dicor ego;
 si non sum Geta non debeo Geta vocari.
 Geta vocabatur ego; quod mihi nomen erit?
 Nomen erit nullum quia sum nichil. Heu mihi sum nil!

(w. 383-396)

('Już dość,' odpowiada Geta i całkiem głupieje; / czyny rozpoznał i u drzwi martwi się naganą. /
 'Bądź mną,' odpowiada, 'ja będę niczym,' i odchodzi, / drogą, którą przybywał radosny, zawraca.
 / Sam jeden idzie i nad sobą się użala, 'Biada, biada mi!' mówi, / 'biada mnie, który byłem, a teraz
 stałem się niczym! / Geto, kim teraz być możesz? Bądź człowiekiem. Nie, na Herkulesa, bowiem
 / jeśli jakiś człowiek jest Getą, kto byłby nim, jeśli nie Geta? / Jestem Platonem, mogłyż mnie
 studia zrobić Platonem. / Getą w każdym razie nie jestem i nazywają mnie Geta; / jeśli nie jestem
 Geta nie powinienem być tak wołany. / Zwano mnie Getą; jakie będzie moje imię? / Imię moje
 nie będzie istnieć, ponieważ mnie nie ma. Biada mi, jestem niczym!')

Bohater wciąż wątpi o swoim istnieniu, ale, bardziej stanowczo niż poprzednio, sięga po dowody empiryczne – dowody racjonalne wciąż jednak przeczą namacalnemu, wyczuwalnemu faktowi istnienia. Geta, mimo wiedzy, jaką posiadał w Atenach, nie może sobie wyobrazić, jak mógłby pogodzić wszystkie dane sprzeczności. Zanim dzięki poświadczeniu Amfitriona odzyska zupełną pewność, że jest i jest Getą, zanim stanie się (prawdziwym) człowiekiem, nie znajdzie żadnego wiarygodnego świadectwa własnej egzystencji. W jego słowach – a osobliwie w przeplatających się formach czasownika w stronie czynnej i w stronie biernej – wciąż widoczny będzie brak wewnętrznej koordynacji.

Iam loquor et video, **tangor** et ipse manu.'
 Seque manu **tangens** sic addidit, 'Hercle, **tangor**!
 Quodque valet tangi non erit, hercle, nichil.
 Est aliquid quodcumque fuit, nec disinit esse.
 Est etiam semper cui datur esse semel.
Sic sum, sic nil sum¹¹⁷. Pereat dialectica per quam
 sic perii penitus¹¹⁸. Nunc scio: scire nocet.
 Cum didicit Geta logicam, tunc desiit esse,

117Gra słowna, nawiązująca do Abelardowego *Sic et non*.

118Gra słowna, stanowiąca aluzję do kastracji Abelarda, a oparta na podobieństwie brzmienia słów *penitus* i *pene*, *penis*.

queque boves alios me facit esse nichil.
Sic in me gravius experta sophismata! mutans
tantum alios michimet abstulit esse meum.
Ve logicis, si sic est, omnibus! Heu redit ecce
Amphitron. Miror an sit et ille nichil.
Et venit et nichil est! Poteritne quidem nichil esse?
Hercle, cuncta suas deservere vias!
Reddidit insanum de me dialectica stulto.¹¹⁹

(w. 397-411)

('A mimo to mówię i widzę, sam własną ręką jestem dotykany.' / I tak, dotykając ręki, dodaje, 'Na Herkulesa, dotknęty! / Cokolwiek może być dotknięty nie będzie, na Herkulesa, niczym. / Jest poniekąd, cokolwiek było i nie przestaje być. / Jest także zawsze to, któremu raz dane było być. / Tak jestem i tak nie jestem. Niech przypadnie dialektyka, / przez którą przepadłem zupełnie. Teraz wiem: wiedza szkodzi. / Kiedy Geta nauczył się logiki, wtedy przestał być, / logika z innych zrobiła woły, ze mnie – nic. / Tak ciężko doświadczyłem na sobie sofizmatów! Zmieniła/ wielu innych, mnie w ogóle odebrała bycie. / Biada logikom, jeśli tak jest, biada wszystkim! Ale, oto zbliża się / Amfitron. Ciekawy jestem, czy i ten jest niczym? / I nadchodzi, i jest niczym! Czy ktoś tak może, kiedy jest niczym? / Na Herkulesa, cały świat w szaleństwie zblądził! / Dialektyka z głupiego zrobiła mnie szaleńcem.)

Vitalis, za pomocą słów bliskiego szaleństwu Gety, ośmiesza sprzeczności dialektyki, wskazując zarazem całkiem poważne konsekwencje zbytniej ufności w jej wytyczne. W dwu ostatnich wersach cytowanego fragmentu szczególnie wyraźnie zaznacza się, obecna już w prologu, tonacja tekstów *de contemptu mundi* oraz takich, które, jak na przykład niektóre utwory ze zbioru *Carmina Burana*¹²⁰, opisują „świat na opak odwrócony”. Świat, który, skorzystawszy ze wskazówek dialektyki, „pogubił swe drogi”, może funkcjonować już tylko na prawach szaleństwa lub raczej czystej głupoty – jego mieszkańcy, ludzako podobni do Gety, to pasażerowie zmierzającego w przepaść *navis stultorum*. Głupcy to istoty odczłowieczone – nierozumne i niemoralne.

Autor *Gety* przewidywał, do czego prowadzić mogło jednoczesne uznanie *sic* i *non*, godzenie sprzeczności za pomocą bezwzględnej „zasady konkordancji”. Dostrzegali to również jego współcześni, o czym świadczy recepcja dzieł filozofa. W oczach wielu Abelard był heretykiem, jego wnioski godziły już nie tylko w istotę ludzką, ale również w samego Boga – w Świętą Trójcę. Skrajni realiści musieli również uznać, że twierdzenia filozofa naruszają same podstawy znanego im uniwersum, oddalając w pewnym stopniu daną rzeczywistość od jej Stwórcy.

¹¹⁹Później podobne oskarżenia pod adresem dialektyki wypowiada, zawsze „pozostający człowiekiem”, Birria – w. 443-452.

¹²⁰Cf. fragment cytowany przez Curtiusa [w:] E. R. Curtius, op. cit., s. 103.

Zgodnie z tym, co zapowiadał w prologu, autor nie zagłębia się w kwestie największej wagi, wspomina o nich, ale zasięg refleksji ogranicza priorytetową komediowością. Po dość obszernych, wykorzystujących możliwości dystychu elegijnego, rozważaniach Gety nad własnym istnieniem, akcja „komedii” przyspiesza, by zaskakująco gwałtownie, choć przepisowo, to znaczy pomyślnie, urwać się ironicznym:

Letatur sponsa Amphitriion, nidore coquine
Birria, Geta hominem se fore. Queque placent.
Explicit Comedia.

(w. 521-523)

(Raduje się Amfitrion małżonką, zapachem kuchni – / Birria, Geta – że jest człowiekiem.
Wszystko toczy się dobrze. / Komedia się kończy.)

IV. NIKLAUS MANUEL

1. *Personae comoediae*

Rozbijanie osobowości głównego bohatera dramatu *Totenfresser* rozpoczyna się już na samym początku utworu. Tożsamość Niklausa Manuela, jeśli pominąć spis osób, zostaje podważona przez starcie pierwszych didaskaliów z następującymi po nich słowami postaci oraz didaskaliami, otwierającymi następną część dramatu.

Miasto Bern. Niklaus Manuel, poeta i malarz tańców śmierci, objaśnia malowidło na ścianie.

1. *Tu się mówi o osobach*

[...]

O Begince

[...] Domyślałam się, że próbowała

Niezliczoną ilość razy

Modlić się za mnie,

Ale ja miałem znacznie większą

i wymagającą wyobraźnię.

[...]

2. *Tu mówi Niklaus Manuel*

Nazywam się Niklaus Manuel. Jestem malarzem fresków i autorem wierszy przeciwko Biskupowi Rzymu. W Bernie malowałem tańce śmierci z przypisami. Praktykuję modlitwę polegającą na upadaniu na prawy bok. Myślę o zakończeniu pracy założeniem rąk albo

wykopnięciem podnóżka. Bardzo chciałem doczekać tej chwili i wyglądać właśnie tak.

Wchodzi na krzesło, zakłada na szyję sznur.

Teraz możecie mnie sobie łatwo wyobrazić: Stoję w odświętnym stroju na wysokim krześle i wykopuję...

(s. 35-36)

Podmiot dramatyczny chociaż sygnalizuje, że to sam Niklaus Manuel przedstawia Beginkę i pozostałe postaci fresku, kwestie malarza wprowadza za pomocą bezosobowego „tu się mówi”. Ten pomijający podmiotowość osoby mówiącej zwrot jest tym bardziej wyraźny, że w następujących po nim słowach bohater zdradza szczegóły własnej biografii i ujawnia swoje myśli. Co więcej, zaraz po słowach protagonisty następuje ponowne wprowadzenie, tym razem uwzględniające osobowość postaci mówiącej: „Tu mówi Niklaus Manuel”.

Znajdujące się w didaskaliach zwroty typu: „*Tu się mówi o osobach*” (s. 35), „*Teraz śpiewa Beginka*” (s. 39), „*I teraz myśli*” (s. 55), wreszcie – kończące dramat, „*Koniec i chwała Bogu. Sygnowano znakiem czółenka...*” (s. 55), sprawiają wrażenie sygnałów nieograniczonej mocy kreacyjnej osoby, która słowa te wypowiada. Tekst poboczny nie jest rozbudowany, a jednak znacząco ogranicza autonomię świata przedstawionego *Totenfressera*

Nie bez znaczenia jest też fakt, że Niklaus Manuel powtarza kilkakrotnie to, co już zostało powiedziane w tekście pobocznym. Malarz jest świadom obecności obserwatorów, co sygnalizuje parabaza: „*Najpierw poznajcie Zemtta Külsta...*” (s. 35), „*Teraz możecie mnie sobie łatwo wyobrazić...*” (s. 36). Mówi o sobie, jak o każdej innej figurze fresku, po czym, jak gdyby utrwalając własną postać w tańcu śmierci, odbiera sobie życie. Cała ta scena, stanowiąca modyfikację fragmentu *Tańca śmierci, Der Tod und Manuel der Maler*¹²¹, ma być finałowym spektaklem, jaki artysta przedstawia pewnej nieokreślonej publiczności, by z tryumfem dopełnić swego *opus magnum*. „*Założenie rąk*” lub śmierć – wszystko zależy od woli twórcy, jego autokreacji – także samobójstwo może stać się częścią dzieła. Pewny swojej absolutnej władzy nad sztuką, Niklaus nie zdaje sobie jednak sprawy z tego, że gra tutaj rolę nie mistrza ceremonii, ale kukły – wypowiada to, co kazały wypowiedzieć mu didaskalia.

Tekst didaskaliów *Totenfressera* nie tylko wskazuje miejsce akcji, opisuje działania postaci i oddziela ich wypowiedzi, ale także steruje czynnościami. Zarysowuje się w nich obraz kogoś, kto otwiera dramat i decyduje zarówno o jego przebiegu, jak i momencie zamknięcia. To jakby kolejny bohater *Totenfressera* – Autor – nie wymieniony w spisie osób, ale podpisujący się na końcu dramatu sygnaturą czółenka. Autor bawi się Niklausem, wprowadza go na stołek i poddaje go próbie przejścia przez granicę życia i śmierci, jednocześnie zachowując pozory

121Vide: il. 14.

autonomii bohatera. Wrażenie, że podmiot dramatyczny pozostawia Manuelowi znaczną swobodę, potęgowane jest przez samo skonstrastowanie apodyktycznych działań Autora z zachowaniami bohatera, jakby wrzuconego w daną sytuację i pozostawionego samemu sobie, przez co też sprawiającego wrażenie osamotnionego i bezradnego.

Bohater lawiruje między dwoma biegunami – wolną wolą i odgórną kontrolą – wytwarzające się wskutek tego napięcie nie pozwala na jednoznaczne określenie jego statusu, tym samym uniemożliwia scalenie jego tożsamości. Stworzenie takiego efektu możliwe jest dzięki zastosowaniu tzw. chwytu „dwu świadomości”¹²² – ci, którzy są na zewnątrz, czytelnicy i Autor, dostrzegają manipulację, ale bohater, zamknięty w obrębie sceny, nie może rozpoznać swojego prawdziwego położenia, przez co staje się komiczny.

Taka zasada funkcjonuje również w każdej z „oszukańczych” scen *Gety*, ale szczególnie wyraźna staje się w zakończeniu „komedii”. Narrator komedii elegijnej nie jest „przezroczysty”, nieraz komentuje działania postaci¹²³, a przeczącym rzeczywistości zwrotem „Queque placent” potwierdza władzę własnej wyobraźni nad światem przedstawionym. Udział narratora w depersonalizacji bohaterów jest nieporównanie mniejszy, niż dzieje się to w przypadku Autora, jednak i w *Totenfresserze*, i w *Gecie*, dochodzi do identycznego połączenia dwu układów: śmiejących się – twórcy i czytelników-obszerników – oraz wyśmianej ofiary.

W przypadku obu utworów potwierdzają się wnioski, jakie formułuje Henri Bergson w *Śmiechu. Eseju o komizmie*. Przypomnijmy tylko te, które bezpośrednio łączą się z tematem niniejszej pracy: komicznym „jest się nieświadomie”¹²⁴, kiedy, będąc sterowanym, jest się absolutnie pewnym własnej woli¹²⁵, komiczny jest człowiek oszukany, „roztargniony”¹²⁶ (w tym określeniu mieści się określenie „zdezorientowany” i „nieskoordynowany”), ułomny¹²⁷, inny niż zwykle, uprzedmiotowiony¹²⁸ – komiczny „jest każdy wypadek, który zwraca naszą uwagę na stronę fizyczną osoby, podczas gdy w grę wchodzi jej strona duchowa”¹²⁹.

Depersonifikacja jest zatem skutkiem manipulacji i jako taka śmieszna – jest to stwierdzenie kluczowe w interpretacji zarówno *Gety*, jak i *Totenfressera*. Źródła owej manipulacji, rozumianej jako zewnętrzny determinizm, w obu utworach również niewiele się różnią. Kwestia

122Cf. J. Lewański, *Komedia elegijna...*, s.159.

123Taki ujawnianie się narratora związane jest najpewniej z przeznaczeniem komedii elegijnej do głośnego odczytania przez lektora (*comoediam recitare*), z ewentualnym towarzyszeniem naśladowującego akcję mimu. Cf. J. Lewański, op. cit., s. 122-173; cf. A. Kruczyński, op. cit., s. 159-162; cf. K. Targosz, *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Kraków 1995, s. 154.

124H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 59.

125Ibidem, s. 116.

126„[...] jak gdyby [jego – przyp. K. G.] dusza dała się zafascynować, zahipnotyzować jakąś prostą materialną czynnością” – ibidem, s. 68.

127Ibidem, s. 65.

128Ibidem, s. 72.

129Ibidem, s. 92.

ta wyjaśni się w toku dalszej analizy.

2. *Fasnachtspiel*

Niklaus Manuel „wykopuje krzesło i **nieoczekiwanie** staje w progu jasno oświetlonego domu” (s. 36) – przed ostatecznym zaciśnięciem pętli, zamknięty w obszarze własnej świadomości, stoczy walkę o tożsamość – własną i scaloną. Jego „świat wewnętrzny” okaże się bowiem obszarem obcym, nieprzewidywalnym i osaczającym, jednak – i chyba to jest w nim najbardziej przerażające – perwersyjnie znanym. „Rzeczywistość imaginatywna”¹³⁰ dramatu skonstruowana została z elementów dwu dzieł Manuela – *Tańca śmierci* oraz *Fasnachtspielu* pt. *Vom Papst und seiner Priesterschaft* – powstała zatem wskutek obserwacji i zniekształcenia świata realnego przez wyobraźnię malarza. Znalazły się tu postaci faktycznie istniejące w życiu Manuela (czego dowodzi przedstawienie historii Beginki), lecz także figury stworzone przez niego dla potrzeb sztuki. Realne czy wymaginowane, są znacznie lepiej zdomowione w świadomości Niklause niż on sam: opowiadają swoje historie, podczas gdy on traci nawet pewność tego, jak się nazywa. Pozwala sobie wmówić, że nie jest żadnym Niklausem Manuelem, ale Nicklim Zettmistem – przekonuje go do tego jeden z bohaterów, ale jeszcze wcześniej nazywają go tak didaskalia.

Zmiana osobowości przebiegła szybko, ale boleśnie:

LUDY Czapka! Czapka! Czapka!

Jest twoja czapka! Nie twoja? Popatrz, czerwona!

NICKLI Czemu czapka!? O co chodzi z czapką?

LUDY Nickli przyszedł, nasz Nickli Zettmist przyszedł! Popatrzcie, Nickli przyszedł po czapkę!

To przecież twoja. Nie twoja?

NICKLI To nie moja czapka.

LUDY Nie twoja? Cały czas była w szafie, myślałem, że twoja, a ja stąd nie wychodzę. [...] Czy gulden też nie twój, Nickli?

NICKLI To nie moje. Dlaczego mówisz do mnie Nickli? Ja jestem Niklaus, Niklaus Manuel... Płaczesz?

LUDY Biedny Nickli, drogi, biedny Nickli Zettmist! Taki smutny Nickli Zettmist.

ŻAŁOBNIK I A ja znałem twojego tatusia. Był biedakiem [...]. Nadwrażliwcem. A czy ty też jesteś nadwrażliwcem, biedaku? Tak, jak ten całe życie smutny biedak Bonenstengel? Czy już ci powiedzieli, że umarł?

¹³⁰Określenie części środkowej dramatu jego „przestrzenią imaginatywną” – W. Szturc, *Posłowie do Trzech dramatów średniowiecznych* A. Kwaśnego, s. 96.

ŻAŁOBNIK II Niech usiądzie, biedak. Dajcie krzesło. Siadaj, siadaj, biedaku. [...]

NICKLI Bonenstengla? Ja go nigdy nie widziałem. Ja nie pamiętam Bonenstengla. [...]

Bonenstengel. Nie mogę sobie przypomnieć Bonenstengla. [...] Nie pamiętam.

LUDY Boże, nie zapominaj nas! Nie zamykaj teraz oczu Nickli! Pomyśl o Bonenstenglu!

(s. 37)

Ludy potokiem słów, krzykiem, w którym lament i płacz mieszają się z radością z rozpoznania „Nickiego”, wspierany przez nachalnych żałobników, wmawia Niklausowi cudzą przeszłość. W dusznej atmosferze żałoby, osaczony, poddaje się sugestywnym, wzbudzającym wyrzuty sumienia naleganiom: jak mogłeś zapomnieć przyjaciela?, „myśl” – draż pamięć – „jak umarł twój przyjaciel!” (s. 37), jesteś nadwrażliwcem, biedaku! Dlatego bierze czapkę.

Czerwona czapka jest osią tej sceny, jest też źródłem komizmu sytuacji: Ludy podaje ją Niklausowi – malarz jest zdezorientowany i nie chce jej przyjąć, otaczająca go niezrozumiałość za sprawą działań Ludego potęguje się, aż wreszcie Niklaus sam zabiera czapkę, jeszcze chwila i kłania się nią jak własną – pozwala się wciągnąć w absurd.

Czapka jest w dramacie tym samym, czym w „komedii” Vitalisa było *fictum os* Jowisza – jest maską, znakiem jego nowej, pożyczonej od kogo innego osobowości. Przemiana Niklusa zachodzi przy tym zgodnie z opisanym przez Frazera mechanizmem magii sympatycznej (dokładnie: jej gałęzi nazwanej homeopatyczną, *resp.* naśladowczą): „podobna przyczyna wywołuje podobny skutek”¹³¹. Włożenie czapki Nickiego powoduje przeniesienie jego cech na Niklusa – mistrz udaje, staje się kim innym. Charakterystyczne jest to, że w *Totenfresserze*, tak samo, jak w *Gecie*, przybranie obcej „twarzy” wiąże się z poniżeniem. Bogowie stają się ludźmi

(*Sustinere dii mortales sumere vultus* [w. 37])

– „Poniżyli się bogowie, przyjąwszy postać śmiertelnych”),

mistrz – głupcem. W obu utworach przybranie maski wiąże się z przekroczeniem granicy światów: bogowie, nierozpoznani, mogą stać się częścią rzeczywistości śmiertelników, Niklaus od momentu identyfikacji z właścicielem czapki traktuje zastaną przestrzeń jako realną. Czapka pełni jednak jeszcze jedną funkcję – jest tym, co wyróżnia Manuela spośród innych bohaterów, ponadto, czyni go kimś zupełnie wyjątkowym, odrębnym i jedynym¹³².

Nickli Zettmist to postać wymyślona przez Niklusa Manuela – odnajdziemy ją w sztuce *Vom Papst und seiner Priesterschaft (O papieżu i jego kapłanach)*¹³³, jednej z dwóch tzw. *Fasnachtspielen* (czyli fars mięsopustnych¹³⁴) wystawionych przez malarza i polityka w roku

131J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1965, s. 60.

132Cf. ilustracja Macieja Gryglaszewskiego, *Totenfresser – Aneks*, il. 17.

133Niklaus Manuel, *Spiel evangelischer Freiheit, Die Totenfresser. Vom Papst und seiner Priesterschaft (1523)*, zum erstenmal nach der einzigen alten Handschrift herausgegeben und eingeleitet von Ferdinand Better, Leipzig 1923.

134O specyfice gatunku piszą m. in. J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa 1995,

1523 na berneńskiej Kreuzgasse¹³⁵. Oba przedstawienia stanowiły krytykę Kościoła katolickiego oraz władzy papieskiej. W *Fasnachtspielu Vom Papst und seiner Priesterschaft* Manuel stawiał Kościołowi zarzut fałszowania teologii, głównie jednak skupił się na, mało subtelnym, piętnowaniu zbytków „sług bożych”, oskarżał papistów o grabież, jakiej dopuszczają się na zwykłych śmiertelnikach przy okazji pogrzebów¹³⁶. Zgodnie z właściwą temu gatunkowi dramatu poetyką „świata na opak” w sztuce tej

[...] gamoniowaci chłopci pokazują, iż oni lepiej niż ludzie kościoła pojmują istotny sens Ewangelii. W dodatku, klerycy sami się demaskują: w pierwszej scenie opychają się na marach jak „**Požeracz-śmierci**” [*schlemmen sie als „Totenfresser”*], a także wychwalają zyski, jakie czerpią ze świadczonych zmarłym posług: zmarli to niezła wyzerka [*Wildbret* – dosłownie: główne danie; przyp. K.G.] – mówi papież – „dzięki temu my, unizeni słudzy i doradcy”, wszystkie dni i noce życia możemy pędzić „w największych rozkoszach”.

Wilk jest papieżem a nie pasterzem – tak bezpośrednią krytykę papieża wprowadza Rycerz. Po zwykłym (ewangelickim) teologu Lupoldzie Schuchnit występują **chłopi Nickli Zettmist i Heini Filzhut. Pokazują papieżowi, gdzie przysiadł Bóg [wo Gott hockt]. Potem pojawiają się Piotr i Paweł i przyznają chłopom rację: Jeśli papież nie wygłasza kazania, nie naucza i nie zbliża ludzi do Chrystusa, jest bezbożnikiem [...]**¹³⁷.

Podobnie jak Vitalis de Blois, ale już w zupełnie innej, kształtowanej przez Reformację, atmosferze, rajca berneński w farsowej oprawie manifestuje określony projekt człowieczeństwa. *Geta* i współczesny *Totenfresser*, nie mierzą w konkretnego przeciwnika, tak jak czyni to *Vom Papst und seiner Priesterschaft*. Oskarżenie „wielkich tego świata” o ponížanie maluczkich i, by nawiązać to metaforyki *Totenfressera*, sprowadzanie ich do roli mięsa, jest wspólne *Gecie*, farsie XVI-wiecznego humanisty i dramatowi Kwaśnego. Jeśli skupić się tylko na „komedii” Vitalisa i współczesnym *Totenfresserze*, wskazać można podobny w obu utworach sposób ukazania tego, w jak nieludzki sposób władza traktuje swoich poddanych. Odebranie podmiotowości potraktowane zostało w obu przypadkach dosłownie, przy czym dokonana wskutek tego przemiana bohatera nie jest naoczna, ale oparta na zasadzie „staję się taki, bo tak mnie traktujesz”: kamienowaniu Birry przez Getę odpowiada w dramacie Kwaśnego ugryzienie, którym Biskup Rzymu zamienia głównego bohatera w mięso (*Wildbret*).

s. 173-181; A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Wrocław 2001.

135Drugi z dramatów, wystawiony tydzień po *Vom Papst und seiner Priesterschaft*, nosił tytuł *Von Papsts und Christi Gegensatz*, co tłumaczyć można jako *Sprzecznosci papieża i Chrystusa*. Cf. F. Better, wstęp do: N. Manuel, *Spiel evangelischer Freiheit, Die Totenfresser. Vom Papst und seiner Priesterschaft (1523)*, Leipzig 1923, s. 23-24.

136Znaczące są już same nazwiska, jakie dramatopisarz nadaje przedstawicielom kleru: kardynał to Anzelm Pycha (*Hochmut*), biskup – Chryzostomus Wilczy-żołądek (*Wolfsmagen*), proboszcz nazywa się Friedrich Worek-skąpstwa (*Geizsack*), dziekan – Sebastian Gnębiciel-chłopów (*Schind-den-Bauern*), a wiejski proboszcz – Hans Szelmowska-noga (*Schelmbein*).

137K. Tobler, *Als die Fasnacht noch schön derb war*, www.espace.ch/zeitung-im-espace-mittelland.html, tłum. K.G.

W „rzeczywistości imaginatywnej” *Totenfressera* umieszczone zostały zmodyfikowane sceny ceremonii pogrzebowej przedstawionej w farsie Manuela (cz. I, sc. 6, *Ceremonia*): pojawia się tu Kardynał, bardziej zainteresowany wspomnieniem rozkoszy niż ostatnią posługą, a także sami święci, Piotr i Paweł:

Do domu żałobnego przybywa Kardynał. Zaczyna modlitwę, intonuje pieśń. Kardynał, dla którego świat jest łąką, nie potrafi opanować radości pomimo żaloby. Ludy uroczyście rozpoczyna inwokację z brewiarza.

LUDY Najpierw wnoszono ciało zmarłego, aby je pokazać duchowieństwu, krewnym, sąsiadkom oraz tym, którzy chcieli zobaczyć... Za nimi stali Piotr i Paweł, zwyczajnie, przyglądając się wszystkim...

Kardynał się niecierpliwi. Przerywa Ludemu. Nadśluhuje.

(s. 41)

Radosne, hedonistyczne pieśni, jakie wyśpiewują w *Totenfresserze* Kardynał i towarzyszące mu Mniejsze i Większe Stada Krów oraz Consort, przedstawiają życie Kardynała i jego świty tak, jak ilustrował je szydery spektakl Manuela: to sama zmysłowa rozkosz, gromadzenie bogactw, okradanie biedaków pod pozorem zapewniania im zbawienia, lenistwo, chciwość i nienasycenie, wreszcie – bezbożność¹³⁸. Tę rzeczywistość ilustruje sam tytuł dramatu Adama Kwaśnego, identyczny z podtytułem *Vom Papst und seiner Priesterschaft – Totenfresser* to „Pożeracz-śmierci”.

Etymologia słowa *Totenfresser*, którym posłużył się Niklaus Manuel, związana jest z krytykowanym nie tylko przez protestantów, popularnym w okolicach Zurychu i Berna zwyczajem wystawiania ogromnych i hucznych styp, służących raczej wzbogaceniu się kleru i swawolnej konsumpcji żałobników niż pożegnaniu zmarłego¹³⁹.

W sztuce Manuela zmarli są świetną „wyżerką” dosłownie i w przenośni – dzięki nim kler, który tylko czeka na śmierć parafian, może najadać się do syta. We współczesnym *Totenfresserze* Kardynał i jego Stada tak samo żerują na wiernych, a stypa to także uciecha dla samych żałobników:

138CONSORT: Kosiliśmy łąkę / Pełni dobrej wiary, / Że Bóg i Dziewica / Nie są niczym innym / Jak naszą widzialną łąką.

KARDYNAŁ: Prowadzę piękne życie. / Mój dzień i noc / Przynoszą rozkosz [...] / Śpiewam modlitwy, a także piosenkę / „Znam tłustą dziewczynę pod lasem...” / A nawet umiem pieśń wojenną... [...].

PIEŚŃ MNIEJSZEGO STADA: Odkąd wilk mleko pije, / Czuwa nad nami jak pasterz i ksiądz. / Łatwiej osiągnąć królestwo niebieskie niż dobry czynsz. [...] / Lubimy książki o wszetecznicach / I chętnie czytamy Ezopa. / Jesteśmy tylko grzesznikami, / Jak powiada święty Paweł. / Co nas obchodzi Ewangelia / I to, co mówił Żydom Chrystus. / A kiedy zaoszczędzimy / Na żebrakach, / Ślepcach, kulawych / I innych głupkach – / Kupimy sobie / Wolność i kobiety, / Słoninę i modlitwę.

PIEŚŃ WIĘKSZEGO STADA: Pan nasz / Niech będzie pochwalony – / I niech cieszy się zdrowiem. / Kazania nie wygłasza. / Nie mówi Słowa Bożego. / Przy pracy go nie widziano, / Lecz tam, gdzie obżarstwo i rozpusta... [...]. (s. 42-44)

139A. M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żaloby*, red. naukowa M. Woźniak, tłum. zbiorowe, Kraków 2006, s. 173.

CONSORT *śpiewa*
Bonenstengel, wspieraj nas!
Niech nas wspierają wszyscy zmarli.
LUDY *śpiewa*
Proboszczu, dajcie chleba z masłem!
Odchodzi Bonenstengel,
Który wzrastał w łasce.
ŻAŁOBNIK I *śpiewa*
Boże! Dopóki nie zadzwonisz,
Wstrzymujesz nas w pobożnej pracy,
Pamiętaj, że w tej modlitwie
Mamy swój udział.
ŻAŁOBNICY *śpiewają*
Ofiara, którą śmierć nam składa,
Cieszy nas bardziej niżli chrzciny.

(s. 38)

Kontekst *Fasnachtspielu* nie wystarczy jednak, by wyjaśnić tytuł sztuki Kwaśnego – dalsza interpretacja tekstu pokaże, że nie jest on tak jednoznaczny.

W „obrazy obżarstwa”, nakreślone jakby piórem Niklausa, wpisany zostaje sam „autor wierszy przeciwko Biskupowi Rzymu”, zmuszony do odgrywania roli jednego z tych, którzy „dali się zjeść” (i to nie tylko w znaczeniu przenośnym oszustwa) papieżowi. Niemal do ostatniej chwili naiwnie wierzy on w moc odpustów i autorytet Kościoła, a jeśli porównać go z jego pierwowzorem, Zettmistem z *Fasnachtspielu*, okaże się jeszcze bardziej żaloszny.

LUDY A sąsiedzi cię wyśmiewali, biedaku! Jak oni cię wyśmiewali! – „Nam Chrystus nic nie mówił! Nic! Nic!” Brrrm *naśladuje pierdnięcie* Tylko twoja kobieta, tak bardzo zmęczona porodem i położeniem, że nie mogła ostatnio pracować, zachowała tego guldena za jajka. Mówiła „Idź, idź już, Nickli! Sprzedałam jajka! Kup sobie, Nickli, wreszcie porządny odpust”.

NICKLI Tak się cieszę. Wreszcie ja, Nickli, Nickli Zettmist, będę miał prawdziwy odpust! W kościele zagrają organy! Usłyszę piękny śpiew! Będę z wszystkimi śpiewał. Chór stanie po prawej stronie nawy. Wtedy zobaczę uczonego człowieka.

(s. 40)

Metamorfozę Niklausa można motywować, z jednej strony, porzuceniem osobowości uczonego, mistrza, berneńskiego autorytetu, dla świadomości najmniejszego z prostaczków, naiwnego, niewykształconego, ale, jak chłopci w *Vom Papst und seiner Priesterschaft*, rozpoznającego Boga. Z drugiej strony jednak, przyznać trzeba, że malarz nie przyjmuje nowej tożsamości dobrowolnie, co więcej, jest ona dla niego poniżeniem. Czerwona czapka należy do „głupka”¹⁴⁰

140Cf. słowa pieśni Mniejszego Stada, przyp. 137.

i zmusza Manuela do wzięcia udziału w wyprawie, której Niklaus – rajca i działacz reformacyjny – w życiu realnym nigdy by się nie podjął. Niklaus, niegdyś zażarty wróg papieża, jako Nickli szczerze ufa jego autorytetowi i pragnie odpustu, „prawdziwego odpustu na papierze”. Bohater, pozornie, wymazuje siebie samego z pamięci, w zamian przypisuje sobie doświadczenia, które nie należą do niego, pozwala, by kierowały nim cudze pragnienia. W rzeczywistości Niklaus nie przestaje być Niklausem: wszystkie myśli „głupka” należą do uczonego – przecież czapka pasuje na obu idealnie. Niklaus opowiada historię Nickliego, ale jest ona zarazem jego własną:

Mężczyzna, za którego plecami
Widać panoramę miasta z wieżą kościoła,
Domy w dolinie i bujną zieleń,
Bo chciałem pokazać tutejszą roślinność,
Boi się towarzystwa tańczącego szkieletu,
Który dotyka go, czekając,
Aż brama otworzy się w chwili śmierci,
A potem szybko zamknie przed żałobnikami
Okrażającymi porzucone ciało.
[...]
Nazywa się Nickli Zettmist.
Wczoraj zmarł jego przyjaciel Bonenstengel,
A żona urodziła dziecko. Ale któż wie, dokąd idą nasi zmarli
I skąd przychodzą nowo narodzeni?
Nickli też tego nie wie.
Ale słyszał o wielkim odpuście
I o mieście Rzym.
Wtedy opuścił swoją siedzibę,
Licząc na boską nagrodę i rozkosz.
Wystarczyły mu słowa:
Porzuć wszystko i idź za mną.

(s. 40-41)

Rzecz w tym, że przejmując los Nickliego, swój własny Niklaus zrealizował *à rebours*.

„Rzeczywistość” umysłu Niklause Manuela, okazuje się, jak przestrzeń dramatów wystawianych w czasie zapustów, światem na opak: obowiązujące na co dzień prawa zostają zawieszane, wszelkie hierarchie – zaburzone, to, co dotychczas uważane było za święte, samo poddaje się profanacji¹⁴¹. Szaleństwo zaburzyło też porządek słów – w *Totenfresserze* obok

¹⁴¹Warto zwrócić uwagę na to, jak unieważniane jest znaczenie określających najwyższe wartości słów: wystarczy porównać sposoby, w jakich używane jest słowo „dobro” w rzeczywistości imaginatywnej Manuela, np.: WIEKSZE STADO *śpiewa* [o Kardynale – przyp. K. G.]: Jest bogaty i pięknie odziany. I to jest rzecz prosta /

parafrazy fragmentów *Biblii* („Porzuć wszystko i idź za mną” [s. 41], „Krew woła do nieba...” [s. 51], „Na próżno rządzicie się / Prawami ludzkimi” [s. 54]), patetycznej frazeologii właściwej retoryce tekstów religijnych („Miecz Pana przybije cię do ziemi...” [s. 52], „Błogosławieni, którzy chwalą Pana / Za to, co otrzymali.” [s. 46]), pojawiają się zwroty kolokwialne i wulgarne (na przykład w śpiewie Beginki [s. 25 niniejszej pracy]). Motet Consortu w scenie *Hans Ulrich von Hanenkron* (s. 12 pracy) to przykład zastosowania, właściwej przede wszystkim farsie mięsopustnej, metaforyki obscenicznej – znaczenia związane ze sferą religii łączą się tu ze słownictwem z dziedziny seksualności.

Dodajmy, że „obsceniczność, nieprzystojne żarty o ludowej proveniencji nie były niczym zdrożnym nie tylko w sztukach wystawianych podczas zapustów czy karnawału, ale również w średniowiecznej twórczości hagiograficznej”¹⁴². Zbliżenie erotyki i religii nie było bluźnierstwem, służyło jedynie, jak powtarza za Wolfgangiem Beutinem Andrzej Dąbrówka, „intensyfikacji środków wyrazów i lepszemu zrozumieniu treści przez publiczność”¹⁴³. Z wyjątkiem punktu ostatniego, wszystkie wymienione funkcje można przypisać podobnym środkom zastosowanym w *Totenfresserze*. Co więcej, stylistyka właściwa *Fasnachtspielowi* posłużyła tutaj budowaniu obrazu o zabarwieniu satyrycznym i miejscami przypominającego sztuki Niklausa Manuela.

Należy przy tym podkreślić, że, mimo podobieństwa metaforyki i frazeologii *Totenfressera* do środków stylistycznych dramatów średniowiecznych, a także zastosowania zwrotów przypominających dawne didaskalia („Tu się mówi o dochodach.” [s. 55] – „Tu się wiesz Robrechta” [*Esmareit*]¹⁴⁴, „Tu się biją” [farsy]¹⁴⁵) język dramatu nie imituje stylu tekstów średniowiecznych. Nie znajdziemy tu archaizmów leksykalnych czy składniowych – słownictwo jest jak najbardziej współczesne, szyk zdania nie naśladuje dawnej składni. Kwaśny eksperymentuje, tworzy zestawienia słów i całych zwrotów o brzmieniu paradoksalnym („ofiara łaski” [s. 36], „Nie opowiadaj mi o śmierci, bo gdybym dobrze policzył, uzbierałyby się całkiem spory cmentarz.” [s. 48]), dziwnym i niepokojącym („Czy to jest droga do Rzymu? Czy to jest

U udzielnych władców, / którzy czynią dobrym / Każdy swój dzień. (s. 45)

NICKLI [*krzyczy na pustym placu* – przyp K. G.]: [...] Kupiłem sobie niebo! / Chodźcie do mnie! Do mnie! / Tutaj sprzedają dobroć! / Jak gdyby Bóg był handlarzem / I sprzedawał szmaty! (s. 53).

To samo dotyczy „łaski”: oksymoron „ofiara łaski” (mowa o Biskupie Rzymu, s. 36) pozbawia ją pozytywnego znaczenia.

142E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i opr. A. Borowski, Kraków 2005, s. 449-450; cf. A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*. Wrocław 2001, s. 532-535 – tutaj zamieszczone zostały również wskazówki bibliograficzne dotyczące metaforyki obscenicznej średniowiecza i początków nowożytności.

143A. Dąbrówka, op. cit., s. 533.

144*Esmoreit* to jedna z flamandzkich świeckich poważnych sztuk teatralnych z XIV wieku – tzw. abele spelen – zachowanych w, powstałym przed rokiem 1410, brukselskim rękopisie Van Hulthema (za: A. Dąbrówka, op. cit., s. 463).

145Cyt. za: A. Dąbrówka, op. cit., s. 522.

przyjemne? [s. 44], „W zakrystii są różne rzeczy **powierzone...**” [s. 37]), co wzmaga poczucie powszechnego absurdu.

Wypowiedzi postaci dramatu przytaczane są prozą – współczesną, odwzorowującą mowę codzienną – lub wierszem. Wiersz nie opiera się na zasadzie stylizacji archaizującej: jest bezrymowy, łączy w sobie cechy nowoczesnego wiersza intonacyjno-zdaniowego oraz współczesnego wiersza emocyjnego. Istnieje pewne podobieństwo wiersza *Totenfressera* do średniowiecznego wiersza składniowego – wyznaczają je: podział intonacyjno-składniowy, podporządkowanie części tekstu rozczłonkowaniu muzycznemu oraz, charakterystyczne dla liryki średniowiecznej, ale nie stanowiące reguły jej wiersza, antytetyczne zestawianie wersów. U Kwaśnego pojawiają się jednak również osobne wersy, zawierające mniejsze fragmenty tekstu, wyodrębnione w celu stworzenia dominanty emocjonalnej¹⁴⁶.

Powróćmy do zasygnalizowanej kwestii melicznego podłoża wiersza *Totenfressera*¹⁴⁷. Muzyczny charakter dramatu sugerowany jest nie tylko przez podział kwestii postaci na odcinki podobne do oddzielnych pieśni, ale również przez wprowadzenie towarzyszącego każdemu z bohaterów bezosobowego Consortu. Konsekwencją tych działań jest układ części tekstu przypominający responsoria i antyfony. „Muzyczne” jest ponadto samo ukształtowanie wersu – układ zawartego w nim zdania (niektóre frazy wyraźnie przecinane są przez nadrzędny układ melodii) oraz jego rytm. Przy tym odnosi się wrażenie, że postaci wciąż improwizują, ich mowa staje się nieskładna właśnie dlatego, że tok wypowiedzi determinuje melodia.

Oparcie tekstu dramatu na śpiewie wnosi do świata wewnętrznego Niklausa jeszcze większy ładunek absurdu – nie tylko dlatego, że rządzi słowem i modyfikuje jego znaczenie, ale również dlatego, że – rzecz oczywista – taniec i śpiew nie służą codziennej komunikacji, nie towarzyszą zwyczajnym sytuacjom ludzkiej egzystencji, a tym bardziej niespotykanym zjawiskiem w realnym świecie jest stado śpiewających i tańczących krów. Śpiew i taniec odwracają codzienny porządek: nieskromne płasy i piosenki duchownego, sławiące uciechy doczesnego życia są, w kontekście, w jakim pojawiają się w *Totenfresserze*, niewątpliwie naruszeniem zasady decorum, tym bardziej, jeśli pieśń przypomina litanie, melodia – psalm czy pieśń

146, „To jest posłaniec z miasta Rodis. / Mocno wierzy w siłę / swoich argumentów i listów, / Które wiezie.” (s. 36); „Będę umiała opiekować się chorymi – / Tak myślę. / Tu przynajmniej mnie nakarmią [...] / Niedługo umrę. / Bonenstengel, / Czekałam na ciebie cały tydzień / I upiekłam ci sernik.” (s. 40); „Do tego zboże, groch, fasola, / Drób, owce, świnię, krowy, barany, cielaki... / Gdyby nie one, jak utrzymalibyśmy / Nasze gospodarstwo? [...] / Lecz myślę, że wkrótce wszystko się zmieni / I zbiorę z piętnaście tysięcy. Wtedy, być może, pomyślimy / O innym, lepszym domu / Dla nas wszystkich.” (s. 55).

147Ponieważ przedmiotem niniejszej pracy jest tekst dramatu, nie jego realizacja sceniczna, problem muzyki, która pojawia się w sztuce Kwaśnego zostanie zaledwie zasygnalizowany. Muzyka jest nie tylko niezbędnym elementem *Totenfressera* jako tańca śmierci, ale potęguje również siłę ekspresji słów – może im przeczyć lub z nimi współbrzmieć, w odmienny sposób niż czyni to mowa oddziałuje na emocje. Muzykę, która towarzyszy scenicznej realizacji *Totenfressera*, skomponował Paweł Iwaszkiewicz.

kościelną¹⁴⁸. Melodia, którą nuci Przybłęda to połączenie piosenki żebraczej z kolędą, wielokrotnie powtarzana brzmi uspokajająco, ale i złowrogo – hipnotyzuje i usypia czujność Nickliego.

*

Stworzenie „świata na opak wywróconego” przez nagromadzenie rzeczy nieprawdopodobnych (*ἀδύνατα*, *impossibilia*, Wergiliańskie *adynata*), tak w *Gecie*, jak i w *Totenfresserze* bawi, ale jest również „skargą na te czasy”, co więcej, może być też wyrazem grozy¹⁴⁹. Kolejnym elementem farsowym jest w obu utworach, wielokrotnie akcentowane przy analizie *Gety*, „oszukaństwo” – kolejnym, a może podstawowym, bo takie jest właściwe znaczenie słowa farsa – *trick*¹⁵⁰. Niklaus został oszukany już w momencie wykopnięcia stołka i jest oszukiwany w trakcie swojej peregrynacji. „Powstanie” Nickliego-Niklausa jest skutkiem „zamiany ról” (parafrazując tytuł dramatu Baryki: „z Mistrza chłop”). W finale podróży dochodzi do ujawnienia oszustwa, które zadecydowało o pierwszym kroku bohatera w stronę Rzymu. W finale życia dzieje się tak samo – samobójstwo, jako rozwiązanie problemu, okazuje się błagą¹⁵¹. Farsowe oszustwo stanowi *spiritus movens*, podstawę intrygi i *Totenfressera*, i *Gety*.

W obu analizowanych utworach farsowość wynika z inspiracji kulturą ludyczno-karnawałową oraz „nieregularną” niską komedią, w średniowieczu kształtowaną częściowo przez tradycje mimiczne. Sięgnięcie do tego typu źródeł uruchamia sferę nazwaną przez Bachtina „dołem materialno-cieleśnym”¹⁵² – ognisko niewybrednego dowcipu, zmysłowości zarówno pięknej, jak i szpetnej, tyleż skandalizującej, co pasjonującej.

3. Totentanz

Wśród utworów stanowiących inspirację *Totenfressera* *Taniec śmierci* Niklausa Manuela jest dziełem, które w najwyższym stopniu zdeterminowało kompozycję i wymowę dramatu. Każdą z postaci *Totenfressera* rozpoznać można na fresku – żadnej nie powinno się jednak utożsamiać z uczestnikiem zaprojektowanego przez malarza *danse macabre*.

148Cf. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i opr. A. Borowski, Kraków 2005: rozdział pt. *Ekskursy: Żart i powaga w literaturze średniowiecznej*, s. 427-450.

149Jako wyraz grozy topos ten traktował Théophile de Viau (zm. 1626). E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i opr. A. Borowski, Kraków 2005, s. 103-107.

150A. E. Knight, *Aspects of Genre in late Medieval French Drama*, Manchester Univ. Press 1983, s. 51 [za:] A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*. Wrocław 2001, s. 524.

151Wymienione dotąd cechy *Fasnachtspieleru* – cf.: A. Dąbrówka, op. cit., s. 510-534.

152Cf. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenioiwie, opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975, s. 501-586.

Berneński *Taniec Śmierci*, fresk barwny, powstawał w latach 1516-1519 na wewnętrznej ścianie południowego muru cmentarza przy klasztorze Dominikanów w Bernie¹⁵³. W tańcach śmierci, tworzonych począwszy od, najprawdopodobniej, lat 60. czy 70. XIV wieku¹⁵⁴, postaci były przeważnie anonimowe, a ich biografie, zarysowane w przypisach, były schematycznymi ilustracjami egzystencji poszczególnych stanów, zdarzały się jednak również *danses macabres*, pokazujące wizerunki prawdziwych, żyjących lub zmarłych, osób¹⁵⁵. Niklaus Manuel, który fresk tworzył na polecenie berneńskiej rady miasta i w porozumieniu z nią, zdecydował się na umieszczenie na nim podobizn członków rodzin panujących wraz z ich herbami i inicjałami, umożliwiającymi identyfikację każdej figury z żywą osobą¹⁵⁶. Berneński *Taniec śmierci* miał być w równym stopniu świadectwem pokory arystokracji sprawującej władzę w wolnym mieście (*Stadtrepublik*), co obrazem równości wszystkich obywateli. Stanowił ponadto manifest autonomii mieszczaństwa, niezależności republiki od Kościoła i państwa, sygnalizował, że jedynymi autorytetami mieszczanina są Bóg, śmierć, sprawiedliwość i miasto¹⁵⁷. Uczestnicy tańca śmierci zachowywali swoją osobowość, pełniąc równocześnie funkcję uniwersalnych typów przekonujących o powszechności prawa śmierci.

Bohaterowie *Totenfressera* nie są anonimowymi przedstawicielami stanów – człowiek

153Mur ten miał ponad 100 metrów długości. *Totentanz* składał się pierwotnie z 48 scen. Każdy obraz o powierzchni – najpewniej – 3,1 m × 2,3 m stanowiły dwie sceny, il. 1. Pierwsze sceny były ilustracjami wygnania z Raju, ofiarowania Mojżeszowi Dekalogu oraz ukrzyżowania (il. 3, il. 4). Kolejne części umieszczone były w odrębnych „krużgankach-kostnicach” (niem. *Beinhaus*, ang. *Charnel House*; cf. E. Brooks, *The Dies Irae („Day of Wrath”) and The Totentanz („Dance of Death”): medieval themes revisited in 19th century music and culture*, s. 8

[na:] www.uark.edu/rd_vcad/urel/publications/inquiry/2003/Brooks.pdf. [23.04.2006].

Scena rozpoczynająca ten szereg pokazuje muzykujące i tańczące kościotrupy – takie same rozbawione szkielety będą towarzyszyć, reprezentującym różne stany, „mieszkańcom” kolejnych krużganków. Każda ze scen była dodatkowo opatrzona tekstem, stanowiącym komentarz do każdego fragmentu. Pola tekstowe były wielkości ok. 1,6 × 0,9 m, zachowały się ich kopie z lat 1576, 1608, 1642, 1649 oraz początku XVIII wieku (cf. il. 2 oraz *Aneks, Berner Totentanz – tekst*). Tekst *Totenfressera* powstał niezależnie od tekstu podpisów berneńskiego *Tańca śmierci*. Dzieło Niklausa Manuela zostało zniszczone, kiedy około roku 1660 w celu poszerzenia uliczki, zwanej dzisiaj Zeughausgasse, zburzono mur cmentarny. Zachowała się zaledwie jedna kopia *Tańca śmierci* Niklausa Manuela, sporządzona w roku 1649 przez Albrechta Kauwa (gwasz ze złotem, wymiary ok. 36,5 × 49,2 cm), dzisiaj przechowywana jest w Muzeum Sztuki w Bernie (Bernisches Historisches Museum, Inv. 822).

Źródła: publicrelations.unibe.ch/unipress/heft119/beitrag11.html,

www.g26.ch/texte_zeichen_freiheit_03.html (23.04.2006).

Reprodukcje udostępnia Adam Kwaśny.

154„Widmową” genzę *danse macabre* przedstawia dość klarownie Michel Vovelle w: idem, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda oraz M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, Diana Senczyszyn, Gdańsk 2004, s. 129-132; cf. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski. Warszawa 2003, s. 175.

155Na przykład fresk w katedrze w Angers, zdobiący sklepienie grobowca króla la René i jego małżonki Izabeli, przedstawiał samego władcę (cf. J. Huizinga, op. cit., s. 177).

156Pierwsze cztery obrazy nosiły herby rodzin kolejnych burmistrzów sprawujących urząd w Bernie: Wilhelma von Diesbach (zmarł nagle w roku 1517), Jacoba von Wattenwyl (na urzędzie 1517 – 1519), Hansa von Erlach (wybrany 1519), a także brata Wilhelma von Diesbach, Ludwiga. Postać samego burmistrza wyjątkowo nie przedstawiała faktycznego burmistrza Berna, ale burmistrza freiburskiego, Petera Falka, którego w roku 1519, w drodze powrotnej z Jeruzalem, zaskoczyła śmierć (www.g26.ch/texte_zeichen_feiheit_03.html).

157Wid: *Aneks, Berner Totentanz – tekst*: tekst spod obrazów Rajcy, Burmistrza, Mieszczanina, Papieża i Cesarza.

jest tu typowy, a zarazem posiada swoją własną, indywidualną historię, przy czym historia ta, podobnie jak imię postaci, nie prowadzi do żadnej rozpoznawalnej współcześnie osobistości. Uczestnicy tego tańca śmierci należą wyłącznie do świata przedstawionego sztuki, są znakami, wahającymi się między wyjątkowością a uogólnieniem. Poznajemy najmniejsze detale życia Zemtta Külsta, ale jednocześnie musimy uznać, że jako Kardynał (czy Biskup Rzymu) jest reprezentantem stanu i jego zachowanie określa pewien schemat. Informacja, że Beginka nie pamięta swojego imienia, czyni jej życie – przewrotnie – jednostkowym. Znamy najintymniejsze szczegóły jej biografii:

Tak późno pomyślała o starości.

Teraz już niewiele może dla mnie [Niklausa Manuela – przyp. K.G.] zrobić,

Domyślam się, że próbowała

Niezliczoną ilość razy

Modlić się za mnie...

(s. 35)

Ale to zawsze Beginka – bezimienna kobieta, która straciła kochanka, uczestniczka tańca śmierci.

Posłużenie się faktami z życia berneńskiego malarza nie służy odtworzeniu jego prawdziwej biografii, zarysowuje jednak pewną, wyraźniejszą niż w przypadku pozostałych postaci dramatu, osobowość. Twórczość berneńczyka dostarcza informacji o jego świadomości i wyobraźni, nie staje się jednak podstawą do ich odtworzenia. Kwaśny, jeśli posłużyć się terminologią muzyczną, „improvizuje na temat” wnętrza umysłu Manuela.

*

Kombinacja fragmentów berneńskiego *Tańca śmierci* ze scenami *Fasnachtspiels*, tworzy w *Totenfresserze* przestrzeń umysłu protagonisty – obrazy z dzieł Niklausa Manuela pełnią w dramacie funkcję wizji-obsesji. Manuel stracił kontrolę nad własną świadomością – nieprzewidywalna emanacja obrazów i bezsens następstwa wydarzeń upodobniają jego widzenie do snu.¹⁵⁸ To, co widzi Manuel, jest zarazem „filmem” ostatniej drogi życia¹⁵⁹ – jak gdyby w chwili śmierci miały nawiedzać człowieka najbardziej natrętne myśli – „rzeczywistość imaginatywna” wyznacza zatem również ramy obszaru na granicy życia i śmierci.

Wizja oniryczna jest w *Totenfresserze* próbką tego, co dzieje się z człowiekiem u progu

158Kwestia tego, jak odczytywany powinien być „sen” przedstawiony w *Totenfresserze* – według klasyfikacji marzeń sennych, jakie przedstawia w *Odysei* Penelopa, zgodnie z założeniem Freuda, czy też za pomocą innych metod – nie jest tutaj istotna, chodzi bowiem o odczuwanie snu znane każdemu z codziennego doświadczenia.

159Podobnie, jako „film ostatniej chwili życia”, określa widzenie Niklausa Włodzimierz Szturc (idem, *Postłowie do Trzech dramatów średniowiecznych* Adama Kwaśnego, s. 96).

śmierci¹⁶⁰: w świecie *ante mortem* porządek rzeczywistości żywych zostaje odwrócony, umiera logika a króluje absurd – sen i śmierć, lub samo jej przedproże, to dla człowieka sfery jednakowo niepojęte, *ratio* nie ma do nich dostępu.

Zgodnie z poetyką snu w *Totenfresserze* wszystkie zdarzenia następują po sobie bez związku przyczynowo-skutkowego i bez cezury czasowej. Zemtt Kūlst, czyli Kardynał z Łąki, przedstawiony w części *Droga do Rzymu*, pojawia się ponownie w *Scenach Rzymskich* jako Biskup Rzymu, „*slaby i znacznie starszy*”; wpływ czasu zaznaczył się także w wyglądzie Ludego – w kilku sekundach mieści się wiele lat. Wyłącznie Nickli-Niklaus się nie starzeje – czas dokonuje na nim całkiem innej operacji. Osobowość bohatera zostaje rozbita przez trzy nakładające się na siebie wymiary czasowo-przestrzenne: umierania na szubienicy, podróży do Rzymu i opisywania fresku umieszczonego na murze. W chwili między wykopnięciem stołka a fizjologiczną śmiercią mieści się podróż Nicklego do Rzymu i pobyt w Stolicy Piotrowej – Niklaus wisi na stryczku i jedzie po odpust. Trzeci wymiar ujawnia się, kiedy po zjednoczeniu postaci Nicklego i Niklause dochodzi do ich ponownego rozszczepienia w przestrzeni i czasie: Ludy każe Niklausowi-Nickliemu słuchać historii Nicklego opowiedzianej przez Niklause – takiego, jakim był na początku sztuki, opisującego fresk. Fizyczność nie jest zatem w dramacie tym, co stanowi o osobowej integracji.

Niklaus i jako Niklaus, i jako Nickli, czuje się nieswojo. Świat, w który wkracza, należy do niego, a nikt nie jest w owej „rzeczywistości” bardziej obcy niż on sam¹⁶¹. Nawet jeśli założyć, że obrazy, jakie widzi Niklaus, mają swoje źródło w jego umyśle, to i tak pozostają one od niego niezależne. W ten sposób wyraźnie zaznacza się intencja Autora, zniewalająca siła jego wyobraźni. Autor, za pośrednictwem wprowadzonych do dramatu postaci, poddaje bohatera nieustannej manipulacji: podróżą do Rzymu kieruje Ludy, uprzednio narzuciwszy malarzowi inną tożsamość, Nickli nie może ustrzec się ani przed ukąszeniem przez biskupa Rzymu, ani przed obrzydliwym pocałunkiem Przybłądy. Oniryzm służy w *Totenfresserze* przedstawieniu nieustannej, depersonalizującej sytuacji zniewolenia¹⁶² bohatera (pytanie tylko, czy owo zniewolenie to skutek czy przyczyna dezintegracji). Jak pisze Jan Błoński:

To on sen, lub raczej ktoś, coś co się we śnie objawia, bezpośrednio lub częściej pośrednio, decyduje za śniącego. Tak rozkosze, jak cierpienia senne wiążą się zazwyczaj z utratą (zanikiem)

160Kojarzenie snu ze śmiercią to myśl o dawnej proveniencji, wynikająca jakby z intuicyjnego wyczuwania podobieństwa między stanem człowieka martwego a stanem śpiącego: sen w starożytnych Mezopotamii i Grecji pojmowany był jako przedśionek śmierci, w pojęciu Helleńczyków Hypsos i Tanatos byli braćmi bliźniakami, synami Nocy. Nowy Testament opisuje dokonane przez Chrystusa wskrzeszenia Łazarza (J 11, 1 – 44) oraz córki Jaira (Mt 9, 23 – 26; Mk 5, 35 – 43; Łk 8, 49 – 56) jako przebudzenie ze snu. Sztuka starochrześcijańska i wczesnośredniowieczna obrazem śmierci czyni sen, z którego zbudzi sprawiedliwych Zbawiciel.

161Przypominają się słowa Henriego Michaux: „Nikt nie jest u siebie. [...] Wszyscy są gdzie indziej.” (H. Michaux, *Gdzie indziej*, przeł. M. i W. Leśniewscy, Kraków-Wrocław 1985, s. 107).

162Cf. J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003, s. 23.

podmiotowości, suwerenności podmiotu. [...] Śnić to być w czyjejś mocy, w mocy snu albo bóstw (sił), które nim rządzą.¹⁶³

Słowa Emila Ciorana, jakie pojawiają się w jego książce-testamencie (młody Cioran pisał ją przygotowując się do samobójstwa), *Na szczytach rozpacz*, pokazują, jak podobny jest opisany przez Błońskiego stan umysłu pogrążonego we śnie do stanu świadomości ogarniętej pragnieniem śmierci:

Na krańcach życia masz poczucie, że nie jesteś już panem własnego życia, że subiektywność to złudzenie i że szamocą się w tobie siły, za które nie odpowiadasz, które ewoluują bez związku z ośrodkiem osobowości, z jakimkolwiek ustalonym, zindywidualizowanym rytmem.¹⁶⁴

Filozof przedstawia uczucia towarzyszące człowiekowi, który znalazł się na granicy życia i śmierci i, co ważne, czuje, że „nie może już żyć”, jest zdecydowany na „wykopnicie podnóżka”.

Akt odrzucenia życia przez Manuela okazał się daremną próbą rządzenia śmiercią – mistrz wybrał moment i sposób odejścia ze świata żywych, lecz w chwili zaciśnięcia się pętli ujawniła się cała iluzoryczność jego kontroli nad własnym losem i własną, scaloną tożsamością. Śmierć odebrała życiu prawo stanowienia o losie samobójcy. Autor napisał zatem, jak Jean le Fèvre, *danse macabre*, „Qui tout gent maine à sa trace/ E á la fosse les adresse”¹⁶⁵ – Niklaus tańczył, jak Śmierć mu zagrała. Bezradność i uległość bohatera ilustrują działanie śmierci – w dramacie nie upostaciowanej, ale, wskutek stworzenia sytuacji zniewolenia, wyczuwalnej. Drugim, obok ubezwłasnowolnienia, sygnałem obecności Wielkiego Tancerza jest w *Totenfresserze* strach. Dezorientacja, rozkojarzenie i niepewność, towarzyszące Nickliemu-Niklausowi niemal bez przerwy („Czy to jest przyjemne?” – pyta, nie wiedząc nawet, co czuje), z czasem przeradzają się w lęk: bohater krzyczy i ucieka przerażony gestem Biskupa i atakiem Przybłądy, ostatnia myśl Niklusa Manuela układa się w słowa rozpaczliwej modlitwy:

Panie, spraw, abym był dobry
I nie przepadł ze strachu.

(s. 55)

W dawnych tańcach śmierci przerażenie budził widok podrygujących zwłok ludzkich – od początku wieku XVI zastąpił je szkielet i tak też personifikowana śmierć pokazana została w berneńskim *Tańcu śmierci*¹⁶⁶. *Danse macabre* budziła lęk przed śmiercią rozumianą, przede wszystkim, jako utrata ukochanych „marność świata tego”¹⁶⁷, jako rozkład i świadectwo klęski,

163Ibidem.

164E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 36.

165„Je fis de Macabré la danse, / Qui tout gent maine à sa trace / E á la fosse les adresse” – „Napisałem *Taniec Macabré*, który wszystkich prowadzi swoim krokiem / i kieruje do grobu” (tłum. filolog. K. G.).

166Taką śmierć oglądamy też m. in. u Holbeina i Griena (cf. J. Huizinga, op. cit., s. 177).

167Cf. Ph. Ariès, op. cit., s. 142; J. Huizinga, op. cit., s. 175.

na którą skazane jest każde istnienie. Autor XXI-wiecznej *danse macabre* zrezygnował z makabryczności i tylko raz malarz, opisując swój fresk wspomina, że Nickli Zettmist „boi się towarzystwa tańczącego szkieletu”. Kwaśny nie buduje dialogu człowieka ze szkieletem, czy jakkolwiek inną postacią śmierci, sugerując, że naoczne przedstawienie Kostuchy w dramacie współczesnym mogłoby sprowadzić taki dramat jedynie do parodii tańca śmierci. Tym, co przeraża w *danse macabre*, jakim jest dramat Kwaśnego, jest świadomość, że człowiek nigdy nie dowie się, kim jest i jaki sens ma istnienie ludzkie za życia, a czym jest po śmierci. To strach przed wielkim szyderstwem świata i tym, że w ostatecznym rozrachunku człowiek – *ja* pojmowane jako nierozdzielna jedność – okaże się czystym, niczym „nie zobowiązany”, absurdem. Nie obecność, ale wyczuwalność śmierci, jest w *Totenfresserze* źródłem przerażenia i śmiechu.

Wskutek połączenia grozy i komizmu powstaje efekt zbliżony do Gombrowiczowskiego „panszyderstwa”:

Był to lęk nieistnienia, strach niebytu [...] krzyk biologiczny wszystkich komórek moich wobec wewnętrznego rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania. [...] a co najważniejsza [...] coś, co bym mógł nazwać samopoczuciem wewnętrznego, miedzycząstkowego przedrzeźniania i szyderstwa.¹⁶⁸

Przedproże śmierci to stan zawieszenia między bytem a niebytem – i chodzi tu nie tylko o niebyt rozumiany jako absolutne *nihil*, ale także jako zaprzeczenie bytu – to, czym nie może być i czego nie zna żyjący. Dezintegracja osobowości Niklausa w momencie śmierci, polegająca na stopniowym unicestwianiu tego, kim był jako istota żywa, przedstawiona zostaje w atmosferze strachu i śmieszności. Szyderstwo było właściwością *Fasnachtspielen*¹⁶⁹ Niklausa Manuela – w sztuce Kwaśnego Kardynała, Biskup Rzymu, sąsiedzi, Autor, wszyscy bez wyjątku mogą kpić z naiwnego Nickiego – nawet Niklaus. Parafrazując Gombrowicza: Nickli („głupek”) przedrzeźnia i wyśmiewa sobą Niklausa (przemądrzałego i pewnego siebie uczonego, przeciwnika papieża), Niklaus – Nickiego (Manuel przebiera się za Zettmista, wcześniej, w *Tu się mówi o Nicklim Zettmiście*, wyraża się o nim z lekceważeniem, odrobinę drwiąco¹⁷⁰) – obaj są sobą przedrzeźniani. Najistotniejsze jest jednak podobieństwo szyderczego chichotu panującego

168Ibidem, s. 5.

169Jak pisze K. Tobler, „Żaden zakaz [...] nie stanie na przeszkodzie temu, by zapusty były czasem najbardziej zgrzybliwych szyderstw. W *Fasnachtspielu* mówiło się wszystko i to bez ogródek. Było tak rubasznie, że dzisiaj niejedyn widz oblałby się rumieńcem. Jak rubasznie a jednocześnie poważnie – pokazują to sztuki zapustne malarza i polityka Niklausa Manuela. [...] Na berneńskich uliczkach z pewnością rozbrzmiewał wówczas [w czasie wystawiania sztuk Manuela – przyp. K.G.] śmiech. Bądź co bądź, ordynarna agitacja Manuela przyniosła pożądany skutek: Reformacja pojawiła się po długim czasie także w Bernie [w roku 1528 protestantyzm został wprowadzony do miasta w charakterze religii powszechnej – przyp. K. G.]” (K. Tobler, op. cit., tłum. K. G.).

170Vide cyt. „Mężczyzna, za którego plecami...”, s. 46 niniejszej pracy.

w *Totenfresserze* do tego, na którym opiera się mechanizm stworzonego przez Manuela *danse macabre*.

Taniec śmierci to szalona zabawa pływających i muzykujących w „kostnicy” berneńskiego *Totentanz* szkieletów. Upiorni tancerze wciągają do przewrotnie radosnego korowodu niczego nie spodziewających się ludzi – kolejne ofiary ich niewybrednych żartów. Nie oszczędzają nikogo, nie znają żadnej świętości – dowodem może być choćby część fresku przedstawiająca szkielet naigrawający się z ukrzyżowanego Chrystusa¹⁷¹.

Odświętny strój mistrza Manuela ośmieszony zostaje czapką głupca, wielki uczoney nie różni się niczym od prostaczka, płasy Kardynała i jego Stada czy śpiew Beginki po kilku taktach okazują się odrażające, ale wciąż budzą śmiech. Szyderstwem, nie pobożną pieśnią, okazują się kontrastujące ze skargami Hansa Ulricha von Hanenkrona słowa Consortu „Błogosławieni, którzy chwalą Pana / Za to, co otrzymali”, a zwłaszcza motet, jaki Consort wyśpiewuje za odchodzącym, „patrzającym łzawo” rycerzem:

Ci, co nie mają łaski bożej,
Żyją gorzej niż w burdelu.
Dlatego musimy wyrzec się grzechu
I kobiet, z którymi żyjemy.

(s. 47)

Dominującą kategorią estetyczną w „przestrzeni imaginatywnej” *Totenfressera* jest groteska. Płacz miesza się ze śmiechem, fikcja – z czymś, co łudząco przypomina rzeczywistość; deformacji, karykaturalnemu przejawianiu ulegają postaci i cały świat przedstawiony.

Psocący kościotrup bawi, do czasu, kiedy oglądający przypomni sobie, że roześmiany potworek to wyłącznie maska jego własnej śmierci:

„Ja jestem Śmiercią, która jest nieunikniona dla wszystkich stworzeń” – w ten sposób rozpoczyna się wstrząsający hiszpański *Taniec Śmierci* z końca XV stulecia. W dawniejszym Tańcu Śmierci niez mordowany tancerz to jeszcze ten sam żywy człowiek, tylko przedstawiony w postaci, w jakiej widzi znajdzie się w bliskiej przyszłości; to jakby zatrwające podwojenie postaci widza, jego odbicie, które dostrzega w zwierciadle – nie zaś, jak chcą niektórzy, jakiś człowiek zmarły dawniej, ale należący do tego samego stanu i o podobnej godności. W Tańcu Śmierci grozę budził ta właśnie myśl: „To przecież jesteście wy, wy sami.”¹⁷²

Każdy może rozpoznać się w „lustrze tańca śmierci”¹⁷³ – zatem śmierć, choć zrównuje ludzi, nie pozbawia ich indywidualności. To, co pokazuje szydercze zwierciadło śmierci Manuela, jest

171 Uśmiech Matki Boskiej świadczy jednak, że śmiech śmierci jest daremny i po prostu głupi – życie i tak zwycięży. Il. 4.

172 J. Huizinga, op. cit., s. 177.

173 Koncepcja *danse macabre* traktowanego jako *le miroir* pojawiła się już w jednym z pierwszych tańców śmierci, jakim było malowidło powstałe na Cmentarzu Niewiniątek w Paryżu.

zniekształconym obrazem jego osobowości, ale w gruncie rzeczy dociera do samej jej istoty, pokazuje bohaterowi, kim był przez te trzydzieści pięć lat poprzedzających samobójstwo. Wchodząc na krzesło, Niklaus sprawia wrażenie absolutnie pewnego własnej tożsamości. Jego samobójstwo ma być na zimno wykoncypowanym wizerunkiem dopełniającym jego *opus magnum*¹⁷⁴:

Nazywam się Niklaus Manuel. [...] Myślę o zakończeniu pracy założeniem rąk albo wykopnięciem podnóżka. Bardzo chciałem doczekać tej chwili i wyglądać właśnie tak.

(s. 36).

Absurdalność autoprezentacji ujawnia śmieszność jego rzekomej pewności. Maskowane, świadomie lub nieświadomie, przyczyny odrzucenia życia wyjdą na jaw w przedśmiertnej wizji – okaże się, że Niklaus właściwie nie wie, kim tak naprawdę jest, czy raczej – kim był. „Niespodziewanie” droga ku śmierci staje się szansą na samopoznanie – jest podróżą włąb świadomości bycia kimś. Przy czym okazuje się, że ten ktoś, to ktoś inny i – mógłby być właściwie kimkolwiek. Niklaus nie dotarł do jądra tożsamości, jakiegoś ośrodka identyfikacji siebie w sobie, ale zapadł się w krainę chaosu, przepelnioną obcymi. Jako *nie-ja*, Nickli, ma jeszcze nadzieję, że odnajdzie zasadę, będzie mógł otrzymać odpust¹⁷⁵, dzięki świadectwu, dzięki wyższej, uświęconej instancji, dowie się, co zburzyło jego wewnętrzny porządek; lepszy, a przede wszystkim pewny siebie – tego, kim jest – bez wstydu będzie mógł pokazać się światu.

Kłęczę i pokornie słucham, co malarz Niklaus Manuel opowiada o mnie. Modłę się i proszę o odpust, prawdziwy odpust na papierze. Jak go dostanę, będę żył dalej, a kiedy sięgnę do kieszeni, znajdę świadectwo moich odpuszczonych grzechów. Potwierdzone przez ludzi uczonych i świętych, którzy potrafią mi powiedzieć, kim byłem przez lat trzydzieści pięć, aż do chwili, gdy słyhać organy i chór z prawej strony... [...] I nie chcę mięsa, którego nieraz mi brakowało. Bez tchu i bez pamięci żyłem! Chcę, aby spojrział na mnie chór w tym kościele. W Rzymie, gdzie cały świat się zbiera.

(s. 46)

Ale Nickli został oszukany: nie dowiedział się niczego od uczonego Niklause Manuela, a strzępy sensu, jakie udało mu zachować w momencie rozpoczęcia pielgrzymki, odebrał mu sam Biskup Rzymu, najwyższy święty. Zettmist nie otrzymał świadectwa siebie, mógł za to przekonać się, że w jego wnętrzu panuje taki sam anty-porządek, jak w realnym świecie – jego odpust to ugryzienie w ucho, coś okrutnie absurdu, niszczącego resztki złudzeń, a jednocześnie jakby kolejny etap destrukcji jego osobowości.

174Umieszczenie autoportretu w *Tańcu śmierci* oznaczało akceptację bezwzględnych i „demokratycznych” praw śmierci, ale również świadomość śmierci „intra-witalnej” (skoro w tańcu śmierci uczestniczy osoba żywa), nie da się zaprzeczyć, iż było również uwiecznieniem, unieśmiertelnieniem artysty w sztuce.

175Kupowanie odpustów w średniowieczu, powtarza za Gail Mc Murray Gibson Andrzej Dąbrowka, „należy tłumaczyć nie tylko lękiem przed śmiercią, ale również widzieć w tym przejaw «religijnego indywidualizmu» i aktywnego udziału w tajemnicach wiary oraz zabiegi o zbawienie duszy” (A. Dąbrowka, op. cit., s. 203-204).

Przypomnijmy wreszcie Getę: spotkanie z *nie-ja* doprowadziło do jego chwilowego i wyłącznie pozornego (mimo to równie przerażającego jak przepaść Niklausa) unicestwienia, co więcej, jego anihilacja okazała się w rezultacie procesem budującym i scalającym. Poznanie siebie stało się w tym wypadku udziałem „wewnętrznego nauczyciela”. Wewnątrz Niklausa jest tylko oszust – Ludy – a jego samopoznanie sprowadza się do chaosu i, co bardzo możliwe, nicości. Śmierć przekreśla przy tym wszelką nadzieję na odzyskanie jedności.

*

Drugim, obok śmierci, czynnikiem niszczącym wewnętrzną koordynację bohatera są, częściowo już opisane, czynności Autora. „Obok” – ponieważ śmierć w dramacie Kwaśnego istnieje mimo Autora, jest od niego niezależna. Ironia Autora zderzona zostaje z autentycznym przerażeniem Niklausa, wywołanym nie działaniem samego Autora, ale przemożną śmiercią.

Krzesło upada, Manuel umiera, ale sztuka się nie kończy: pozostaje Ludy (a jeszcze przed chwilą mógł istnieć tylko jako część fresku lub wyobraźni Manuela!) oraz Autor, do którego należą ostatnie słowa:

Koniec i chwała Bogu.

Sygnowano znakiem czółenka...

(s. 55)

To parabaza, w której Autor odsłania się całkowicie. Nie bez znaczenia wydaje się jej podobieństwo do frazy zamykającej *Ferdydurke*: „Koniec i bomba / A kto czytał, ten trąba!”¹⁷⁶. Jest ona ostentacyjnym podkreśleniem władzy Autora nad światem przedstawionym, obnażeniem wszechmocy kreacyjnej, ponadto – ujawnia parodystyczny aspekt tekstu. Po tak brzmiącym podsumowaniu, to, co miało miejsce w dramacie, historia, a raczej koszmar Niklausa Manuela, brzmi nie wiele poważniej niż przedstawienie, jakby skrócona biografia, Kardynała

(Najpierw poznajcie Zemtta Külsta
O pięknych i niezręcznych dłoniach.
Sztynność palców pozostała mu
Po wypadku w kąpieli, kiedy był chłopcem.
Biedaczek, nigdy nie był pewny,
W którym momencie stał się kardynałem.
Możliwe, że kiedy miał sześć lat
I wypadł z wanny. [s. 35])

lub Jeźdźca z miasta Rodis

(To jest posłaniec z miasta Rodis.

Mocno wierzy w siłę

¹⁷⁶W. Gombrowicz, *Dziela*, t. II (*Ferdydurke*), Kraków 1986-1992, red. naukowa tekstu J. Błoński, s. 255.

Swoich argumentów i listów,
Które wiezie. [s. 36]).

Życiorysy postaci, stanowiące przedstawienie nie tyle konkretnych wydarzeń, co osobowości, ograniczone zostały do kilku bezsensownych informacji („Praktykuję modlitwę polegającą na upadaniu na prawy bok.”), przez co życie i indywidualność każdego z nich, również Manuela, wydają się zredukowane *ad absurdum*.

Mimo wszystko, Autor nie wiele różni się od każdego z uczestników tańca. Lustro *danse macabre* funkcjonuje w *Totenfresserze* na dwu poziomach: myśl „to przecież jestem ja, ja sam” nie jest wyłącznie refleksją Manuela – towarzyszy ona również Autorowi. Jak dawni twórcy tańców śmierci, Autor posłużył się „wywrotową bronią ludu, jaką była ironia”¹⁷⁷, która pozostawała jednak wyłącznie chwilową, nieco rozpaczliwą próbą opanowania śmierci przez jej ośmieszenie. Autor wtrąca Niklusa w makabryczny taniec (jak Niklaus Nickliego) i śmieje się z jego śmierci. Ale słowa „Panie, spraw, abym był dobry / I nie przepadł ze strachu” mogłyby równie dobrze być jego własną modlitwą. Czy w zdaniu „Koniec i chwała Bogu” nie kryje się śmiech i strach osoby powracającej do rzeczywistości ze świata panszyderstwa? Zamknięcie dramatu to dla Autora, ponownie parafrazując Gombrowicza, przebudzenie w śmiechu i strachu, któremu towarzyszy wrażenie, że jest taki, jak Niklaus, przedrzeźnia i wyśmiewa malarza, a Manuel znów przedrzeźnia jego – i równym prawem – obaj są sobą przedrzeźniani. Mimo wszelkich oporów, Autor **utożsamia się** z Niklusem Manuelem.

*

Alkmena, broniąc się przed oskarżeniem o zdradę męża, wyznaje:

[Alcmena]

'[mechus – przyp. K. G.] non erat' illa refert,

'Vos equidem vidi vel vos vidisse videbar:

luserunt animos sompnia sepe meos.'

[Birria]

'Sompnia sunt, hercle!' subiecit Birria, 'Geta

insanit factus stultus in arte sua.

Iurga sint insana procul. Succedo coquine...

(w. 514-519)

([A] Nie było [tu kochanka – przyp. K. G.] ta odpowiada, / 'Zaiste, was widziałam lub mi się wydawało, że was widzę: / Często moje zmysły zwodziły sny.' / [B] 'To są sny, na Herkulesa!' dorzucił Birria, 'Geta / szaleje, jeszcze bardziej ogłupiony przez swoją naukę. / Spory to więcej niż szaleństwo. Idę do kuchni...)

177M. Vovelle, op. cit., s. 132.

Dla Alkmeny złuda senna jest najprawdopodobniej wymówką, dla przyziemnego Birry – oskarżeniem tych, którzy zajmują się sprawami tak szalonymi jak nauka czy miłosne kłótnie. Vitalis de Blois przywołuje w ten sposób, związany z platońską metaforą jaskini, topos życia-snu, właściwie całkowicie zacierając granicę między snem a rzeczywistością, przy czym nie tylko trudno tu orzec o tym, co realne, a co urojone, ale również o tym, co bardziej fałszywe – sny czy kobieta. Mechanizm marzenia sennego ogarnia w *Gecie* wszystkie zjawiska irracjonalne, to, czego nie da się lub... nie chce się wyjaśniać. Sen może być, jak „sen” Alkmeny, cudownym przeżyciem. Może być też koszmarem, siłą, która odbiera człowiekowi poczucie tożsamości i rozbija, wydawać by się mogło, ustalony porządek, ułożone życie. Iluzoryczność snu jest tutaj domeną szaleństwa i bogów, ale przede wszystkim tym, co uzmysławia człowiekowi ułomność umysłu i percepcji. Ironiczne zamknięcie „komedii” przez narratora oznacza, że przedstawiony powrót do porządku jest wyłącznie pozorny – „wszystko toczy się dobrze”, ponieważ nikt nie uświadomił sobie (może z wyjątkiem Alkmeny), że został oszukany – i jeszcze nieraz pozwoli się oszukać. Przy tym gorzkie „Queque placent” dotyczy także rzeczywistości zewnętrznej – prawdziwej komedii życia.

Chociaż metafory *theatrum mundi* i – depersonalizująca – *histrion mundi*¹⁷⁸, nie zostały wyrażone w *Gecie explicite*, przywołanie ich w tym miejscu jest zasadne z czterech powodów. Po pierwsze, bogowie, Jowisz i Archas, noszą maski, po drugie, manipulują pozostałymi bohaterami bez ich wiedzy; po trzecie, narrator eksponuje swoją władzę nad fikcyjnym światem „komedii”. Czwartym uzasadnieniem jest fakt, że w czasach Vitalisa popularnym było przekonanie, iż komedia to *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*¹⁷⁹ – narrator jest zatem świadom tego, że jego śmiech zwraca się przeciw niemu samemu.

Znaczenie *integumentum* ponownie prowadzi przy tym do myśli św. Augustyna, który kojarzył życie ludzkie z komedią

(„Niczym bowiem innym, tylko komedią rodzaju ludzkiego jest całe to życie, które prowadzi od pokuszenia do pokuszenia.”¹⁸⁰),

ale przede wszystkim całkowicie uzależniał los człowieka od Opatrzności. Trzeba jednak zastrzec, że augustiański determinizm ujawnia się wyłącznie w rozmowie Archasa z Getą.

Przypomnijmy słowa św. Augustyna z *De libero arbitro*:

[...] to poruszenie, przez które człowiek odwraca się od najwyższego dobra i w którym uznajemy istotę grzechu, jest ruchem niedoskonałym; wszelka zaś niedoskonałość pochodzi z nicości. [...]

178Cf. E. R. Curtius, op. cit., s. 147-149.

179Formuła ta należy do Cyserona (posługuje się nią w IV rozdziale *Tuskulanek* i, w nieco zmienionej formie, w mowie *Pro Roscio Amerino*) – o jej popularności w średniowieczu, podobnych definicjach komedii oraz związku tego gatunku z filozofią – vide: A. Kruczyński, op. cit., s. 65-67, s. 90.

180Św. Augustyn, *Enarr. ad. ps.*, 127, cyt. za: E. R. Curtius, op. cit., s. 146.

Upadł człowiek z własnej woli, lecz nie może podźwignąć się własnowolnie.¹⁸¹

„Komedia” Vitalisa, traktowana jako obraz sceny świata, miała obok zadań poznawczych i filozoficznych przede wszystkim funkcję terapeutyczną – śmiech pozwala bowiem uzyskać dystans wobec rzeczy (człowieka bezradnego w świecie) wyśmianej. Śmiech narratora *Gety* to gorzkie stwierdzenie wszechogarniającego oszustwa i skutek satysfakcji z udanej satyry na dialektyków, nie dotyczy jednak determinizmu. Alegoryczne przedstawienie ingerencji Boga pomagającego człowiekowi wydzwignąć się z grzechu, jest w pełni aprobatywne, śmiech mierzy wyłącznie w grzesznika. Całkiem inaczej dzieje się w dramacie Kwaśnego – protagonista zostaje wyśmiany, ale siła, jaka nim kieruje, nie może być przez czytelnika zaakceptowana.

Samą kwestię teatralizacji świadomie dokonanej przez Niklausa Manuela (bohatera dramatu) pozostawiamy do późniejszego rozważenia, teraz ważniejszym jest pytanie o istotę tego, co włada świadomością Manuela między wykopnięciem a upadkiem stołka – czy to działa śmierć kierowana przez Opatrzność lub inną siłę metafizyczną, czy też zniewolenie jest wyłącznie skutkiem zmian fizjologicznych zachodzących w nieświadomości.

Istnienie nieświadomości jest argumentem przeciw idei podmiotu, ponieważ sprawia ona wrażenie zewnętrznej, wykraczającej poza to, co utożsamione. Przestrzeń snu i granicy między życiem a śmiercią traktowana jest współcześnie jako dowód jej potęgi. Nieświadomość obnaża, jak stwierdza Renaut:

naiwny projekt *przejrzystości dla siebie* charakteryzujący podmiot nowożytny jako świadomość¹⁸².

Nieświadomością niegdysiejszego, kartezyjańskiego, „pana i posiadacza” można manipulować, przeczy ona zatem autonomii i samostanowieniu podmiotu¹⁸³. Współautor *Tod des Subjekts* dodaje również:

podkreślając pęknięcie podmiotu, jego niezdolność do tego, aby kiedykolwiek zetknąć się z samym sobą, redukuje się kierującą autorefleksją wolę *tożsamości ze sobą* do zwykłej iluzji metafizycznej, którą niweczy odkrycie nieświadomości.¹⁸⁴

Tym, co pozwala stwierdzić, że w *Totenfresserze* mowa o bynajmniej nie iluzorycznej metafizyce, jest wielka metafora *danse macabre*, symbolika i układ ikoniczny, rzeczywistość karnawałowa – a więc niemal wszystkie elementy składające się na, komentowaną wcześniej „średniowieczność”. Śmierć jest w dramacie Kwaśnego metafizyczna – nie ogranicza się do serii fizjologicznych czy psychofizycznych zmian, ona też dopuszcza do człowieka, jak pokaże dalsza

181św. Augustyn, *De libero arbitro*, ks. II [w:] św. Augustyn, *Pisma filozoficzne*, t. 3. *O wolnej woli*, tłum. J. Modrzejewski, A. Trombala, wstęp i opracowanie W. Eborowicz, Warszawa 1953, s. 164.

182A. Renaut, op. cit., s. 18.

183„Skończoność” podmiotu jest drugim obok nieświadomości tematem funkcjonującym we współczesnej krytyce idei podmiotu – vide: ibidem, s. 18-19.

184Ibidem.

interpretacja tekstu, inne siły metafizyczne – ich utożsamianie z Opatrznością jest tyleż prawdopodobne, co wątpliwe.

4. Melancholia: *A czy ty też jesteś nadwrażliwcem, biedaku?*

Rezultat *experimentum suae medietatis* okazał się niepomyślny.

Ludzkie wnętrze – pisze Wojciech Bałus – uległo zagubieniu, tak jak zagubiona została istota świata. Nihilizmowi zatem odpowiada „kres człowieka”, przestaje bowiem istnieć podmiot pojęty jako „jedność, cel, prawda”. Człowiek zamienia się w *pozór* człowieka.

Ale tęsknota nie zanika. Nie zanika żal za utraconą pełnię. Tyle że w czasach, gdy ludzkie *ja* postradało wewnętrzną spójność, a byt „zachorował na anemię”, pozostaje jedynie poruszać się w świecie pozoru, którego jest się częścią¹⁸⁵. Z rzeczywistości, z której wyciekło życie, która jest i nie jest jednocześnie, emanują tajemnicze zagadki, mówiące tylko jedno: że mianowicie rozwiązania ich nie ma. Że wszystko – człowiek i świat – jest „wyrazem tego, co bez wyrazu”¹⁸⁶.

Kolejnym etapem procesu zapoczątkowanego przez antropocentryzm jest współczesna melancholia¹⁸⁷ – choroba, na którą umiera bohater *Totenfressera*. Jednym z jej symptomów jest depersonalizacja.

Samobójstwo jest wyrazem zwątpienia w Boga i człowieka¹⁸⁸, skutkiem, wypełniającego

185J. Hersch, *Czy byt zachorował na anemię? Opis objawów i próba diagnozy*, tłum. E. Wolicka, „Znak”, 425-426, 1990, s. 110-120.

186W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 136.

187Cf. Ibidem, s. 192.

Podkreślić należy, że chodzi tutaj o **współczesne** pojmowanie melancholii. Samo pojęcie melancholii znane jest, jak wiadomo, już Hipokratesowi – jako określenie choroby psychicznej oraz jednego z czterech temperamentów – a także perypatetykom, którzy wskazywali na związek melancholii z geniuszem. Przez wieki sposób jej postrzegania ulegał jednak wielu modyfikacjom – począwszy od uznania bliskiej jej acedii za jeden z grzechów głównych w średniowieczu, przez ponowne dowartościowanie w renesansie (*melancholia generosa* jako właściwość psychiki wielkich intelektualistów, „dzieci Saturna”) oraz rozróżnienie jej typów i *états d'âme* melancholio-podobnych, jakie nastąpiło w czasach nowożytnych (wśród nich znajdują się *spleen*, *ennui*, *Weltschmerz*, *taedium vitae*, „jaskółczy niepokój”, frasunek, mdłości – żaden z tych stanów nie zostanie jednoznacznie oceniany jako negatywny), skończywszy na skojarzeniu jednej z jej odmian z doświadczeniem o charakterze metafizycznym w epoce romantyzmu. Co więcej, do XVIII wieku stan melancholii tłumaczony był przyczynami somatycznymi – naruszeniem równowagi płynów przez nadmiar czarnej żółci w organizmie (jak wylicza Ficino właściwe proporcje czarnej żółci i krwi powinny wynosić dwa do ośmiu), jej złym spalaniem i zaleganiem, szczególnie w mózgu. Medycyna późnooświeceniowa, wprowadzając termin temperamentu nerwowego, sprawiła, iż melancholia stała się problemem psychologii. W XX i XXI wieku nie ma jednej, powszechnie uznawanej teorii tłumaczącej źródła melancholii. Odróżnienie „melancholii współczesnej” od stanów określanых tym mianem dawniej oznacza, iż, nawet jeśli przyczyny jej leżą w fizjologii, to skupia się ona na świecie współczesnym i dotyczy wnętrza człowieka, którego mentalność ukształtowana została przez takie a nie inne doświadczenie. Cf.: W. Bałus, *Mundus melancholis. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998; A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1993; „Res Publica Nowa”, nr 6/1994 (w całości poświęcony tematowi melancholii).

188O tym, czym jest samobójstwo wobec Boga, wobec ustalonego przez Niego sensu, niejednokrotnie mówi *Biblia*

także ostatnią chwilę życia, poczucia zagubienia sedna świata i własnej istoty. W *Totenfresserze*, zarówno w sposobie przedstawienia poszczególnych postaci, jak i w konwencji „świata na opak”, co więcej, w powracającym nieustannie pytaniu „co dzieje się z człowiekiem po śmierci?”, zarysowuje się wątpliwość co do logiki świata ludzkiego (wewnętrznego i zewnętrznego), funkcjonowania w nim wyższych wartości, ale również – co do istnienia *civitas Dei*. Peregrynacja Nickiego stawia pod znakiem zapytania możliwość obcowania ludzi żywych z *sacrum*, z Najwyższą Ideą Porządkującą. Strach umierającego bohatera powodowany jest myślą, że Ona może w ogóle nie istnieć. Finał głównej, nie imaginatywnej, podróży współczesnego *homo viator* to śmierć w rozpacz – malarz nie widział znaku, który pomógłby mu wyjść z dantejskiego lasu, nie odzyskał równowagi intelektualnej i etycznej. Nawet jego ostatnie słowa, w których pojawia się imię Pana, skierowane są do Boga nieobecnego, do niewidzialnej Gwiazdy, która być może gdzieś tam jest, ale równie dobrze może nie istnieć. Jako osoba moralna Niklaus, najprawdopodobniej, został unicestwiony.

Metafizyczna samotność bohatera *Totenfressera* wydaje się tym bardziej dotkliwa, gdy porównać *danse macabre* Kwaśnego z jego pierwowzorem¹⁸⁹. W berneńskim *Tańcu śmierci* pojawił się element nieobecny we wcześniejszych tańcach śmierci¹⁹⁰ – inspirowany poematem o *Śmierci jabłka* (1461-1467), Niklaus Manuel ujął śmiertelny korowód w klamrę historii zbawienia, przez co nie tylko nappełnił dzieło chrześcijańską pewnością Boskiego Ładu, ale również pokazał śmierć „humanistyczną i zhumanizowaną”¹⁹¹. *Totenfresser* to taniec śmierci antyhumanistyczny¹⁹² i zawieszony w ciemności (jeśli nie w próżni), w którym nic prócz śmierci nie wydaje się pewne.

Melancholia w *Totenfresserze* daje o sobie znać już w tytule dramatu – od słowa *fressen*

(vide: Wj 20, 13; Rz 14, 7 – 8; Ga 2, 20; 1Tes 5, 10; Łk 20, 38). Cf. Katechizm Kościoła Katolickiego 2280, 2281, 2325.

189Równie druzgocące porównanie można by przeprowadzić między *Totenfresserem* a *danses macabres* powstających po roku 1450 lub 1460 do końca wieku XV, w których wyraźnie zaznacza się chrześcijańska wizja historii ludzkości. We wcześniejszych tańcach śmierci trudno doszukiwać się elementów, które można by zdecydowanie określić jako chrześcijańskie (cf. M. Vovelle, op. cit., s. 131).

190*Totentanz* Hansa Holbeina, podobnie skomponowany, jest późniejszy: pierwsza seria drzeworytów powstała w roku 1526 i doczekała się wydania książkowego 12 lat później (Basle). W piątej edycji dzieła (Lyon, 1545) autor dodał do 41-elementowego tańca śmierci 12 nowych scen (między *Dzieckiem* [XXXIX] a *Sądem Ostatecznym* [XL]).

191Dodać należy również, że dzieło Manuela jest jednym z pierwszych tańców śmierci, przedstawiających nie rozkładające się zwłoki, ale czysty (nie nagi, bo noszący znaczące przebranie) szkielet. Cf. J. Huizinga, op. cit., s. 177. „[...] cały tragizm indywidualnej śmierci, zarazem nieoczekiwanej i znajomej, wpisuje się w [pierwotną – przyp. K. G.] symbolikę [tańców śmierci – przyp. K. G.] w bardzo nowoczesny sposób. To śmierć humanistyczna i zhumanizowana, która usunęła całe magiczne tło z poprzedniego stulecia [...]. Ten etap zmian w zbiorowej świadomości jest chyba najważniejszy wśród tych, które zaszły w stuleciu wielkiej śmiertelności. Jako że śmierć stała się symboliczną postacią, różną od wrogich zmarłych, których bano się i unikano, jak również od boskiej kary, którą ponosi się bez żadnego sprzeciwu, ludzie mogą się wobec niej określić bardziej swobodnie: częściowo już ją egzorcyzowali.” M. Vovelle, op. cit., s. 137.

192„Człowiek humanizmu jest człowiekiem, który nie pragnie już czerpać swych norm i praw z natury rzeczy [...] czy też od Boga, lecz ustanawia je sam, biorąc za punkt wyjścia swój rozum i wolę.” – A. Renaut, op. cit., s. 60.

pochodzi bowiem polski „frasunek”, czyli smutek pożerający, będący jedną z form melancholii¹⁹³. Malarz pożerany był przez smutek jeszcze zanim zdecydował się na wykopnięcie stołka. Każdego dnia połykał truciznę smutku, pożerał śmierć – to on jest *Totenfresserem*, choć właściwie sam został pożarty przez bliźniacze siostry – Śmierć i Melancholię.

NICKLI To nie moje. Dlaczego mówisz do mnie Nickli? Ja jestem Niklaus, Niklaus Manuel...
Płaczesz?

NICKLI Biedny Nickli, drogi, biedny Nickli Zettmist! Jaki smutny Nickli Zettmist.

ŻAŁOBNIK I A ja znałem twój tatusia. Był biedakiem, prawdziwym biedakiem. Nadwrażliwcem. A czy ty też jesteś nadwrażliwcem, biedaku? Tak jak ten całe życie smutny biedak Bonenstengel? Czy już ci powiedzieli, że umarł?

[...]

NICKLI [...] Rzucił kulą.

ŻAŁOBNICY *biją brawo, śpiewają* Brawo, brawo!

LUDY Kula. To jest zabawa biedaków, rzucają kulą. I popatrz, nie choroba go zmoęła – kulą rzucał; nie ludzie go zabili – kulą rzucał; nie strzała go dosięęła – kulą rzucał; nie zwierz go zagryęł – kulą rzucał; nie ludzie go zatrzymali – kulą rzucał. Wszyscy rzucałi, biedacy, a on rzucił i masz, umarł. Jakby wyrzucił coś, czego od razu mu zabrakło.

(s. 37-38)

Cytowany fragment dramatu nie wskazuje konkretnego źródła melancholijnego smutku Nickiego, Niklausa, Bonenstengla czy każdego innego „biedaka”. Słowa Żałobnika raczej niż na dziedziczność smutku, wskazują na fakt, że może on dotknąć jakiegokolwiek „nadwrażliwca” – każdego, do którego rzeczywistość dociera wyjątkowo intensywnie, kogoś, kto wpada w rozpacz, podczas gdy inni pozostają obojętni (współczują mu i wyrzucają nadwrażliwość).

W życiu ludzkim zdarza się taka chwila – pisze Kierkegaard – w której bezpośrednio dojrzeęwa, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby **siebie samego ująć** jako ducha. Bezpośredniość ducha wiąęże człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego **stanu rozproszenia** wydostać, aby wyjaęnić samego siebie; **osobowość dąęży do osiąęnięcia samoświadomości swego wiecznego znaczenia**. Jeżeli tego nie osiąęnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytęumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia.¹⁹⁴

Doświadczenie autora *Albo-albo* świadczy, że melancholijna kontemplacja, mimo swojej siły dezintegrującej, dawała malarzowi szansę na poznanie samego siebie, musiałaby przy tym być jednak wsparta wiarą – wiara, jak chce Kierkegaard, zamienia bowiem „lustro melancholii” w „lustro toężsamości”¹⁹⁵. Decydując się na śmierć, Niklaus zrezygnował jednak i ze stagnacji

193Cf. W. Szturc, *Posłowie do Trzech dramatów średniowiecznych* A. Kwaęnego, s. 95. Cf. przyp. 186.

194S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. 2, przeł. K. Toeplitz, Warszawa 1976, s. 253.

195„Coę w nas – pisze Kierkegaard – nie pozwala nie patrzeć – i, rzecz ciekawa, kiedy patrzymy, widzimy jak

ducha (podjął akcję a melancholia to zwrot ku bezruchowi [*stupor*] tak duchowemu, jak i fizycznemu¹⁹⁶), i z pomocy Boga – wybrał samobójstwo jako najlepszy sposób na, dosłownie i w przenośni, zlikwidowanie problemu.

Widzenie Niklausa Manuela może sugerować, że moment, w którym bohater postanowił umrzeć, nadszedł zaraz po śmierci bliskiej mu osoby – w jego świadomości mający wspomnienie Bonenstengla. W żałobie po przyjacielu można rzeczywiście doszukiwać się jednej z przyczyn rozproszenia *ja*: kiedy umiera przyjaciel, umiera cały świat, a *ja* opuszczonego, znajdującego się odtąd w depresji, ulega rozbiciu; sam lament ma podłoże autodestrukcyjne. Dopiero po żałobie, tak bliskiej stanowi melancholii¹⁹⁷, osobowość może odzyskać integralność¹⁹⁸. W pewnej mierze melancholię pogłębiać mogła również obsesyjna myśl dręcząca twórcę tańców śmierci: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

Decydujący wpływ na stan Manuela miała jednak dotkliwa świadomość bezsensu świata. Śmierć Bonenstengla to kwintesencja bezsensownych śmierci („kulą rzucał”), szyderstwo doskonałe; pogrzeb-farsa otwiera sekwencję dowodów na to, że świat nie egzystuje inaczej niż „statek głupców”. Przeświadczeniu o marności życia towarzyszy w dramacie Kwaśnego sugestia, iż świat, a może nawet wszechświat, nie jest niczym innym, jak tylko chaotycznym nagromadzeniem niepowiązanych ze sobą *membrae disiectae*¹⁹⁹. – stąd obecny w *Totenfresserze* „realizm *morosis*”, obejmujący sam podmiot i:

dostrzegający zachłannie nikłość, kruchość, zagładę, przypadkowość czy absurdalność wpisana w każdą rzecz. I nawet nie tyle każdej rzeczy ziemskość co ziemistość, organiczność; glinę, gruzelki – te różne stężenia prochu, które, gdy ich dotknąć, zostawiają brudny, siny ślad²⁰⁰.

Realizm, dla którego trudno znaleźć alternatywę. Tym, co skłoniło Niklausa do wykopnięcia stołka, mogło być dosłownie wszystko, nawet poczucie „nadmiaru życia” (wyznaje przecież: „Bez tchu i opamiętania żyłem” [s. 52]). Dla melancholika, pisze w *Na szczytach rozpacz* Emil Cioran, są po prostu:

[...] doświadczenia, po których człowiek nie może już dalej żyć. Czujemy wówczas, że cokolwiek byśmy robili, nie ma to już żadnego znaczenia. [...]

w lustrze, widzimy w końcu siebie, czy może ten, kto jest znakiem kontradycji, podczas gdy wbijamy w nią wzrok, patrzy nam prosto w serce. Sprzeczność staje przed każdym człowiekiem, który rozważając ją znajduje się przed lustrem.” (cyt. za: M. Bieńczyk, op. cit., s. 126; aby pokazać, iż autor *Pojęcia lęku* nie jest w swej refleksji osamotniony, warto przypomnieć słowa Ciorana, który melancholię określił mianem „naszego ja zwróconego na zawsze twarzą do siebie samego” – cyt. za: M. Bieńczyk, op. cit., s. 62). Melancholia fascynuje się niezrozumieniem, wiara wskazuje zaś duchowi właściwą drogę do rozwiązania tajemnicy własnej tożsamości. Cf. M. Bieńczyk, op. cit., s. 124-126.

196A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1993, s. 8.

197Oba te stany analizuje Freud w pracy pt. *Żaloba i melancholia*.

198O destrukcyjnym wpływie żałoby na tożsamość żałobnika pisze Alfonso M. di Nola [w:] A. M. di Nola, op. cit. s. 14-37, 89, 98-122.

199Cf. W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 54; M. Bieńczyk, op. cit., s. 83.

200M. Bieńczyk, op. cit., s. 47.

Czuję, że mogę rozpaść się na kawałki pod naporem wszystkiego, co niosą mi życie i perspektywa śmierci. [...] Życie rozwija się w pełni i w pustkę, w bujny nadmiar i w depresję; **czymże jesteśmy wobec wewnętrznego kołomeju, co aż do absurdu nas zżera?** [...] Umierasz z powodu wszystkiego, co nie istnieje i wszystkiego, co istnieje. [...] Poczucie, że po tego rodzaju wstrząsach niepodobna dalej żyć, wynika również z jakiegoś zużycia w aspekcie czysto duchowym. Płomień życia pali się w zamkniętym piecu, skąd żar nie może się wydostać. Ludzie żyjący na planie zewnętrznym są ocaleni od samego początku; cóż jednak mają do ocalenia, skoro nie poznali żadnego niebezpieczeństwa? [...] A czegoż jeszcze mogą oczekiwać od tego świata wszyscy, którzy z ponadnormalną wrażliwością odczuwają życie, samotność, rozpacz lub śmierć?²⁰¹

Dla „nadwrażliwca” współczesnego taki stan świadomości jest równoznaczny ze skokiem w nicość, utratą jakiegokolwiek punktu oparcia, jakiejś bezwzględnej wartości – *ego* ulega rozbiciu, a wszystko, wokół czego mogłoby się z powrotem skupić, jest wątpliwe lub w ogóle nie istnieje, wewnątrz i na zewnątrz niego panuje unicestwiający absurd. Melancholia to, powtarzając słowa Fernanda Pessõi, „nic, które boli”²⁰² – smutek, którego przyczyny nie sposób wskazać, nieustające doświadczenie nieszczęścia, którego źródłem jest każda dziedzina życia. „Nic” okazuje się wszystkim, ale właśnie wszystkim zakwestionowanym – melancholia przeczy istnieniu świata, ale przede wszystkim unicestwia sam melancholijny podmiot. Przy tym melancholik instynkt życia zastępuje popędem śmierci²⁰³. Zatem śmierć, co „wszystko zmiecie”, powinna być największym sprzymierzeńcem Manuela.

4. 1. *Todestrieb*

Odebranie sobie życia miało być dla Niklause ucieczką ze świata nie do przyjęcia, wyzwoleniem z melancholijnego poczucia, przede wszystkim własnej, nicości i atrofii znaczenia. Mimo to, ostatnie chwile życia malarza i jego ostatnia myśl nie tylko doskonale dopasowały się do wszechwładnego absurdu i rozmycia wartości, ale też doprowadziły proces depersonalizacji do nicującego końca. Śmierć nie pokazała Niklausowi rozwiązania, bo sama okazała się bezsensowna. Uciekając od nicości, bohater jednocześnie się na nią skazał:

201E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 36-37.

202Cf. M. Bieńczyk, op. cit., s. 15.

203Słaba odmiana melancholii, wg podziału dokonanego przez Kierkegaarda, to „założenie rąk” – „Melancholik zostaje uwięziony w swoim nastroju, wiodąc życie statyczne i kontemplacyjne, które nie zdradza żadnego postępu moralnego czy duchowego” (R. Grimsley, *Romantic Melancholy in Chateaubriand and Kirkegaard*, *Comparative Literature*, 8, 1956, nr 3, s. 241). Furia lub ***Todestrieb* to skutek ostrej wersji melancholii, której punktem wyjścia jest poczucie niespełnienia samego siebie** (S. Biran, *Melancholie und Todestriebe. Dynamische Psychologie der Melancholie*, München-Basel 1961 [= *Psychologie und Person*, t. 2]). Za: W. Batus, *Mundus melancholicus...*, s. 90-91.

samobójstwo oznacza, jeśli nie ma Boga, unicestwienie lub, jeśli Bóg istnieje, zgodę na wieczne potępienie – nieistnienie dla Boga. Samobójstwo Niklausa było wyborem nicości, któremu towarzyszył paniczny lęk przed nicością (przed tym, że można „przepaść”) – trwoga, czyli lęk bezprzedmiotowy, powtarzając za Heideggerem: poczucie otwierającej się przed człowiekiem nicości (pojmowanej ontologicznie) oraz mogącej nastąpić w każdej chwili, obejmującej wszelkie istnienie destrukcji, wrażenie, że „był w całości staje się kruchy”²⁰⁴. Niklaus – „kanibal melancholijny” (jak określa „dziecko Saturna” Freud²⁰⁵) – pragnie śmierci, pożera ją (*Totenfresser*), jakby chciał, by nie istniała. Śmierć to trucizna. Ale śmierć pożarta to śmierć unicestwiona.

W tekście Vitalisa de Blois znalazł się *passus*, w którym w zaledwie w kilku słowach, prawie niezauważalnych wśród dominującej błazenady, dochodzi do głosu ludzka trwoga przed tą „co wszystko zmiecie”.

Fac, bona Iuno, precor, nunciet ille bonum,
ne mortem nati nec mortem coniugis egre
afferat hic. **Vereor**. Ora dolendis habet.

Turbor in aspektu; date, numina, ne sine prole
dicar et in magna parte **perisse mei**.

(w. 420-424)

(Błagam, dobra Juno, spraw, by przyniósł dobre wieści, / nie te o śmierci dziecka czy chorej małżonki. / Trwoga mnie ogarnia. On ma twarz zmartwioną, / Przeraza mnie ten widok; sprawcie, bogowie, bym nie zwał się / bezdzietnym i bym w znacznej części nie postradał siebie.)

Ten – prawdziwie elegijny – fragment pokazuje człowieka zagrożonego wewnętrznym rozpadem, jaki wywołać może wiadomość o śmierci jego dzieci, ale przede wszystkim – żony. Już sama myśl o utracie powoduje trwogę, co wyrażają obecne w kwestii Amfitriona czasowniki: „*vereror*”, czyli 'jestem w trwodze o coś lub przed czymś', i „*turbor*”, który można przetłumaczyć jako 'jestem rozproszony, rozbity', 'przeżony', 'wewnętrznie zmacony', 'jest we mnie nieład'. Spodziewane skutki faktycznej śmierci małżonki zawierają się w obrazowym „*in magna parte perisse mei*” – metafora ta wskazuje, że ukochana stanowi, zgodnie z filozofią androgyne, część istoty kochanego, jej strata równałaby się niemal całkowitej zatracie jego własnej osobowości.

204M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, tłum. K. Pomian [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, opr. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 37.

205 M. Bieńczyk, op. cit., s. 22.

4. 2. *Lebenstrieb*

Odebranie sobie życia miało być dla Niklausa ucieczką do siebie, dobrego i znanego, i do *sacrum* – uosobionego w Bogu, w Jedynym, w ciągłości bytu²⁰⁶. Ucieczka ta była jednak równoznaczna z odrzuceniem – siebie i Najwyższej Idei Dobra i Łaski. Tak rysująca się dysocjacja to *recessus a bono divino*²⁰⁷, „miłość, co się za dobrem niesfornie ugania”, a raczej wybiera złą do niego drogę, to miłość upośledzona – *acedia*. *Acidiosus* jest „rozdwójony w sobie”: odczuwa wstręt do życia, ogarnia go smutek, Raj i życie wieczne stają się zarazem przedmiotem jego nadziei i, perwersyjnie, rozpacz. Śmierć jest obietnicą Raju, znakiem łaski, a zarazem wyborem, który się łasce sprzeciwia²⁰⁸.

Niklaus buntuje się przeciw rozpustnym poczynaniom kleru, sposób, w jaki prezentuje fresk, pozwala sądzić, iż nie jest zaślepiiony miłością życia tak, jak, niepamiętni na prawa śmierci, uczestnicy *danse macabre*. Jako Nickli marzy jednak o „boskiej nagrodzie i rozkoszy”, które spaść mają na niego jeszcze za życia. Co więcej, w ostatnich chwilach życia umysł Niklausa tworzy obrazy pełne witalności i zmysłowości, podszyte erotyką (szczególnie zaznacza się ona w postaciach Beginki – „świętej prostytutki”²⁰⁹ – i Hansa Ulricha von Hanenkrona²¹⁰ oraz w niektórych refrenach Consortu²¹¹). Wizje te są nie tylko reminiscencją świata znienawidzonego, ale też – dla owych rozkoszy – ukochanego.

Ostatnie chwile życia Manuela ilustrują ambiwalentny stosunek człowieka do śmierci i takież sam wpływ śmierci na ludzką świadomość – lub nieświadomość²¹². W *Totenfresserze* pojawia się ponadto jeszcze inna intuicja – ponadczasowe skojarzenie seksu z trwogą²¹³ i śmiercią. Erotyzm zawarty w dramacie jest częściowo (inne jego źródła wskazane zostały we wstępie) śladem inspiracji berneńskim *totentanz*. Tańce śmierci początków Odrodzenia, a wśród

206Cf. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. E. Wende, „Literatura na Świecie” 1973, nr. 8-9, s. 450-452.

207Ilustrację podobnego stanu ducha znajdujemy w XVII pieśni *Czyśca* Dantego.

208Cały akapit: cf. W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 55-57; M. Bieńczyk, op. cit., s. 97-107.

209„Bonenstengel całował mnie we włosy / I brał mnie dwa razy z rzędu. / Opowiadał, że tak sobie wyobraża niebo. / Całe życie byłam kurwą, / Opanowałam ten zawód do perfekcji. / Żyłam za długo. / Teraz moje piersi zwisają jak worek, / A głowa siwieje. / Bonenstengel, słyszysz...? / Nie chcesz ze mną poflirtować? / [...] / Czekałam na ciebie cały tydzień / I upiekłam Ci sernik.” (s. 39-40)

Cf. *Aneks*, il. 12 – fragment berneńskiego tańca śmierci przedstawiającego Beginkę oraz *Aneks*, il. 11 – Nickli i Beginka – fotografia ze spektaklu *Totenfresser*.

210Ma dziesięcioro dzieci i wielki miecz, którego jednak nie może udźwignąć – miecz to symbol siły, męskości i płodności. Hanenkron śpiewa: „Chcę być bogaty i jurny jak kocur, / Nażarty i zdrowy. I chcę, aby nic / Nie mąciło mi szczęścia! (s. 47).

211Ci, co nie mają łaski bożej, / Żyją gorzej niż w burdelu. / Dlatego musimy wyrzec się grzechu / I kobiet, z którymi żyjemy (s. 47).

212Kulminujący w chwili uduszenia napływ erotyzmu uzasadniać można procesami właściwymi fizjologii wisielca. Jeśli ograniczyć się do tego ujęcia, manipulujące ludzkim umysłem biologiczne impulsy przekreślają autonomię „pana i posiadacza”.

213Cf. P. Quignard, *Seks i trwoga*, przełożył i posłowiem opatrzył K. Rutkowski, Warszawa 2002.

nich dzieło Niklausa Manuela, przepełnione były zmysłowością i, wręcz, lubieżnością, w których wyrażało się pasjonujące i odrażające, w XVI wieku jeszcze nie w pełni uświadomione, uczucie, jakie budzi w człowieku obraz połączenia miłości i śmierci, cierpienia i rozkoszy.

O ile tańce śmierci w wieku XIV-XV były skromne – pisze Phillip Ariès – to późniejsze z nich, tworzone w wieku XVI, są jednocześnie brutalne i przesycone erotyką. U Dürera jeździec Apokalipsy siedzi na wychudzonej szkapie, z której została już niemal tylko skóra, ale ta chudość podkreśla jeszcze, przez na pewno zamierzony kontrast, ogromne narządy rodne. U Nicolasa Manuela śmierć nie poprzestaje na wskazaniu kobiety, swojej ofiary, lecz zbliża się do niej, przyciąga ku sobie siłą woli, gwałci ją zagłębiając rękę w jej seksie. Śmierć nie jest narzędziem konieczności, ożywia ją żądza rozkoszy, jest równocześnie śmiercią i lubieżnością.²¹⁴

Mowa tutaj o obrazie Manuela zatytułowanym *Der Tod und Das Mädchen*, nie należącym do cyklu berneńskiego *Tańca śmierci*²¹⁵. Na fresku można odnaleźć jednak bardzo podobną scenę. Fragment *Der Tod und die Tochter* przedstawia szkielet mężczyzny, obejmujący młodą dziewczynę: kościste dłonie dotykają młodych piersi, nagie szczęki pożądlawie szukają ust²¹⁶. Przedstawionego na fresku Księdza, podobnie jak Kanonika, do **roz-wiązłego** tańca zapraszają kościotrupy, w których rozpoznać można kobiety. Ścisłe zespolona z erotyzmem, śmierć jest nie tylko naruszeniem intymności, ale też czymś niestosownym moralnie, rozbija ponadto ustalony porządek i konwenanse społeczne – jest nieprzyzwoita²¹⁷.

Zakończenie sceny *Obłożnie chory przybłąda* przynosi szczyt napięcia między tańcem śmierci a tańcem miłości. Pocałunek śmierci jest czymś perwersyjnym – mało tego – jest gwałtem:

Melodia uspokaja Nickliego. Przybłąda zniemacka i namiętnie całuje go w usta. Nickli krzyczy i ucieka w ciemność.

W świadomości Niklausa dochodzi do zderzenia przerażenia śmiercią – której uosobieniem jest teraz umierający, rozkładany przez chorobę Przybłąda – z ostatnim, lecz równie potężnym napływem sił życiowych – z irracjonalnym i bezprzedmiotowym wybuchem pożądania.

Erotyka, tak jak stosunek człowieka do fenomenu śmierci, opiera się na tym samym odczuciu – na poczuciu trwogi. To trwoga, jak stwierdza Georges Bataille, sprawia, że

214 Ph. Ariès, op. cit., s. 362.

215 Vide: *Aneks*, il. 15, il. 16.

216 Vide: *Aneks*, il. 13. Cf. J. Huizinga, op. cit., s. 178. Motywy Śmierci-kochanka oraz pocałunku śmierci (spopularyzowanego w romantyzmie, szczególnie za sprawą Lenory Gottfrieda Augusta Bürgera) narodziły się właśnie malarstwie XVI-wiecznym, wśród twórców, którzy posłużyli się nimi po raz pierwszy, wymienia się w pierwszym rzędzie Hansa Sebalda Behama, Hansa Baldunga Griena oraz Niklausa Manuela (Karl S. Guthke, *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge, 1999, s. 12).

217 „Nieprzyzwoitość oznacza zakłócenie pełni władzy nad sobą, pełni właściwej dla indywidualności trwałej i pewnej.” (G. Bataille, *Erotyzm*, s. 444); „W erotyzmie chodzi zawsze o rozkojarzenie ustalonych form; powtarzam: tych form regularnego życia społecznego, w których zbudowany jest porządek odrębnych indywidualności, jakimi jesteśmy.” (ibidem, s. 446).

seksualność zyskuje charakter erotyczny i przez to staje się czymś **ludzkim**²¹⁸. Ponadto, twoga czyni pożądanie czymś absurdalnym – absurdem wobec pożądania staje się sama twoga.

Jeśli chcemy jasno przedstawić sobie ten zupełnie niezwykły efekt musimy porównać go z chwilą oszołomienia, w której strach nie paraliżuje, lecz wzmacnia mimowolne pragnienie upadku, albo z szaleńczym śmiechem, kiedy to dzieje się coś bardzo groźnego, a my pod wpływem nagłej twogi zaczynamy się śmiać jeszcze głośniejsze, choć doprawdy za wszelką cenę powinniśmy się od śmiechu powstrzymać.

W każdej z takich sytuacji odczucie niebezpieczeństwa [...] stawia nas wobec jakiejś budzącej obrzydzenie próżni. Próżni, wobec której byt jest czymś pełnym, zagrożonym utratą swojej pełni, pragnącym i lękającym się zarazem tej utraty²¹⁹.

Pocałunek śmierci jest zatem największą otchłanią, w jakiej może pogрузić się człowiek, pustką, która przeraża i której się pożąda. Jest ukąszeniem (pożarciem) scalonego – jakim się przynajmniej wydaje – *ja*:

Sfera erotyzmu jest w zasadniczy sposób dziedziną przemocy, dziedziną gwałtu. [...]

[...] wydarcie istoty ze stanu odrębności wiąże się zawsze z największym gwałtem. Największym gwałtem dla nas jest śmierć; ona to właśnie wybiera nas ze stanu odrębności, z którą pragniemy uparcie wiązać szansę naszego przetrwania²²⁰.

Gwałt, jakiego dokonuje śmierć, jest konieczny i nieunikniony:

W momencie przejścia od odrębności do ciągłości [do sfery objawionej nam jako *sacrum* – przyp. K. G.], ważą się całkowicie losy najgłębszej naszej istoty. Tylko przemoc jest w stanie w taki sposób zaważyć na całości losu, przemoc i nie dający się nazwać zamęt, który jej towarzyszy²²¹.

W momencie ostatecznego zaciśnięcia pętli wewnątrz Niklausa rozrywają skrajnie odmienne odcienie pożądania – rozdarcie jest wertykalne: Manuel roz-paczliwie pragnie życia ludzkiego, ale chce też, by Bóg dał mu życie wieczne. Paradoksalną jednością strachu i namiętnej tęsknoty związany jest nie tylko z doczesnością – trwożliwe urzeczenie określa też jego relację z *sacrum*²²².

218 G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 86.

219 Ibidem.

220 G. Bataille, *Erotyzm*, s. 443.

221 Ibidem.

222 Cf. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, s. 81.

4. 3. Melancholia: śmiech i rzeczy ostateczne.

Ars moriendi

Szyderczy śmiech wymierzony w cały świat, ale i w samego śmiejącego się, myśl, która zwraca się przeciw samej sobie, to kolejne symptomy melancholii²²³. Jean-Paul twierdził, że śmiech „ja parodystycznego” przemienia ciężar melancholii, w lekkość wolności: wszystko, co wzbudza smutek, najlepiej jest wyśmiać, śmiech pozwala bowiem na lekceważenie problemu – nie likwiduje go, ale od niego wyzwala – zwiększa dystans między melancholikiem-ironistą a dręczącym go przedmiotem.

Dla Niklausa Manuela, stworzonego przez Adama Kwaśnego, tym przedmiotem jest on sam – ironicznie odnosi się do bohaterów fresku, ale i do siebie samego, identycznego jak inni, tancerza. Dzięki dystansowi wobec własnej osoby, mógł sprostać swojej „wymagającej wyobraźni” i stworzyć wymagowany spektakl, w którym gra rolę reżysera i pierwszego aktora. Przekroczenie sytuacji egzystencjalnej w sztuce mogło stać się procesem scalającym.

[...] czy sama postawa melancholiczna – pytał Cioran – nie ma – skutkiem swej pasywności i dystansu – zabarwienia estetycznego?

[...] Świat uważany jest za spektakl, człowiek zaś – za widza, przyglądającego się biernie takim czy innym procesom. Koncepcja życia jako widowiska eliminuje tragizm i antynomie przyrodzone istnieniu, które, gdy je uznasz i odczujesz, chwytają cię w bolesny wir dramatu świata.²²⁴

Dystans okazał się jednak środkiem tymczasowym i złudnym, wręcz pogłębiającym rozpacz. Niklaus oddalił się od siebie, ale, ponieważ poza sobą nie miał punktu oparcia, zaatakowany przez całkiem nieteatralną śmierć, nie potrafił utrzymać niezbędnej łączności z centrum i – przepadł. Teatralizacja śmierci może uczynić ją mniej straszną – Autor użył w spektaklu marionetki-sobowtóra i wyśmiał zarówno strach, jak i samą śmierć, ale zadziałała zasada *miroir de danse macabre*.

Mówiąc o strachu Niklausa i Autora, trzeba uwzględnić, cechujący myśl kręgu kultury chrześcijańskiej, brak zaufania człowieka do samego siebie, przerażenie mrokiem własnej duszy i jej skłonnością do zła, która w chwili agonii jeszcze się potęguje.

Śmierć jest konsekwencją grzechu pierworodnego. Człowiek z własnej woli, uległszy diabelskiej pokusie, odrzucił Raj i poddał się śmierci, wprowadził w świat rozpad i ból (Rdz. 3, 1-5 i 19-22)²²⁵. Niektóre z tańców śmierci, jak berneński *Taniec śmierci* czy *danse macabre* Hansa

223 M. Bieńczyk, op. cit., s. 69-73.

224 E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 63.

225 Z drugiej strony trzeba pamiętać, i to również zostało uwzględnione w berneńskim *Tańcu śmierci*, że śmierć

Holbeina, poprzez ujęcie korowodu śmierci w ramy historii Stworzenia i Zbawienia, o tym fakcie przypominały. W *danse macabre* nie uwieczniano jednak postaci kusiciela – znalazł on swoje miejsce w innym owocu sztuki XV-wiecznej, w podejmującej problem samej agonii *Ars moriendi*. W *Totenfresserze* pojawił się i grzech, i diabeł – można więc mówić o połączeniu tańca śmierci ze „sztuką umierania”.

Niklaus, bezradny w objęciach śmierci, bardziej niż za życia narażony jest na diabelski podszept. Zamiast pięciu pokus przedstawianych przez *Artis moriendi*²²⁶ czyha na niego grzech grzechów, który nie opuszczał go żywego, teraz niszczy nadzieję na dotarcie do Boga.

W tej samej chwili, w której Adam sprzeniewierzył się boskiemu poleceniu – pisała Hildegarda von Bingen – melancholia (czarna żółć) zakrzepła w jego krwi, tak, jak zapada ciemność, gdy światło gaśnie, i tak jak ciepłe jeszcze szczeliwo wytwarza śmierdzący dym. Podobnie działo się z Adamem, kiedy bowiem światło w nim zgasło, melancholia zakrzepła w jego krwi i smutek oraz rozpacz w nim się uniosły; jakoż krwi podczas upadku Adama diabeł natchnął go melancholią, która studzi człeka i czyni zeń niedowiarka²²⁷.

Diabeł, jako przyczyna melancholii, w *Totenfresserze* wymieniony został bezpośrednio w lamencie Hansa Ulricha von Hanenkrona:

Diabeł zesłał mi mój los,
Który paskudnie mi smakuje.
Śpię, budzę się, wstaję, chodzę,
Samotnie żyję, nie mogę uciec.
Miotam się jak mysz w pułapce.
Jak ma się podobać Bogu moja pieśń?
[...]
Nie mam odwagi i wolnej myśli.
Czuję, że jestem ofiarą diabła.

(s. 46)

Grzech, do którego zmusza demon, jest źródłem pożerającego smutku, rozkładu moralnego (czyli rozkładu podmiotu pojmowanego jako osoba moralna), ale także, wskutek dręczącego poczucia winy, rozpadu psychofizycznego (szczególnie zaznaczonego w postaci Hanenkrona).

zgodnie z planem Bożym była także wybawieniem od bólu i nieszczęść życia doczesnego. Wygnany z Raju człowiek nie miał już możliwości spróbowania owocu z drzewa życia (Rdz 3, 22), dzięki czemu nie został skazany na wieczną egzystencję w *civitate terrani* – mogło dokonać się Zbawienie. Cf. *Aneks*, il. 3, il. 4.

226Tj. zwątpienia w wierze, rozpacz z powodu grzechów, przywiązania do dóbr ziemskich, rozpacz z powodu osobistych cierpień i pychy z powodu własnej cnoty (cf. J. Huizinga, op. cit., s. 178).

227 Cyt. za: M. Bieńczyk, op. cit., s. 96.

Kiedy odróżniano jeszcze melancholię od acedii, twierdzono, iż źródło tej drugiej „tkwiło nie w poruszeniach czarnej żółci, lecz w warunkach życia i diabelskim kuszeniu. Z drugiej jednak strony – powtarza za Yves'em Hersantem Bałus – pamiętać należy o znanym nam już powiedzeniu *caput melancholicum diaboli est balneum* i przeświadczeniu, że na melancholię podatni są heretycy, czarownice, wieszczkowie oraz sybille. Diabeł więc w obu dolegliwościach maczał palce” (W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 57; Y. Hersant, *Acedia*, „Le Débat”, 29, 1984, s. 46-47).

Grzech jest śmiercią za życia. Rodzaj komentarza do historii Manuela stanowić może, pobrzmiewający tym samym tonem, co pieśń Hansa, fragment sonetu Michała Anioła:

Żyję w grzechu, żyję dla siebie umierając.
Moje życie do mnie już nie należy, padło łupem zła.
Moje dobro pochodzi z nieba, moje zło ze mnie,
Z mojej rozpadłej woli, która mnie opuszcza.
Moją wolność oddałem w niewolę.
Śmiercią uczyniłem to, co było we mnie boskie.
O, losie nieszczęśliwy!
Ach, do jakiej nędzy! Ach, do jakiego życia się urodziłem!²²⁸

„Matka wszystkich grzechów”²²⁹, melancholia, nie opuści Niklusa aż do końca jego podróży, niczym biblijny wąż powtarzać będzie: *et in Arcadia ego*, mimo iż, w przeciwieństwie do Hanenkrona, malarz będzie się przed melancholijnym podszeptem bronił (czynem – samobójstwem – i „pieśnią”, podarowaną Bogu w chwili śmierci).

Którego z bohaterów *Totenfressera* można zatem utożsamiać z diabłem? Tego, który wręcza Niklausowi czerwoną czapkę (czerwień to między innymi symbol grzechu i diabła²³⁰) i zmusza do podjęcia obłądnego tańca – urojonej podróży; tego, który jest antytezą Wergiliusza, gospodarza wewnętrznego piekła, przewodnika, który nie tłumaczy błędów spotykanych postaci, a który nieustannie dezorientuje, niepokoi i zasmuca niespodziewanym płaczem (destrukcyjnym lamentem) i nie odpowiada na pytania: „Płaczesz? Ludy, płaczesz? Czemu ty, Ludy, płaczesz?”, „Gdzie jesteśmy, Ludy? Czy ty dobrze znasz drogę do Rzymu?”.

Ludy miał pewną przewagę nad resztą uczestników tańca śmierci, wiedział więcej – znał słabości każdej z postaci i prawdziwe reguły gry w pikut, jakby poznał zasadę funkcjonowania „świata (i człowieka) na opak”, to spryciarz, manipuluje i kusi (pochlebiał Biskupowi Rzymu, płakał razem z Hanenkronem, łatwo poradził sobie z Niklausem), robi wszystko, by jak najwięcej zyskać. Tak mówi o sobie i swojej pracy:

To jest szafa w przedpokoju Zemtta Külsta.
Miałem szczęście, że tutaj trafiłem, i choć wyglądam groźnie, kłaniam się memu Panu. Mam z tego dwieście guldenów rocznie i ponad połowę z tego oszczędzam.

(s. 48)

Gdy nie pozostaje już nic, Ludy siedzi na swoim krzeselku i „porządkuje przedmioty w szafie” –

228 Cyt. za: M. Bieńczyk, op. cit., s. 104.

229 „Jednakże melancholia jest grzechem, właściwie grzechem *instar omnium*, albowiem jest grzechem nie chcieć z całej duszy swojej, nie pragnąć – to jest matką wszystkich grzechów.” – S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. 2, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1976, s. 254.

230 Za: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001 (hasło: czerwień). („Choćby grzechy wasze były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją, i choćby były czerwone jak karmazyn, będą białe jak wełna”, Iz 1, 18); czerwień może również symbolizować oczyszczenie – rozpoczyna podróż po odpust – wiemy jednak, że Niklaus został oszukany, powracamy więc do „sprawki diabelskiej”.

te „renty i daniny” to rzeczy, które się „powierza” i „od razu ich braknie”. Ich istota nie została w dramacie sprecyzowana – trudno uchwycić ich przeznaczenie, a nawet status ontologiczny, ich materialność jest pozorna, ale i niepodważalna. Wydaje się jednak, że można identyfikować je z duszą. Wota, łatwo kojarzone z ich właścicielami, pełnią funkcję symboli egzystencji poszczególnych bohaterów, a jednocześnie są znakami ich śmierci. Bonenstengel „kulą rzucił” i umarł, czyli „oddał duszę”, ta „rzecz” stała się fantem, łapówką, czymś, za co można „kupić sobie niebo”. Taka interpretacja zgodna jest z traktowaniem czerwonej czapki jako maski „przenoszącej” osobowość – historia Niklausa jest zatem plastycznym i dosłownym przedstawieniem zabawy Złego ludzką duszą.

Co istotne, wizualizacja zła w *Totenfresserze* nosi pewne cechy jego obrazowania w *Fasnachtspielen* berneńskiego rajcy. W słowach motetu, wyśpiewanego przez Consort chwilę po „wręczeniu” Nickliemu odpustu:

Oto są śwynie, które tuczy diabeł,
I pieśń, która jest pieśnią wilków.
Oto żarłoczność jest bez granic!
Nasze ofiary porwał diabeł!

(s. 53),

pobrzmiwa echo metaforyki antypapieskich sztuk berneńskiego rajcy; „śwynie, które tuczy diabeł” to obraz, jakim posługiwali się niektórzy z działaczy Reformacji, chcąc przedstawić papieża jako czciciela Szatana (jeśli bezpośrednio nie utożsamiała Biskupa Rzymu z Panem Ciemności). Ponadto, w scenie, którą kończy cytowany fragment (*Jeździec z miasta Rodis*), postaci Biskupa Rzymu i jego sługi niemal zlewają się: Ludy wypowiada kwestie, które mogłyby należeć do Biskupa, zaczyna też identycznie jak Biskup kaszleć.

Zemtt Kūlst, który „rządzi / w zastępstwie naszego Pana Boga” umarł – Prawdziwego, gdziekolwiek jest, nie ma, skoro potrzebował zastępcy. Jeśli Ludy rzeczywiście jest Szatanem, to tym bardziej niepokojąca staje się część V pt. *Tu się mówi o dochodach*, w której nie pozostaje nic poza jakby wyrwaną ze świadomości Niklausa szafą i siedzącego przy niej Ludego. Wydaje się, że Autor swój dramat *de contemptu mundi* postanowił zamknąć wizją *civitatis diaboli*, wyłaniającej się z ludzkiego wnętrza. *Totenfresser* rzeczywiście sugeruje, że źródło zła tkwi w samym człowieku, co podkreśla fakt, że Ludy, choć łudząco przypomina, zachłannie strzegącego swego worka ze złotem, Rokitę, być może jest tylko zwykłym cwaniaczkiem. Ludy jest groźny, ale nie demoniczny i, mimo wszystkich przymiotów diabelskich, ostatecznie również się starzeje. W *totenfresserowskim* „świecie na opak” człowiek jest diabłem a diabeł – człowiekiem i nie można być do końca pewnym, że zło świata to zło samorodne.

Bezradność człowieka wobec dręczącego go pytania *unde malum?* jest nieśmiertelna i, mimo że człowiekowi współczesnemu trudno uznać istnienie „rogatego złośliwca”, niejeden taki „niedowiarek”, „bardzo boi się diabła”. Mowa tu oczywiście o, niejednokrotnie już przywoływanym, Witoldzie Gombrowiczu. Autor *Ferdydurke* kilka rozdziałów swojego *Dziennika* poświęcił właśnie „piekielnej zasadzie”, widzialnej i wyczuwalnej zarówno w chaosie zewnętrznym, jak i w samym wnętrzu człowieka, irracjonalnej, opresyjnej i destrukcyjnej.

Ta ziemia, po której stąpamy, tak pokryta jest bólem, brodzimy w nim po kolana – i jest to ból dzisiejszy, wczorajszy, przedwczorajszy, oraz sprzed tysiącleci. [...] kto wam powiedział, że śmierć może wam przynieść, wyzwalając z tego świata, jakieś ukojenie? „A jeśli »tam« są tylko pająki?” A jeśli tam jest ból, przekraczający nieskończenie wszystko, co możemy sobie wyobrazić? [...] Czyż w łonie tego, nawet naszego, świata nie zawiera się jakaś zasada piekielna, niedostępna człowiekowi, nie do ogarnięcia ani rozumem ludzkim, ani uczuciem?²³¹.

Błoński zauważa, iż owa zasada niejako unaocznia się w „mozaikowej” kompozycji fragmentu *Dziennika*, w którym opowiedziana została historia szaleńczej ucieczki bohatera przed potwornym Simonem²³². Celem przywołania owej narracji w tym miejscu jest zwrócenie uwagi nie tylko na podobieństwo aury otaczającej Simona i Ludego – diabelsko-ludzkich i ziemsko-metafizycznych – ale także na to, że fragmentaryczność i swoista niespójność konstrukcji *Totenfressera* może pełnić funkcję przedstawienia konsekwencji oddziaływania sił Zła. Należy przy tym zaznaczyć, że „piekielna zasada” obejmowałaby zarówno „rzeczywistość imaginatywną” dramatu, jak i całość dramatu, obszar, który nie jest już odbiciem osobowości bohatera, ale wyłącznie wyobraźni Autora. Istnieje jednak istotna różnica między Gombrowiczem a Niklausem – Manuel, mimo dręczącej intuicji, że śmierć jest – bezcelowa, jednak wierzy w Boga.

Wierzy też, i to z większą pewnością niż malarz, sam Autor, o czym świadczy sam jego podpis – „znak czółenka”. Autor uznaje istnienie zarówno Boga Dobra, jak i Boga Zła, Boga ducha i Boga materii. Katarski *Totenfresser* jest zatem obrazem psychomachii, w której ludzkie *ego* ulega rozerwaniu przez równie potężne, ale skrajnie przeciwne siły. Walka o człowieka trwa za jego życia – diapazon cielesności i duchowości wyznacza w dramacie wymiary ludzkiej egzystencji – i rozwiązuje się w momencie śmierci. Wiadomo, brzmi wykładnia „moralitetu”, że świat jest grzechem – przez to i należący do niego człowiek musi być grzeszny. Na końcu pozostanie Ludy – uosobione Zło, doprowadzające człowieka do nicości – ale też Niklaus będzie mógł modlić się, by zwyciężyło w nim Dobro.

231 W. Gombrowicz, *Dziennik II (1957 – 1961)*, Kraków 2004, s. 194.

232J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003, s. 218; W. Gombrowicz, *Dziennik II (1957 – 1961)*, s. 283-293.

V. EXPLICIT COMEDIAE

...człowiek czuje się zagrożony nie tylko przez wszechświat,
lecz także przez samego siebie, przez swą własną podmiotowość.

(S. Swieżawski)²³³

W komedii elegijnej Vitalisa de Blois spotkanie Gety z drugim Getą – przemienionym bogiem, do końca jednak nie ujawniającym przed protagonistą swojej prawdziwej tożsamości – odebrane zostało przez pierwszego Getę jako zagrożenie nie samej wyłączności egzystencji, ale jego istnienia w ogóle. Wobec niezaprzeczalnej obecności *alter ego* tracą ważność dowody dialektyczne, nic nie znaczy sam fakt myślenia, ani też doświadczenie empiryczne – podmiot nie może sam orzec o własnym bycie. Funkcja motywu sobowtóra oraz fizycznych i psychicznych metamorfoz pozostałych postaci „komedii” nie kończy się na tworzeniu sytuacji komicznych. Kreacja postaci w komediach elegijnych opierała się w znacznej mierze na obserwacji życiowej – wymienione zjawiska są zatem świadectwem dostrzeżonej przez autora proteuszowej natury istoty ludzkiej, a także jej potencjału autodestrukcyjnego.

Dystych elegijny pozwolił Vitalisowi wplatać w akcję momenty refleksyjne, spełniające nie tylko funkcję retardacyjną, ale i poznawczą. W „komedii” satyra i farsa łączą się z utajonym dyskursem filozoficznym i metafizycznym, a swawolna zmysłowość i właściwy poezji XII-wiecznego Orleanu hedonizm nie kłóci się z augustiańską refleksją nad „człowiekiem wewnętrznym”. Absurd, groteskowość oraz sugerowany oniryzm przestrzeni „komedii” są wyraźnym sygnałem tego, że człowiek, próbując zrozumieć otaczającą go rzeczywistość, nie może szukać oparcia we własnych zmysłach i rozumie. Polegając na sobie, staje się śmieszny.

Totenfresser jest opowieścią o człowieku, który, zawierzywszy własnym siłom – racjonalnym i sensualnym – zwątpił o istnieniu Boga, czego konsekwencją było podanie w wątpliwość, po pierwsze, istnienia siebie jako scalonego podmiotu, po drugie, własnego istnienia po – będącej już całkowitym rozkładem – śmierci. Przez grzech Niklaus tak samo jak Geta, ale już całkiem rzeczywiście, zmierzał ku nicości.

Rzeczywistość irracjonalna, ale akceptowana dzięki wierze w porządek ponadrozumowy, a jednocześnie absolutnie zespolony z człowiekiem, stanowi tu alternatywę dla współczesności z jej zadufanym *cogito* i wnętrzem ludzkim pozbawionym Boga. Dla Vitalisa de Blois świat postrzegany tak, jak ujmowała to koncepcja skrajnego realizmu (*antiqua doctrina*) – ład

233S. Swieżawski, *Studia z myśli późnego średniowiecza*, Warszawa 1998, s. 50.

wykraczający poza doświadczenie logiczne, był zagrożony przez pychę ludzkiego rozumu. I w *Gecie*, i w *Totenfresserze* człowiek oderwany od Boga, szukający pewności nie w Nim, ale we własnym umyśle, przedstawiony został jako ulegający depersonalizacji, a wręcz – anihilacji. W obu utworach Absolut jest niezbędny dla określenia własnego człowieczeństwa i jednostkowej tożsamości. Mimo istotnej różnicy między współczesną i średniowieczną koncepcją podmiotowości, tak w *Gecie*, jak i w *Totenfresserze*, charakterystyczną cechą podmiotu ludzkiego jest jego podatność na metamorfozę, oderwanie od własnego *ja*, całkowite rozproszenie – depersonalizację. Poczucie zagrożenia scalonej jednostkowości jest zarazem dowodem na jej istnienie.

Strach przed rozpadem i fascynacja plastycznością własnej natury, zdziwienie jednoczesnością skłonności do zła i skłonności do dobra, lęk przed unicestwieniem – trwoga – i przekorny, farsowy rehot bagatelizujący przepaść – wszystkie te emocje przedstawione zostały i w *Gecie*, i w *Totenfresserze* za pomocą kategorii komizmu i absurdu. Analiza porównawcza tych utworów pozwala wyciągnąć następujący wniosek uogólniający.

Kategorie komizmu i absurdu posiadają w obu utworach podwójną wartość – depersonalizującą i, perwersyjnie, personalizującą. Komizm jest sferą suwerenną i jedynie ludzką (*animal ridens*), w której człowiek może w pełni manifestować własną podmiotowość, nawet jeśli sam komizm zdaje się tę podmiotowość kwestionować. „Osiągnięciem komizmu jest jednoczesne orzekanie sprzecznych twierdzeń”²³⁴. Komizm może również określać relację między człowieczeństwem a boskością, ale nie pojawi się tam, gdzie brak wątplenia²³⁵. To samo dotyczy absurdu rozumianego jako kategoria estetyczna. Pozwala on ująć zjawiska niepojęte, również te, które wyznaczają miejsce spotkania człowieka z *sacrum*, w obrazy dziwne, ale w pewnym stopniu przystające do logicznej rzeczywistości.

Absurd proponuje bardziej oczywistą i zrozumiałą osobową intuicję sytuacji człowieka, jego własny „sens istnienia”, jego indywidualną wizję świata. To jest „podmiotowa materia” absurdu, i to określa jego „formę”²³⁶.

W „komedii” Vitalisa de Blois dochodzą do głosu wrażliwość na – tkwiący w świecie i w samym człowieku – absurd oraz umiejętność komicznego wykorzystania każdego aspektu rzeczywistości. Kategorie absurdu i komizmu posiadają tutaj wartość epistemologiczną – obrazują skłonność osoby ludzkiej do dezintegracji i autodestrukcji. Kwaśny, pisząc dramat „średniowieczny”, sugeruje, że „człowiek współczesny” nie tylko wyczuwa w sobie podobną niespójność, ale również, że może wyrazić tę intuicję za pomocą środków ekspresji

234A. Dąbrowka, op. cit., s. 531.

235Cf. A. Dąbrowka, op. cit., s. 510.

236M. Kucia, *Absurd jako kategoria estetyczna* [w:] *Absurd w filozofii i literaturze*. Studia pod redakcją R. Różanowskiego, Wrocław 1998, s. 31.

naśladowanych środki właściwe farsie i tańcom śmierci. Takie założenie prowokuje jednak pytanie, czy składniki funkcjonujące w sztuce przełomu XV i XVI wieku zgodnie ze specyficznym typem mentalności – mentalności człowieka żyjącego w świecie „nieodczarowanym” – mogą przemówić do czytelnika żyjącego w przestrzeni metafizycznej samotności, co więcej, budzi ono wątpliwości, czy mechanizm *Fasnachtspielu*, *danse macabre* i symboliki średniowiecznej nie pozostaje w dramacie „średniowiecznym” konstruktem umownym i hermetycznym, a przy tym – nie w pełni adekwatnym do sytuacji egzystencjalnej człowieka w XXI wieku.

Bibliografia

- Vitalis de Blois, *Geta*** [w:] *Three Latin Comedies*, ed. by K. Bate, Toronto Medieval Latin Texts, Canada 1976, s. 14-34.
- Vitalis Blesensis, *Geta*** [w:] *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Z. 2. Komedia elegijna. Aneks*, opr. J. Lewański, red. M. R. Mayenowa. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 193-203.
- Kwaśny A., *Totenfresser*** [w:] *Trzy dramaty średniowieczne*. Gdańsk 2004, s. 31-55.
- Absurd w filozofii i literaturze*. Studia pod redakcją R. Rózanowskiego, Wrocław 1998.
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- św. Augustyn, *Pisma filozoficzne*, t. 3. *O wolnej woli*, tłum. J. Modrzejewski, A. Trombala, wstęp i opracowanie W. Eborowicz, Warszawa 1953.
- Bałus W., *Acedia i jej następstwa*, „Znak”, 448, 1992, s. 75-80.
- Bałus. W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. E. Wende, „Literatura na Świecie” 1973, nr. 8-9, s. 443-461.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Błoński J., *Czytamy wiersze*, Warszawa 1970.
- Błoński J., *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003.
- Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, tłum. I. Kania, Kraków 1992.
- Copleston F., *Historia filozofii*, t. 2, *Od Augustyna do Szkota*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 2000.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i opr. A. Borowski, Kraków 2005.
- Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*,

- Wrocław 2001.
- Frazer J. G., *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1965.
- Gombrowicz W., *Dziennik II (1957 – 1961)*, Kraków 2004.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke* [w:] *Dzieła*, t. II, red. J. Błoński, Kraków 1986-1992.
- Guthke K. S., *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge 1999.
- Henry D. P., *Medieval Logic and Metaphysics. A Modern Introduction*, London 1972.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski. Warszawa 2003.
- Kaszowska B., *Mit Średniowiecza w twórczości G. Herlinga Grudzińskiego w kontekście współczesnego neomediewalizmu* – praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. A. Borowskiego i obroniona w roku 2004.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- Kruczyński A., *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998.
- Lewański J., *Penetracje antyku do średniowiecznej kultury teatralnej (Na przykładzie losów komedii Pamphilus z XII wieku)* [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze I*, Warszawa 1961, s. 239-262.
- di Nola A. M., *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. naukowa M. Woźniak, przeł. J. Kornecka, M. W. Olszańska, R. Sosnowski, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, Kraków 2006.
- O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, red. E. Udalska, Warszawa 1989.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska (ks. I – ks. IX, w. 175) i S. Stabryła (ks. IX, w. 176 – ks. XV), Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.
- Renaut A., *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, przeł. D. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2001.
- Rzymska krytyka i teoria literatury*, tłum. i opr. S. Stabryła, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983.
- Subjectivité et identité*, sous la direction de J. Migasiński, traduction en français revue par M. Kowalska, Varsovie 2001. / *Podmiotowość i tożsamość*, pod red. J. Migasińskiego, przekłady z języka francuskiego przejrzał i poprawił J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Swieżawski S., *Człowiek średniowieczny* [= *Studia z dziejów filozofii*, t. 1, red. J. B. Korolec], Warszawa 1999.
- Swieżawski S., *Istnienie i tajemnica*, Lublin 1993.

- Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne. Zeszyt 2: Komedia elegijna*, opr. J. Lewański, red. M. R. Mayenowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.
- Świdorski B., *Melancholia jest trójkątem*. [w:] „Res Publica Nowa”, nr 6/1994, s. 20-22.
- Tarnowski K., „*Wolność transcendentalna*” a *wolność boska*, „Znak”, 325, 1981, s. 882.
- Three Latin Comedies*, ed. by K. Bate, Toronto Medieval Latin Texts, Canada 1976.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda oraz M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, Gdańsk 2004.
- Wroński S., *Filozofia osoby ludzkiej w okresie średniowiecza*, Kraków 2006.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Brooks E., *The Dies Irae („Day of Wrath”) and The Totentanz („Dance of Death”): medieval themes revisited in 19th century music and culture.*,
www.uark.edu/rd_vcad/urel/publications/inquiry/2003/Brooks.pdf.
- Tobler K., *Als die Fasnacht noch schön derb war.*,
www.espace.ch/zeitung-im-espace-mittelland.html (tu plik w formacie pdf zawierający artykuł z dnia 26.02.2004.)
- www.g26.ch/texte_zeichen_freiheit_03.html
- www.lamorddanslart.com/danse.htm
- www.publicrelations.unibe.ch/unipress/heft119/beitrag11.html
- www.totentanz-online.de/laender/schweiz/bern-zerstoert.htm

GRAFIKA:

Reprodukcje obrazów Niklausa Manuela udostępnia Adam Kwaśny

(z wyjątkiem:

ryc. 1-3 – www.publicrelations.unibe.ch/unipress/heft119/beitrag11.html

ryc. 4 – www.totentanz-online.de/tagungen/berichte-bern-text.htm).

Reprodukcja obrazu Niklausa Manuela *Der Tod und Das Mädchen*:

www.brunel.ac.uk/faculty/arts/entertext/hamlet/aebischer.pdf