

MACIEJ ABRAMOWICZ  
Wydział „Artes Liberales”  
Uniwersytet Warszawski

## AKSJOLOGICZNY WYMIAR PRZESTRZENI W STAROFRANCUSKIEJ LITERATURZE DWORSKIEJ

**Słowa kluczowe:** mentalność, aksjologia, przestrzeń, literatura dworska, podróż

**Keywords:** mentality, axiology, space, courtly literature, travel

Fundamentem mentalności średniowiecznej, ważnym dla wszystkich ludzi epoki bez względu na ich pozycję społeczną i stopień wykształcenia, jest uznanie Boga jako postulatu absolutnie koniecznego dla zrozumienia świata i umiejętności poruszania się w nim. Konsekwencją przyjęcia tego założenia jest świadomość współistnienia dwóch planów rzeczywistości: niebieskiego i ziemskiego, *sacrum* i *profanum*. Świat składa się z nakładających się na siebie nierozzerwalnych i solidarnych poziomów bytu, które odsyłają do siebie nawzajem; każdy element widzialnej rzeczywistości jest odbiciem analogicznego elementu należącego do świata pozaziemskiego, boskiego. Stanowiący system odniesienia boski świat jest światem idealnym, a więc jest nieruchomy, nie podlega żadnym zmianom w przeciwieństwie do rzeczywistości *profanum*, której dynamika przejawia się przede wszystkim w stopniowej degradacji, oddalaniu się od osadzonego w mitycznym *illo tempore* ideału. Oba światy są więc umieszczone na osi aksjologicznej i zajmują jej przeciwstawne bieguny – *sacrum* jest pozytywne, podczas gdy *profanum* ma ładunek negatywny.

Ten podstawowy aksjomat stał się trwałym elementem średniowiecznej mentalności i znajduje swe odzwierciedlenie w każdej dziedzinie życia. Rzeczywistość postrzegana jest dychotomicznie, a każdemu jej obiektowi przypisany jest znak aksjologiczny. Najlepszym tego przykładem jest percepcja przestrzeni. I tak związana ze sferą *sacrum* przestrzeń klasztoru, kościoła, sanktuarium jest przestrzenią *par excellence* pozytywną, przeciwstawioną przestrzeni świeckiej, o ile ta nie zostanie poddana zabiegom uświęcającym. Szczególnie wyraźnym *oppositum* stanowi niepodporządkowana człowiekowi przestrzeń dzięki przyrody, przestrzeń negatywna, odczuwana jako miejsce pełne wszelkiego rodzaju niebezpieczeństw.

Literatura, zwłaszcza zaś literatura w językach narodowych, znakomicie ilustruje specyficzne traktowanie przestrzeni przez ludzi epoki. Gatunki narracyjne implikują aktualizację form figuratywnych postaci, decorum itp. czytelnych dla odbiorców, a więc mających pewną ilość cech mimetycznych. Ale zarazem skonkretyzowanie tego mimetyzmu w dyskursie literackim, a także wyraźnie dydaktyczna teleologia dzieł sprawiają, że przedstawiona rzeczywistość ulega przekształceniom w stosunku do rzeczywistości referencjalnej; jej elementy wchodzi w nowe konfiguracje, co ma wpływ również na ich wartościowanie. Rozwój specyficznych form i gatunków literatury w języku wernakularnym w średnio-wiecznej Francji, skąd emanować będzie ona na całą Europę, jest tego najlepszym świadectwem.

Jej powstanie i rozwój związane są z kształtowaniem się i krzepnięciem specyficznej grupy społecznej – rycerstwa, posiadającego swą tożsamość wynikającą z wykonywania społecznej misji, ucieleśnionej w praktykowaniu militarnej profesji, sposobie życia i dysponowaniu swymi rozpoznawalnymi akcesoriami: uzbrojeniem, strojem, herbem itp. Przeglądając się w lustrze literatury w języku wernakularnym, rycerstwo nie tylko definiuje swą społeczną *ratio* i określa sposoby jej realizacji, ale również buduje ideał jednostki, członka świeckiej elity społecznej.

Bardzo dobrze widać to w literaturze zbudowanej wokół postaci wojownika i opisującej jego mężne czyny, choć oczywiście nie należy wyciągać pochopnego wniosku, że jej jedynymi odbiorcami byli rycerze<sup>1</sup>. Spośród gatunków opowiadających o dziejach rycerskich na plan pierwszy wysuwa się, oprócz epepei *chanson de geste*, będący w równoczesnym obiegu specyficzny gatunek nie mający wzorów w literaturze antycznej – powieść (*roman*), najważniejszy segment literatury zwanej dworską, którego już sama nazwa odsyła do języka narodowego jako środka wyrazu<sup>2</sup>. Jest rzeczą ciekawą prześledzić, jak wspomniana naczelna cecha mentalności, polegająca na dychotomicznym postrzeganiu rzeczywistości w dwóch planach, znajduje swe odzwierciedlenie w świecie przedstawionym tej literatury. Ogólna wizja świata, skonkretyzowana i zawężona do jednej grupy społecznej, oraz centralne miejsce, jakie znajduje w niej uczucie miłosne, sprawiają, że podstawowa dana kulturowa – istnienie dwóch światów o przeciwnych znakach aksjologicznych – zostaje zmodyfikowana i ulega zróżnicowaniu.

<sup>1</sup> W traktacie *De musica* z XIV w. Jean de Grouchy stwierdza, że *chanson de geste*: „...należy śpiewać ludziom starym, trującym się pracą i lichej kondycji, gdy odpoczywają po pracy, aby, dowiadując się o biedach i niedolach innych, łatwiej znosili swe własne i by każdy podejmował z większym zapalem swą powinność” (tłum. moje – M.A.), cyt. za Daniel Poirion, *Précis de littérature française du Moyen Age* (Paris: Presses Universitaires de France, 1983), 60.

<sup>2</sup> Leksem *roman* funkcjonuje w XI–XII wieku jako przymiotnik oznaczający ‘sformułowany w języku narodowym, nie po łacinie’, by szybko stać się nazwą specyficznego gatunku literackiego: długiego opowiadania skomponowanego w ósmiozłogłoscowcu o parzystych rymach, bez podziału stroficzego, opowiadającego o bohaterkich czynach rycerzy poszukujących swego indywidualnego szczęścia.

Istotnym komponentem literatury narracyjnej, w którym manifestują się zasadnicze zręby wizji świata, jest chronotop, nierozzerwalny związek czasu i przestrzeni, którego oba komponenty nie tylko są ze sobą ściśle powiązane, ale też mają wspólne cechy<sup>3</sup>. Mimo zasadniczych zmian, spowodowanych zawężeniem danej kulturowej do jej literackiego przedstawienia o ograniczonym zasięgu, reguła binarności pozostaje utrzymana. Zachowuje też chronotop zasadę, że jego komponenty, zarówno czas, jak i przestrzeń, nie są aksjologicznie neutralne, lecz są im przypisane wartości układające się w opozycję pozytywny – negatywny. Licznie w tej literaturze występują elementy fantastyczne, baśniowe, jeszcze bardziej wzmacniają tę jego cechę.

Chronotop nie jest neutralnym *decorum*, w którym osadzona jest fabuła, ale stanowi sensotwórczy element dzieła o znaczeniu równorzędnym z innymi elementami, takimi jak protagoniści, fabuła itp. Wchodzi on w całą sieć relacji z innymi elementami świata przedstawionego, kształtując izotopię semantyczną, wyznacznik spójności literackiego uniwersum. Ma to szczególne znaczenie w literaturze narracyjnej, w której sekwencje wydarzeniowe stanowiące fabułę nie mogą istnieć bez ramy czasowo-przestrzennej. Ponieważ zaś jedną z podstawowych cech literatury średniowiecznej jest, jak była o tym mowa, jej dydaktyczny charakter, chronotop, podobnie jak i inne komponenty przedstawienia, musi posiadać nacechowanie aksjologiczne. Przestrzeń, komponent o fundamentalnym znaczeniu, w wypadku utworów starofrancuskiej literatury dworskiej określić można jako utopijną i dystopijną.

Nierozzerwalność czasu i przestrzeni pozostaje w mocy, nawet jeśli waga każdego z tych elementów nie jest równorzędna. I tak czas przejawia się przede wszystkim w formie odniesień do cyklu doby (wieczór, ranek) czy pozytywnie konotowanych punktowych ewokacji powrotu wiosny i jest całkowicie podporządkowany perypetiom przeżywanym przez bohaterów. Ewokacja wiosny przybiera formę *reverdie*, krótszej czy dłuższej wylizanki oznak wiosny: topnienia lodów, pokrywających się kwieciami drzew, śpiewu ptaków, zieleńiącej się łąki. Czas jest niemal całkowicie pozbawiony zewnętrznych odniesień, jego upływ mierzony jest miarą ludzkich działań oderwanych od obiektywnej skali pomiaru. Charakterystyczne jest częste występowanie w dziełach zdań o funkcji czysto narracyjnej, takich jak „Tak długo jechał, aż dojechał...”. Początek rycerskiej przygody następuje w określonym momencie cyklicznie płynącego czasu nawrotowego, ewokowanego nie tylko poprzez odesłanie do pory dnia, ale również poprzez odwołanie się do chrześcijańskich świąt: Wielkiejnocy, Zielonych Świąt, dnia Świętego Jana. Wszelako zauważyć należy, że nie są to ewokacje religijnego charakteru świąt, lecz czas odbywających się cyklicznie zgromadzeń rycerzy

<sup>3</sup> Michaił Bachtin, *Dialog, język, literatura*, ed. Eugeniusz Czapplewicz, Edward Kasperski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983), 310-317.

i dam na dworze seniora. Podobnie jak wiosna jest to pozytywnie konotowany czas początku, kiedy to wiosennemu przebudzeniu przyrody odpowiada zachęta do podjęcia wyprawy w poszukiwaniu indywidualnego szczęścia, miejsca w społeczeństwie, samorealizacji, miłości i/lub sławy.

Wchodzące w skład chronotopu literatury dworskiej przedstawienia przestrzeni są bardziej różnorodne i bardziej złożone niż przedstawienia czasu, mimo że dzielają one te same charakterystyki – są zdekonkretyzowane i nacechowane aksjologicznie. Przestrzeń pojawia się w dziełach w formach łatwo uchwytnych i artykułowana jest na zasadzie opozycji: kultura – natura. Z jednej strony istnieje przestrzeń cywilizowana, przestrzeń zamku, dworu, ludzkiej siedziby<sup>4</sup>, mająca charakter pozytywny. Jest to centrum arystokratycznego świata, miejsce początku miłosnej historii i społecznego usankcjonowania jej sukcesu. Z drugiej strony – znajdujące się na zewnątrz peryferie, przestrzeń groźna, dzika, przestrzeń natury, której emblematem jest puszcza, zachodni odpowiednik pustyni<sup>5</sup>. Cechy te podziela, a nawet wzmacnia przestrzeń landy, wrzosowiska, pustkowie, stanowiącego przedsiónek innego świata – jej aktualizacja w powieści sygnalizuje pojawienie się fantastycznych postaci (wróżek, groźnych przeciwników o fantastycznych cechach itp.) czy nadnaturalnych zjawisk bądź przedmiotów o cudownych właściwościach (np. zaczarowany zamek, magiczne napoje, pierścień powodujący, że ten, kto go nosi, staje się niewidzialny itp.). To w tych przestrzeniach bohater stawia czoło licznym zagrożeniom, jest wystawiony na trudne próby i stacza groźące utratą życia pojedynki. Zważywszy na gatunkową przynależność utworów, świat przedstawiony jest jednorodny społecznie, co prawie wyklucza pojawienie się innych typów przestrzeni, takich jak przestrzeń miejska, która, mimo rosnącej roli miast począwszy od XII wieku jako ośrodków życia społecznego i gospodarczego, pojawia się rzadko w powieści dworskiej.

Jak już wspomniano, najbardziej naturalną dla rycerza przestrzenią jest dwór, którego modelem jest dwór króla Artura – taki, jakim jawi się w utworach Chrétiena de Troyes (schyłek XII w.), największego i najoryginalniejszego przedstawiciela literatury dworskiej okresu „klasycznego” średniowiecza (XII–XIII w.)<sup>6</sup>, którego powieści stanowią model i punkt odniesienia dla jego licznych następców. Dwór ten jest zdekonkretyzowany i to nie tylko z racji wątpliwości co do historyczności króla Artura. W przeciwieństwie do imperium Karola Wielkiego z *chanson de geste* królestwo Artura nie posiada stolicy, jego dwór wędruje

<sup>4</sup> Ale jest to przestrzeń świecka: w powieści dwornej, zwłaszcza u Chrétiena de Troyes, uderzającą jest quasi-nieobecność duchownych i dostojników Kościoła na dworze Artura.

<sup>5</sup> Jacques Le Goff, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, trans. Maria Radożycka-Paoletti (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Dom Wydawniczy Bellona, 1997), 155-182.

<sup>6</sup> Wykorzystałem edycję dzieł wszystkich autorów: Chrétien de Troyes, *Romans, suivis des chansons avec, en appendice, Philomena* (Paris: Le livre de poche, 1994).

od zamku do zamku, przy czym powieściowe toponimy (Karduel, Tintagel itp.) nie mają historycznych referentów. Dwór spełnia rolę przestrzeni utopijnej. Panują tam harmonia, wyszukana elegancja, kwitną wyrafinowane obyczaje. Jest to wyidealizowane miejsce zgromadzeń arystokratycznego towarzystwa sprzyjające narodzinom miłości, zważywszy że uczucie to może połączyć jedynie postaci należące do tej samej elitarnej grupy społecznej. W centrum powieściowych fabuł, obok tematyki rycerskich przygód, wysuwa się, ściśle zresztą z owymi przygodami powiązana, miłość, której powszechna obecność i istotna rola dla konstrukcji fabuły przesądza o charakterze rycerskiego ideału zorientowanego na indywidualny sukces, a nie na kolektywne wartości, jak ma to miejsce w eposie.

W przeciwieństwie do bohatera rodem z *chanson de geste*, walczącego o wspólną sprawę: rozszerzenie chrześcijaństwa, feudalną sprawiedliwość, honor władcy czy własnego rodu, rycerz powieściowy zabiega o własne szczęście, przede wszystkim o sławę, w mniejszym zaś stopniu o stabilizację społeczną skonkretyzowaną w postaci posiadania lenna i nadzieją na zapewnienie sobie dziedzica, co wiąże się z małżeństwem, będącym w powieści usankcjonowaniem miłości. Osiągnięcie tych celów możliwe jest jedynie na drodze poszukiwania przygód, dobrowolnego wystawiania się na niebezpieczeństwa, co implikuje nieustanne przemieszczanie się, ustawiczną zmianę przestrzeni. Tu sytuuje się kluczowy element w historii rycerza zwanego błędnym: nawet jeśli dojdzie on już do uzyskania odpowiedniej pozycji społecznej, czego wyrazem jest poślubienie ukochanej kobiety, jak ma to miejsce w niektórych powieściach Chrétiena de Troyes (*Erek i Enida, Iwen lub rycerz z lwem*), nie stanowi to kresu jego historii. Musi wciąż dowodzić swych rycerskich cnót wypuszczając się w drogę i konfrontując się z niebezpieczeństwami.

Powód jego podróży: sława i uznanie w oczach ludzi równych mu stanem, jest kwestią indywidualną – rycerz musi wyróżnić się w grupie mężczyzn dorównujących mu stanem, co podkreśla jego samotność. Wędruje sam i stawia czoła niebezpieczeństwom, podczas gdy jego „naturalnym środowiskiem” jest dwór zaludniony arystokratyczną elitą obojga płci. Samotność ta może być porównana do ascetycznej postawy pielgrzyma zmierzającego do miejsc świętych, przy czym istnieje zasadnicza różnica: o ile wędrowka pielgrzyma ma cel – sanktuarium, do którego zmierza i w którym oczekuje zmycia grzechów, o tyle podróż błędnego rycerza nie kończy się nigdy<sup>7</sup>. Doskonałość i sława, których pożąda, nie są określone, dążenie do nich nie ma końca. Specyfika ta znajduje odzwierciedlenie na poziomie formy powieści i pokrewnych gatunków: serii ośmiozłóskowców o parzystych rymach nie mającej struktury stroficznej i mogącej ciągnąć się właściwie w nieskończoność.

<sup>7</sup> Paul Zumthor, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age* (Paris: Seuil, 1993), 184-189.

Stanowiąca najważniejszy wynalazek średniowiecza w dziedzinie emocji i psychologii oryginalna koncepcja miłości, a zarazem jeden z najważniejszych tematów literackich epoki pojawiła się w poezji trubadurskiej na Południu Francji w wieku XI. Jej literackie przedstawienie szybko rozprzestrzeniło się na Północy Francji i całym obszarze kultury języka francuskiego, a stamtąd przenikło do innych kultur: germańskiej, skandynawskiej itd. Na stałe zagościło nie tylko w sztandarowym dla literatury dworskiej gatunku powieści dworskiej, ale też w krótkich gatunkach narracyjnych, pieśniach (*lais*) i opowiadaniach (*contes*) składających się na tę literaturę.

W przeciwieństwie do liryki trubadurskiej w gatunkach epickich uczucie miłosne ukazwane jest w jego społecznym kontekście. Miłość jest wyłącznym atrybutem rycerskiego świata, sytuuje się w aksjologii właściwej tej elicie społeczeństwa średniowiecznego i dotyczy wszystkich jej członków, zacierając hierarchiczne zróżnicowanie w ramach arystokratycznej kasty. Fakt bycia zakochanym, posiadania damy swego serca, należy do powinności rycerza do tego stopnia, że bronienie się przed uczuciem lub obojętność wobec dam staje się przedmiotem krytyki i podejrzeń bohatera o hołdowanie złym obyczajom. To na dworze Artura rodzi się uczucie Cligèsa i Soredamor (*Cligès*). Iwen zakochuje się w Laudynie, gdy przypadkowo trafia na jej dwór (*Iwen*), Ereka – w skromnej siedzibie ojca pięknej Enidy, który udziela rycerzowi schronienia i ekwipuje go na pojedynek (*Erek i Enida*). W każdym z tych przypadków miłość prowadzi do małżeństwa, trwałego, społecznie usankcjonowanego związku. W przestrzeni ludzkiej siedziby: w zamku czy choćby w skromnym dworze uczucie daje się okiełznać, przybiera społecznie akceptowane formy i w końcu zostaje ujęte w ramę wyrażoną ceremonią zaślubin, której towarzyszą często inne oznaki społecznego uznania, takie jak np. przekazanie lenna, co przenosi bohatera do elitarnej kategorii posiadających duży stopień autonomii królewskich wasali. Trwałość miłosnego związku wymaga jego społecznego uznania, to zaś dokonuje się na dworze. Etapem poprzedzającym społeczne usankcjonowanie miłości jest erotyczne spełnienie, którego przestrzenią może być ogród, hybrydalna przestrzeń łącząca elementy natury z kulturą: jest to przyroda, ale przyroda przekształcona, poddana uporządkowaniu przez człowieka. Charakterystyczną cechą ogrodu jest wydzielenie jego przestrzeni przez ogrodzenie, trudne lub wręcz niemożliwe do sforsowania. Ogród czy też sad spełnia rolę wyidealizowanego *locus amoenus*<sup>8</sup>, jak ma to miejsce w przypadku ogrodu, w którym chronią się chrétienowscy bohaterowie: Cligès i Fenicja, którzy, po odkryciu ich schronienia, są zmuszeni uciekać, a ich trwałe szczęście następuje dopiero po zwycięstwie Cligèsa nad cesarzem Konstantynopola i objęciu po nim tronu.

<sup>8</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, trans. Andrzej Borowski (Kraków: Universitas, 2009), 202-206.

Przestrzeń ogrodu, mimo że jest miejscem miłosnego spełnienia, może również stać się przestrzenią dystopijną, czego przykładem jest ogród-więzienie Uciecha Dworu (*Joie de la cour*) z powieści *Erek i Enida*, którego zaczarowany charakter znika, a przebywający w nim rycerz i jego dama mogą go opuścić dopiero, gdy ten ulegnie w walce mężniejszemu przeciwnikowi. Tak więc hybrydalna natura ogrodu, łącząca elementy natury i kultury, leży u podstaw jego ambiwalencji.

Należy również stwierdzić, że dwór jest miejscem, z którego promieniuje cywilizacja: pokonani przez wędrujących arturiańskich rycerzy przeciwnicy są puszczani wolno pod warunkiem, że udadzą się na dwór Artura, by opowiedzieć o swej klęsce i słać zwycięzcę. Następnie zaś na dworze tym pozostają, powiększając grono rycerzy króla Artura i stają się częścią wyidealizowanego szlachecko-rycerskiego świata, niezależnie od wcześniej popełnionych niegodziwości.

Włączenie pokonanych, wrogich rycerzy do arturiańskiego świata oznacza również wchłonięcie zajmowanej przez nich przestrzeni do przestrzeni królestwa Artura – modelu wyrafinowanej dworskiej cywilizacji. Szczególnie przekonującym przykładem służyć może Iwen. Usiłując zyskać sławę poprzez zwycięskie starcie z przeciwnikiem, któremu uległ jego kuzyn Kalogrenant, wyrusza potajemnie ze dworu, chcąc wyprzedzić innych rycerzy żądnych dokonać tego samego wyczynu. Pokonując, tak jak jego poprzednik, poszczególne etapy podróży, dociera do magicznego lasu Broceliandy i tam zabija w pojedynku Rudego Eskladosa, pana i strażnika tajemniczej domeny, chronionej, prócz bojowych umiejętności Eskladosa, czarem fantastycznego źródła. Co więcej, dzięki dysponującej magicznymi możliwościami służki Laudyny należącej do przestrzeni czarodziejskiego zamku, udaje mu się zdobyć serce tej, którą właśnie uczynił wdową. Poślubia ją i sam staje się panem zamku. Na skutek tego baśniowa kraina traci swój tajemniczy i groźny charakter. Sam Artur wraz z dworem składa wizytę jej nowemu władcy, co przesądza o symbolicznym ucywilizowaniu groźnej przestrzeni, rządzonej obecnie przez wasala króla. Wejście w orbitę arturiańskiej cywilizacji neutralizuje jej groźny charakter i przyłącza ją do pozytywnie wartościowanej przestrzeni. Inne powieści Chrétiena zawierają analogiczne przykłady: dokonując bohaterskiego aktu wyzwolenia rycerzy więzionych w „krainie, z której nikt nie powraca”, tytułowy bohater powieści *Lancelot albo rycerz z wózkiem* zdejmuje czar z owej krainy, ta zaś może wejść w orbitę wpływów Artura. Podobnie dzieje się w najbardziej znanej powieści Chrétiena, *Percewalu lub opowiadaniu o Graalu*, kiedy to wyzwolony spod czaru zamek królowych zostaje przyłączony do cywilizacji arturiańskiej, co wyraża się dokonaniem pasowania na rycerzy 500 kandydatów przez ich wyzwoliciela rycerza Gowena, działającego niejako w zastępstwie Artura. W ten sposób zaczarowany zamek staje się miejscem rytuału właściwego feudalnemu porządkowi i powiększa przestrzeń cywilizowanego świata.

Przestrzeń zewnętrzna w stosunku do dworu, znajdujące się poza zamkowym murem peryferie, jest opatrzona przeciwnym znakiem aksjologicznym. Pokonywanie jej jest jednoznaczne z wyrwaniem rycerza z jego społecznego kontekstu i implikuje samotność. Sytuacja, gdy rycerz opuszcza cywilizowaną przestrzeń dworu, aktywuje typowe dla błędnego rycerza-samotnika specyficzne cechy, które ujawniają się we wrogiej, dystopijnej przestrzeni: odporność na zmęczenie, upór, przezorność, ciągłą dyspozycyjność, wewnętrzną koncentrację, współgrające z jego szlachectwem, odwagą i sprawnością bojową.

Ale tak ostro zarysowana w powieści opozycja między utopijną przestrzenią dworu, przestrzenią dworskiej cywilizacji i dystopijną przestrzenią natury ulega istotnym modyfikacjom w zależności od typu intrygi i gatunku literackiego. Postać błędnego rycerza, który przemierza poszczególne typy przestrzeni, pozwala ukazać całą jej złożoność. Okazuje się, że między z pozoru kontrastowymi przestrzeniami (zamek i puszcza) rozciąga się całe spektrum przestrzeni o ambiwalentnym charakterze.

Przykład szaleństwa Iwena doskonale ilustruje złożoność i ambiwalencję powieściowej przestrzeni. W chwili, gdy nie dotrzymał słowa, że wróci po roku, Iwen traci miłość swej małżonki i popada w szaleństwo. Utrata przezeń zdrowego rozsądku jest procesem. Iwen opuszcza obóz, w którym mieszkał wraz z królem Arturem i jego rycerzami, i udaje się w stronę puszczy. Przebiegając przez zaorane pola stopniowo porzuca ubranie oraz wszelkie atrybuty swego stanu i do puszczy wstępuje nagi, a na dodatek stracił pamięć, co stanowi ostateczny dowód na jego zerwanie z cywilizacją.

Żyjąc w puszczy Iwen całkowicie lub prawie całkowicie utracił kontakt ze światem cywilizowanym. Do czasu odnalezienia chaty pustelnika i otrzymaniu odeń chleba i wody, żywi się surowym mięsem upolowanych zwierząt. Poluje na nie posługując się łukiem, odebrany młodemu wieśniakowi w trakcie ucieczki do lasu. Jest to oznaka degradacji społecznej: łuk stanowi ekwipunek myśliwego, nie przystoi zaś rycerzowi. Podobnie jak i on myśliwym został posługujący się łukiem Tristan, który po ucieczce przed niechybną śmiercią i po uwolnieniu Izoldy skrył się z nią w głębi moreńskiej puszczy. Wreszcie młody Percewal, celowo utrzymywany przez matkę w całkowitej ignorancji rycerstwa i żyjący w zagubionej w leśnych ostępach siedzibie, poluje posługując się oszczepem; podobnie ma to miejsce w przypadku bohatera anonimowej *Pieśni o Tyolecie*.

Dopiero nawiązanie (dość problematycznego zresztą) kontaktu między Iwenem i pustelnikiem powstrzymuje proces społecznej degradacji. Wymiana mięsa upolowanych przez Iwena zwierząt na chleb odbywa się bez bezpośredniego udziału jej uczestników, a dokonuje się jedynie poprzez odbieranie pozostawianych przez jednego i drugiego dóbr. W przypadku rycerza znaczenie ma też fakt, że Iwen posila się w samotności, co jest wyraźnym zaprzeczeniem zasad dworskiego życia. Puszcza jest przestrzenią, w której rycerz traci tożsamość – tak społeczną, jak i indywidualną.

Ale już sam las okazuje się obarczony dwuznacznością. Jego dzikość nie zasadza się na całkowitej opozycji w stosunku do świata ludzkich domostw, ale na fakcie, że sytuuje się na marginesie działalności człowieka, nie jest on całkowicie pozbawiony ludzkich mieszkańców. Jego obrzeża zamieszkują pustelnicy spełniający funkcję łączników między naturą i kulturą, światem puszczy i światem ludzkim. Przykładem tego może być wspomniany pustelnik z powieści o Iwennie, stanowiący jedyny element łączący szalonego bohatera z cywilizacją, pustelnik Ogryn z *Powieści o Tristanie i Izoldzie*, pośredniczący między żyjącymi w lesie kochankami i królem Markiem, czy wreszcie cały szereg świętych mężów z XIII-wiecznych powieści prozą, których funkcja polega na wyjaśnianiu wędrującym rycerzom sensu przeżywanych przez nich przygód.

Przedstawiona w literaturze średniowiecznej przestrzeń, jej funkcja i aksjologia komplikuje się jeszcze bardziej, gdy uwzględni się tak ważny parametr, jakim jest motyw miłości, ściśle zresztą powiązany z wędrownymi i przygodami rycerza. Opozycja między przestrzenią dworu i przestrzenią przyrody nie jest dana raz na zawsze, co ma również konsekwencje na poziomie wartościowania. Otwarta przestrzeń staje się naturalną ramą miłosnego spotkania w pieśniach (*lais*), stanowiących łatwo definiowalny podzbiór literatury dworskiej, zwłaszcza zaś anonimowych<sup>9</sup> z XII–XIII w. Specyfika tych utworów polega na zerwaniu ze społeczną homogenicznością świata przedstawionego. Inni są protagoniści miłości: uczucie łączy śmiertelnego rycerza i piękną wróżkę – istotę spoza feudalnej rzeczywistości (sytuacja odwrotna, gdy kochanka jest ziemską pięknoscią, a rycerz pochodzi nie z tego świata, co prawda występuje, ale jest znacznie rzadsza<sup>10</sup>). Pojawiająca się fantastyczna postać jest wpisana w przestrzeń swego świata, modelowanego na wzór świata feudalnego, lecz odbiegającego odeń wyidealizowanym charakterem i obfitością wszelkich dóbr. Obcość tego świata, jego inność, są sygnalizowane rzadko i punktowo, np. w przypadku innego upływu czasu: bohater spędza w nim trzysta lat, podczas gdy wydawało mu się, że bawi tam zaledwie trzy dni (*Pieśń o Guingamorze*). Podobnie jak i w powieści tu również miłość ma erotyczny charakter.

Ale w tym przypadku następuje odwrócenie wartościowania przypisanego przestrzeni. Podobnie jak powieściowy ogród otwarta przestrzeń staje się naturalną ramą miłosnego spotkania<sup>11</sup>. Tak jak przeżywanie podnoszących wartość rycerza przygód, miłosne spotkanie z fantastyczną kobietą implikuje opuszczenie

<sup>9</sup> Najbardziej znane *lais* Marii z Francji reprezentują dość dużą różnorodność tematyczną i stanowią raczej rodzaj studiów miłosnej kazuistyki, choć i w nich znaleźć można elementy, o których jest tu mowa (*Yonec*). *Lais* anonimowe natomiast stanowią bardzo spójny korpus. Dostępne są one w wydaniu: Prudence Mary O'Hara Tobin, ed., *Les lais anonymes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles: Essai d'édition critique de quelques lais bretons* (Genève: Droz, 1976).

<sup>10</sup> Np. anonimowa *Pieśń o Tydorelu*.

<sup>11</sup> Zresztą we wspomnianej *Pieśni o Tydorelu* akt miłosny ma miejsce w królewskim ogrodzie.

dworu, na którym przebywa protagonista. I tak jak w przykładzie szaleństwa Iwena miłosne spotkanie wymaga pokonania przestrzeni o ściśle określonych etapach: najpierw lasu, następnie równiny, wreszcie wodnej granicy: rzeki, jeziora, brodu. Dopiero wówczas staje się możliwe miłosne spełnienie, dokonujące się na otwartej przestrzeni należącej do innego świata. Lecz w pieśniach tych dwór spełnia inną funkcję. Staje się miejscem kryzysu, bohater jest przedmiotem zalotów żony seniora (często pojawiający się w literaturze dworskiej motyw żony Putyfara) lub fakt, że nie posiada on damy swego serca, ściąga nań podejrzenia o homoseksualizm. Wyjazd z dworu jest więc ucieczką, uwolnieniem się od opresji, nieprzewidziane zaś miłosne spotkanie jest w pewnym sensie nagrodą za krzywdę doznaną w świecie feudalnym.

W przypadku anonimowych pieśni miłość na łonie przyrody jest jedynie chwilowym spełnieniem<sup>12</sup>. Po nim następuje powrót rycerza na dwór seniora. I tu w pełni ujawnia się kryzys, będący wynikiem złamania zakazu nałożonego na bohatera przez jego kochankę pochodzącą z innego świata, np. niewyjawiania publicznie ich związku. W konsekwencji następuje zasadnicze odwrócenie znaku aksjologicznego, pełna dewaloryzacja przestrzeni dworu: staje się on wyraźnie przestrzenią wroga. Po nieudanej próbie powrotu bohater opuszcza dwór feudalny, by na trwałe zamieszkać w krainie istoty nie z tego świata. De facto jest to rodzaj śmierci bohatera dla ziemskiego świata feudalnego. W ten sposób przestrzeń dworu, będąca przestrzenią pozytywną w wielkich powieściach, przejawia swój charakter dystopijny, inny zaś świat jest wyidealizowaną inwersją feudalnego świata, który gwarantuje trwałość miłosnego związku.

Mimo stosunkowo niewielkiej liczby typów przestrzeni aktualizowanych w utworach należących do literatury dworskiej ich funkcja i aksjologia wykazują sporą różnorodność, zwłaszcza w porównaniu do stałości sposobu postrzegania przestrzeni rzeczywistej. Zmierzający do osiągnięcia swego zasadniczego celu: wywyższenia rycerstwa i afirmacji definiującego go systemu wartości, dyskurs literacki wykazuje dużą elastyczność oraz zdolność do modyfikowania i redefiniowania parametrów kulturowych. Na dalszych etapach ewolucji kultury te przekształcone elementy ustanawiają nowy paradygmat, równie podatny na zmiany na mocy własnej dynamiki. Literatura jawi się w ten sposób jako jeden z najistotniejszych czynników sprawczych ewolucji mentalności.

---

<sup>12</sup> Warto tu wspomnieć o dość osobliwym przykładzie powiązania cielesnej miłości z chronotopem drogi, jaki odnotować można w popularnym na północy Francji w XIII w. liryczno-narracyjnym gatunku *pastourelles*, gdzie spotkanie odbywającego konną przejażdżkę rycerza i wpisanej niejako w świat przyrody pasterki (jej miejsce określane jest wyrażeniami typu „pod krzewem”, „w cieniu gałęzi”) kończy się szybkim i często wymuszonym miłosnym aktem, nie pociągającym za sobą żadnych konsekwencji.

---

## **The axiological dimension of space in old-French courtly literature**

### **S u m m a r y**

In medieval mentality the world is viewed in a dichotomous fashion, the prototypical case being the pervasive axiologically-loaded opposition between the sacred and the profane. This mental structure, also reflected in the literature of the period, is characterized by the chronotope: the unbreakable bond of space and time, in which literary plots are set. The chronotope is not mere decorum but participates, on a par with the plot and the characters, in the construction of the meaning and didactic message of a given literary work. This is especially conspicuous in its basic component: space. At one extreme of the axis there is the space of culture: the court, the human abode, etc. It is being idealized – it is utopian, whereas the world of wildlife is hostile, dangerous and dystopian. However, when the opposition is embedded in the context of a specific genre or individual work, an axiological reversal of space may ensue. This is particularly relevant in courtly literature, whose plots are strictly connected with travelling, i.e. progression through space, tantamount to progression along the axiological scale.