ROZPRAWY

JACEK KOWALSKI

WIZERUNKI ARCHITEKTURY W *LIŚCIE PREZBITERA JANA*

TRADYCJA LITERACKA A RZECZYWISTOŚĆ ARCHITEKTONICZNA

SŁOWA, OBRAZY, ZNACZENIA

Historyk sztuki, badając literackie – zwłaszcza fikcyjne i fantastyczne – opisy dzieł architektury[1], musi być świadom praw, jakie władają literaturą. Wzbraniają mu one traktować tekst poetycki jako zwykłe źródło historyczne. Jest to raczej źródło dotyczące wyobraźni ludzkiej, w której spotykają się przedmioty postrzegane i czyste twory imaginacji. Fakt, że współistnieją one w umyśle, każe wziąć je pod uwagę w badaniach nad sztuką i jej percepcją. Trzeba jednak zdawać sobie sprawę z tego, jak nieuchwytne bywają związki pomiędzy literaturą a rzeczywistością postrzeganą zmysłami, jednocześnie zaś, jak silnie literatura wpływa na nasze zmysły i na sposób, w jaki za ich pośrednictwem postrzegamy i rozumiemy otaczający nas świat.

Celem tego artykułu jest interpretacja tekstu poetyckiego, pozwalająca uchwycić związek pomiędzy rzeczywistością a obrazami, które pod wpływem dzieła literackiego wytwarzał w swoim umyśle jego dawny autor i odbiorca. Związek ten może przybierać rozmaite formy. Z jednej strony takie, w których decydującą rolę odgrywa znaczenie powiązane z kształ-

[1] Artykuł ten jest fragmentem rozprawy doktorskiej „Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej 2. połowy XII wieku", pisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Szczęsnego Skibińskiego. *List*, choć pierwotnie zredagowany po łacinie, ściśle łączy się z literaturą francuską tego czasu. Ze względu na temat mojej pracy zajmuję się tu niemal wyłącznie jego tłumaczeniami na język narodowy.

tem, materiałem i barwą, opartymi na archetypach trwale wpisanych w ludzką psychikę i obecnych we wszystkich kulturach. Znaczenia sugerowane przez te archetypy są jednak bardzo ogólne, różnią się ponadto w poszczególnych swoich wcieleniach. Zazwyczaj można je uściślić, odnajdując w tekście bardziej konkretne powiązania z istniejącymi w danej epoce obiektami. W takich interpretacjach konkret i uogólnienie nieustannie przeplatają się i uzupełniają.

Podobną analizę sugeruje klasyczne studium Romana Ingardena, który, śledząc proces poznawania dzieła literackiego, wyróżnił etap aktualizowania i konkretyzowania wyglądów przedmiotów w nim przedstawionych[2], czyli wyobrażania ich sobie przez czytelnika (słuchacza). W żadnym z dzieł literatury szczegółowość opisu nie jest i nie może być tak wielka, aby wyczerpywała wszystkie sposoby, na jakie odbiorca może sobie opisywany przedmiot wyobrazić. Dzieło dostarcza jedynie bardziej lub mniej precyzyjnych wskazówek, wedle których przebiega proces aktualizowania wyglądów. Mniej ważna jest przy tym szczegółowość, bardziej sugestywność opisu. Przedmioty przedstawione „widzimy" bowiem pod wpływem dzieła, ale jednak na podstawie własnych, spostrzeżeniowych przyzwyczajeń. Stąd wniosek, że każdy z czytelników konkretyzuje wyglądy na swój sposób, który można przewidzieć jedynie w dużym przybliżeniu, opierając się na przyzwyczajeniach ogólnoludzkich, ale i na możliwych do przewidzenia szczegółowych nawiązaniach tekstu do rzeczywistości współczesnej autorowi i odbiorcy[3].

[2] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 40-46.

[3] Proces aktualizowania wyglądów może zresztą w ogóle nie zaistnieć: wyglądy znajdują się w dziele literackim *jedynie w stanie potencjalnej gotowości*. To od predyspozycji czytelnika zależy, czy zechce je skonkretyzować, czy nie i jak to zrobi. *Dążąc do wiernego odtworzenia i poznania dzieła, musi on być czuły na sugestie, których mu dzieło udziela, musi się im poddać i nie tylko pomyśleć przedmioty przedstawione, ale i „ubrać je w ciało" konkretnego wyglądu* (tamże, s. 40-41). Konkretyzacja nie jest zatem całkiem dowolna, niemniej podlega tylko pewnym *schematom wyglądowym*, które odbiorca wypełnia już pod wpływem własnych, *spostrzeżeniowych przyzwyczajeń*. Przedmioty, których nie zna, pozostają albo w ogóle nie skonkretyzowane, albo zastąpione zostają innymi, w odczuciu odbiorcy „podobnymi". Od jego wiedzy i przyzwyczajeń zależy więc bardzo wiele. Zdarzają się jednak utwory, w których *spostrzeżeniowe wyglądy wszelkiego rodzaju narzucają się czytelnikowi ze znacznie większą siłą, precyzją i żywością*. Czytelnik jest wówczas *w znacznie wyższym stopniu związany w aktualizowaniu wyglądów, a co więcej, ulega narzucającym się mu wyglądom i im bardziej się im poddaje, tym są one żywsze i wyraźniejsze* (s. 43). Tego rodzaju dzieła nie muszą wcale zawierać szczegółowych opisów. Aby wyglądy stały się doznawanymi przez odbiorcę, a nie tylko opisywanymi w dziele, wystarczy skierowanie uwagi odbiorcy ku rzeczom przedstawianym za pomocą wymienienia pewnych tylko spostrzegalnych cech tych rzeczy. Na konkretyzację wpływają również inne właściwości dzieła, np. niektóre cechy jego warstwy brzmieniowej. To wszystko *sprawia, że widzimy wówczas, słyszymy (w fantazji) rzeczy przejawiające się przez zaktualizowane wyglądy* (tamże, s. 44).

Literatura średniowieczna była niezmiernie sformalizowana. Jej twórcy dysponowali językiem poetyckim, który układał się w utarte formuły[4]. Rola takiej formuły jest jednak bardzo doniosła i nie ogranicza się do funkcji czysto technicznej (to jest do ułatwiania kompozycji i wykonywania tekstu z pamięci). Spełnia ona ważną funkcję estetyczną i aksjologiczną: jest nośnikiem obrazów i wartości. Przywołuje to, co pozornie jest w tekście nieobecne, ale tkwi w świadomości słuchaczy, *działa trochę jak zaimek, który odsyła do elementu nominalnego, nieobecnego w zdaniu*[5]. Przystępując do odbioru dzieła, jego słuchacze już wcześniej znali większość formuł, nie byli więc zaskoczeni ich ponownym pojawieniem się i zapewne potrafili je bez problemu wizualizować. Tak więc z nieco innych przyczyn, niż w przykładach podawanych przez Ingardena, w procesie konkretyzacji zachodzić mogła *stabilizacja wyglądów*: *przy lekturze wytwarzają się pewne stereotypowe formy wyglądów, przy których pomocy uobecniamy sobie występujące w dziele przedmioty*[6]. Oprócz tego inne formuły wprost wzywały słuchaczy do wizualizacji, sugestywnie odwołując się do ich wzrokowej wrażliwości. To właśnie między innymi dzięki takiej strukturze i środkom język średniowiecznej poezji francuskiej sprzyjał konkretyzacji wyglądów. Ponadto sam sposób wykonywania utworu wytwarzał niezwykle silne bodźce, atakujące wyobraźnię słuchacza: *w ciągu całego średniowiecza teksty zdawały się być, bez wyjątku, przeznaczone do funkcjonowania w warunkach teatralnych* (...) *tekst ma, dosłownie, „rolę do odegrania" na scenie*[7]. Co więcej, mamy podstawy sądzić, że odbiorca średniowiecznej literatury często traktował swoje konkretyzacje jako obrazy prawdziwe. Im bardziej literatura średniowieczna oddalała się od prawdy, tym bardziej ową prawdę podkreślała i kazała w nią wierzyć. Styl formularny, który jest – wydawałoby się – maksymalnie „odindywidualizowany", zmusza odbiorcę (zapewne między innymi właśnie przez swą sugestywność) do ślepej wiary w prawdziwość przekazu[8]. Nie należy zatem dziwić się, że o *chansons de geste* mawiano, iż są „prawdziwe": *sont*

---

[4] J. Rychner, *La chanson de geste. Etude sur l'art épique des jongleurs*, Genève 1955. Zob. też M. Abramowicz, *Problem formuł poetyckich w ujęciu Paula Zumthora*, „Literatura Ludowa" 1982, nr 2, z. 21, s. 15-21.

[5] M. Abramowicz, op. cit., s. 21.

[6] R. Ingarden, op. cit., s. 46.

[7] P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, s. 37.

[8] Ten paradoks powtarzał się i powtarza w wielu epokach. Dopiero literatura nowoczesna, zdolna do głębokiej autoanalizy, popada w drugą skrajność: podanie w wątpliwość prawdy wszelkiego przesłania. Nie na darmo Platon potępił poetów i wygnał ich ze swego idealnego *Państwa*. Używane przez nich formuły (zupełnie podobne do średniowiecznych) narzucały się bowiem słuchaczom jako prawda objawiona. Styl formularny wykluczał język filozoficznej debaty: był jego konkurentem w walce o prawdziwość słowa. Zob. A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa?* (w tegoż:) *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa?*, Biblioteka „Więzi", t. 50, Warszawa 1984, s. 39-64.

voir chascun jour apparant[9]. Tak samo autorzy średniowiecznych powieści podkreślali ich prawdziwość, na przekór oczywistym wypaczeniom, których – jak świadczą ich własne wypowiedzi – byli świadomi[10]. Takie przeświadczenie żywili również czytelnicy. Wszystko to dzięki magii słowa. Słowo nie mogło być „rzucone na wiatr". To, co raz zostało powiedziane, musiało mieć swoje konsekwencje.

Spróbujmy teraz – tytułem przykładu – odgadnąć choć część możliwych obrazów, jakie mogły powstać w wyobraźni odbiorcy epickiej pieśni, na przykład pieśni o zdobyciu miasta Orange przez Wilhelma Krzywonosego (*Prise d'Orange*)[11]. Opisany tam został dość nietypowy pałac saracena Aragona i wieża o nazwie własnej „Glorieta", stojące pośrodku warownego miasta. Opis, mimo że wykorzystuje obiegowe formuły, jest dość oryginalny. Niemniej pozostaje na tyle ogólnikowy, że pod jego wpływem każdy słuchacz mógł wyobrazić sobie Orange jako jakiekolwiek znane sobie miasto, pałac jako jakikolwiek znany sobie pałac, wieżę jako któryś z popularnych wówczas we Francji donżonów. Tu właśnie formuły działają jak „zaimki": nie potrzeba opisywać pewnych oczywistości, które można konkretyzować bez trudu, pod wpływem intensywnych przywołań oraz głosu i gestu wykonawcy. Do rzeczy oczywistych autor pieśni dodał tylko doprecyzowanie tych szczegółów, które oczywistymi nie są i których odbiorca nie mógł oglądać na co dzień: srebrnych okien, marmurowych ścian, złotego orła oświetlającego wnętrze komnaty. Są to elementy nad-

---

[9] Jest to cytat ze sławnej „definicji" współczesnych gatunków epickich, zawartej w *Chanson de Saisnes* Jeana Bodela (w. 10), wg wyd. A. Brasseur, Genève 1989 (TLF 39).

[10] Na przykład w obszernym, pseudonaukowym prologu do *Powieści o Troi* Benedykt z Sainte Maure przedstawia się jako umiejętny znawca źródeł, poszukujący historycznej prawdy. Czytamy tam między innymi krytykę Homera, który *był klerkiem o niezwykłym talencie, pełnym mądrości i wiedzy,* (...) *ale jego księga nie mówi prawdy. Wiemy doskonale, że narodził się w sto lat po czasach, w których odbyła się wyprawa* [trojańska]. *Nic więc dziwnego, że się myli, skoro nie był obecny przy tym wydarzeniu.* (...). Zgoła inną wartość przedstawia dla poety księga niejakiego Daresa (w istocie późnoantyczna kompilacja legend o wojnie trojańskiej): *Dares, o którym mowa, urodził się i wychował w Troi; pozostawał w tym mieście aż do wycofania się greckiej armii. Odznaczył się wzniosłymi czynami w czasie szturmów i bitew, ale był również klerkiem niepospolitych zdolności, znającym wyśmienicie siedem sztuk.* (...) *Każdego dnia zapisywał to, czego był świadkiem. Nigdy miłość, jaką żywił ku swoim, nie powstrzymała go od powiedzenia prawdy.* (...) I wreszcie otrzymujemy autorskie *credo* Benedykta: *Będę śledził tekst łaciński słowo w słowo i – taki jest mój zamiar – nie dodam niczego, czego bym nie znalazł w moim źródle. Pozwolę sobie jednak – jeśli moje zdolności mi to umożliwią – rozwinąć niektóre fragmenty; niemniej pozostanę wierny materii mojej opowieści.* A zatem fikcję w sposób świadomy nazywa się tutaj prawdą, gdyż owe niewinne „rozwinięcie niektórych fragmentów" oznaczało w rzeczywistości rozbudowanie fikcji nie mającej nic wspólnego z łacińskim oryginałem (tłum. powyższych fragmentu za przekładem nowofrancuskim *Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, traduction et présentation par E. Baumgartner, Paris 1987, s. 36-38).

[11] *La Prise d'Orange. Chanson de geste de la fin du XIIe siècle.* Ed. C. Régnier, Paris 1967.

zwyczajne, ale każdy wie przecież, jak wyglądają marmur, złoto, srebro i orzeł. Każdy ma zatem pewne podstawy do wyobrażenia ich sobie. Ponadto odbiorcy w większości zetknęli się już, przy okazji słuchania innych pieśni, z bardzo podobnymi „niezwykłymi" elementami i już wcześniej próbowali je konkretyzować. Teraz wystarczyło automatycznie przywołać odpowiedni obraz. Nawet ów enigmatyczny orzeł, pojawiający się ni stąd ni zowąd, mógł być łatwo skojarzony z występującymi licznie w powieściach i epopejach zoomorficznymi automatami[12].

Inaczej miała się rzecz w przypadku odbiorców o szerszych horyzontach, tych na przykład, którzy odbyli dalsze podróże. Znali oni kościoły, w których można było oglądać marmurowe okładziny ścian. Jeśli znaleźli się w Bizancjum lub w krajach arabskich, oglądali również pałace o bogatym wystroju, a w nich niezwykłe automaty. Ci odbiorcy konkretyzowali prawdopodobnie obrazy znane z autopsji.

Istnieli wreszcie słuchacze, którzy znali samo Orange. Widzieli tam ruiny rzymskiego miasta, uważane w średniowieczu za budowle powstałe kilkaset lat wcześniej, w okresie okupacji arabskiej. Pośród tych ruin oglądali wielki łuk triumfalny i teatr, przerobione na warownie. To one właśnie mogły kojarzyć się im z pałacem saracena Aragona i „Glorietą", wypierając obrazy zwykłego pałacu i donżonu, konkretyzowane na podstawie dokładnie tych samych formuł przy okazji słuchania innych pieśni. Wszystko wskazuje na to, że także twórca utworu znał Orange i dopasował znane sobie formuły do pewnych charakterystycznych cech miasta, nie starając się poza tym jakoś szczególnie wiernie go opisać. Posiadał też znajomość rozmaitych innych utworów literackich, z których świadomie bądź bezwiednie czerpał. Takie pojedyncze zapożyczenia dają się rozpoznać i zinterpretować. Na przykład nazwa własna „Glorieta", o literackich przede wszystkim konotacjach, tak oryginalnie zastosowana, nadała opisowi pałacu na wieży całkiem inną wagę i znaczenie. Jej dźwięczność

[12] Podobnie jak cudowne drzewo w komnacie Orabli, które – mimo że nie jest to powiedziane wprost – odczuwamy jako dzieło złotnicze. Zob. A. Labbé, *L'Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève 1987, s. 314-321. Tego rodzaju zoomorficzne rzeźby, spotykamy powszechnie w starofrancuskiej literaturze jako zwieńczenia namiotów i budowli – np. grobowca Emira w *Powieści o Aleksandrze* (branche IV, w. 7204) czy namiotu Adrasta w *Roman de Thèbes* (ww. 3261-3276) Zob. np. A. Petit, *Les premières descriptions de tentes: la tente d'Adrastus dans le „Roman de Thèbes"*, „Bien dire et bien aprandre" 11, 1993, s. 305-315; E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris 1913, s. 329 nn. i O. Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, „Romanische Forschungen" XII, 1900, s. 491-640, passim. Dodałbym jeszcze jedną, nasuwającą się analogię, tym razem pochodzącą z materialnej rzeczywistości epoki: ozdobne pulpity, na których kładziono Ewangelię, miały często kształt orła. Villard de Honnecourt w swoim szkicowniku zamieszcza projekt podobnego pulpitu z orłem, który w czasie czytania Ewangelii porusza głową dzięki systemowi linek i ciężarków. Zob. R. Bechmann, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris 1993, s. 132-133, 300.

i dostojeństwo z pewnością miały wpływ na obraz konkretyzowany przez odbiorców.

W efekcie to dzieło literatury, traktujące o dawnej, „lepszej", „bohaterskiej" epoce, nie odnosi się ani do rzeczywistości historycznej sobie współczesnej, ani do teoretycznie opisywanej rzeczywistości „czasów minionych". Współistnieją w nim warstwy kolejnych, wyimaginowanych „rzeczywistości", przepuszczone przez anachronizujący filtr rzeczywistości współczesnej autorowi[13]. *Zdobycie Orange* teoretycznie mówi o czasach Karolingów, naprawdę zaś powołuje do życia coś, co jest niejako zawieszone pomiędzy epokami. A zatem mamy do czynienia z pewną rzeczywistością tylko postulowaną, na której konkretyzacje składać się mogą często wyglądy nigdzie i nigdy nie zaistniałe poza umysłem odbiorcy. Powstają one z pewnością na bazie pewnych znanych wyglądów, ale przynależąc do rzeczywistości literackiej, będą nieodmiennie odległe od każdej rzeczywistości historycznej – tej „rzeczywistej" i „literackiej", przedstawianej we wcześniejszych dziełach literatury. I tak odgadywanie procesu konkretyzacji staje się jeszcze bardziej – niekonkretne. Nikt też nie może zapewnić, że w wyobraźni odbiorcy nie powstaną obrazy odrealnione w takim stopniu, że nie będą już do niczego podobne[14]. A jednak najprawdopodobniej będą one ściśle związane – co nie znaczy, że identyczne – ze światem architektury współczesnej odbiorcy, z jej symboliką, formą, materiałem.

Te związki z rzeczywistością nie są w dziele niezmienne. Każde dzieło literackie (tak samo zresztą, jak dzieło sztuki) przeznaczone jest dla takiego odbiorcy, jakiego wyobraża sobie autor dzieła. W ten sposób musi ono w dużym stopniu uwzględniać całą społeczność możliwych odbiorców, ich przyzwyczajenia i oczekiwania. Zakodowane w nim znaczenia możemy odgadywać właśnie biorąc pod uwagę te okoliczności jego powstania. Kiedy już jednak zaistnieje, w miarę upływu czasu funkcjonować zaczyna w coraz to innych środowiskach i coraz to nowych pokoleniach. Przechodząc przez no-

---

[13] Zob. np. G. Raynaud de Lage, *Les romans antiques et la représentation de la réalité*, „Le Moyen Age" LXVII, 1961, s. 247-291 i A. Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XIIe s.*, Lille 1985.

[14] Dlatego właśnie Paul Frankl (*The Architectural Fantasies of Medieval Poets*, rozdział w tegoż: *The Gothic. Litterary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, s. 159-205) stwierdził, że fantazje średniowiecznych poetów są „gotycko-niegotyckie". Kwestią umowną będzie bowiem nazwanie opisywanej przez nie rzeczywistości „gotycką" czy „romańską", ponieważ – jak powiedziano powyżej – w tekście nie znajdziemy żadnych informacji, które pozwoliłyby na rozpoznanie stylistycznego charakteru literackiej architektury. Nieliczne wyjątki od tej reguły odnoszą się jedynie do poszczególnych sformułowań, a nie do opisów jako całości, wśród których daremnie by szukać analogii do największego osiągnięcia ówczesnej architektury – katedry gotyckiej. Zob. też analizę Martina Gosmana dotyczącą rozmaitych „rzeczywistości", które pojawiają się w *Powieści o Aleksandrze* (M. Gosman, *La genèse du Roman d'Alexandre. Quelques aspects*, „Bien dire et bien aprandre" 6, 1988, s. 25-44, cyt. s. 29).

we miejsca i czasy obrasta w mnóstwo nowych znaczeń, nierzadko bardzo oddalonych od tych, które przewidział jego twórca[15]. Te „nowe miejsca i czasy" nie muszą być wcale zbyt odległe od „miejsca pierwszego": sto kilometrów i kilkanaście lat mogą stworzyć zupełnie nowe warunki odbioru.

Dzieło wynika zatem niemal w równym stopniu z tradycji literackiej, wykształcenia pisarza i zasobu jego języka, co z czytelniczych wymagań, które oddziaływają na autora. Szczególnie silnie obserwować możemy to zjawisko na przykładzie literatury średniowiecznej, której wiele utworów w miarę upływu czasu nie tylko zmieniało znaczenie, ale i formę, będąc owocem niejako wymuszonej współpracy autora i kopistów przerabiających kolejne edycje tekstu i stających się w dużym stopniu zarówno jego czytelnikami, jak współtwórcami. Śledząc tego rodzaju przemiany utworu, można dojść do głębszego zrozumienia poszczególnych schematów obrazowych, a co za tym idzie, także poszczególnych opisów, które powstawały przy ich zastosowaniu. Niekiedy stajemy też wobec pytania, czy literacki opis architektury nie jest jedynie zbiorem pewnych formuł, językowych nawyków, w momencie powstania utworu już całkowicie martwych, neutralnych znaczeniowo.

Analizowany poniżej tekst stanowi doskonały przykład, na którym ukazać można te wszystkie problemy. Jego anonimowy autor, przy użyciu formuł powszechnie obecnych w literaturze swojego czasu, buduje wizję architektury o bogatej i wieloznacznej symbolice. Trudno tu mówić o precyzyjnych znaczeniach, raczej o pewnym polu semantycznym. Wokół tego pola krąży wyobraźnia twórcy, który dobiera z poetyckiego słownika odpowiednie obrazy, dążąc zarówno do wypowiedzenia pewnych znaczeń, jak do zadziwienia czytelnika. Niezwykle pouczająca jest konfrontacja tekstu wyjściowego z jego licznymi przeróbkami i kopiami. Dopiero przez ich analizę widać jak na dłoni funkcjonowanie schematów, według których powołuje się do życia imaginacyjne, literackie przestrzenie. Kolejne warianty utworu odzwierciedlają wachlarz możliwości, jaki roztaczał przed autorem ówczesny język poetycki, ale także zmiany w rozumieniu obrazów i pojęć, które w miarę upływu czasu powodowały odmienne pojmowanie tekstu i przyczyniały się do jego przetwarzania.

MATERIA OPISU

Jak podaje kronika Ottona z Freisingu (VII, 33), w roku 1145 w Viterbo, na dworze papieża Eugeniusza III pojawił się frankoński biskup Dżabali, Hugo, oznajmiając papieżowi upadek Edessy. Przy okazji biskup

[15] Zob. J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim,* (w tegoż:) *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 69-93.

opowiedział o zwycięstwie tajemniczego króla i prezbitera w jednej osobie, o imieniu Jan, nad Seldżukami w centralnej Azji. Jest to najstarsza znana informacja o tym legendarnym władcy[16]. W 1177 roku papież Aleksander III wysłał pismo do „Jana, króla Indii". Nie wiadomo jednak, czy znany był już wówczas niezwykły *List*, jaki tenże tajemniczy król Jan skierować miał bądź to do papieża, bądź do cesarza bizantyjskiego, cesarza niemieckiego czy króla Francji, obiecując pomoc w walce przeciw niewiernym w Ziemi Świętej. *List* ten jest niewątpliwym falsyfikatem, napisanym prawdopodobnie w końcu lat pięćdziesiątych XII stulecia[17]. Nie będziemy zagłębiać się w roztrząsanie jego autorstwa, które do dziś dnia jest niejasne i dyskutowane na rozmaite sposoby[18]. W każdym razie utwór ten zyskał szybko ogromny rozgłos. Powstawały kolejne wersje łacińskie (pierwszy wydawca tekstu, Friedrich Zarncke, wyróżnił ich pięć, a ilość zachowanych rękopisów sięga przynajmniej setki[19]), następnie zaś

[16] Por. M. Gosman, *La lettre du prêtre Jean. Les versions en ancien français et en ancien occitan*, Groningue 1982 (*Mediaevalia Groningana*), s. 1-2.

[17] Por. M. Gosman, op. cit., s. 32-35. Trudno w tym miejscu odsunąć pytanie o kolejność powstania łacińskiego „oryginału" *Listu* i *Roman d'Enéas*, zawierających bardzo podobne opisy architektury. Już Edmond Faral udowadniał, że biorąc pod uwagę charakter opisu wieży w pałacu króla Jana i opisu grobowca Kamilli w *Roman d'Enéas*, ten drugi jest późniejszy. Taki pogląd dziś przeważa (por. tamże, s. 32-33) i nie widzę podstaw do jego zasadniczego zakwestionowania. Niemniej nie wydaje mi się słusznym argument, że opis cudownego lustra w *Liście*, jako bardziej logiczny, musiał być koniecznie źródłem opisu grobowca Kamilli. Byłbym skłonny rozważać raczej bliskie sąsiedztwo w czasie obu utworów, bez przyznawania pierwszeństwa żadnemu z nich. Niewątpliwie, dla autora powstałej kilkadziesiąt lat później francuskiej wersji rymowanej *Listu, Roman d'Enéas* mógł być w jakimś sensie utworem inspirującym. Ta inspiracja była jednak znikoma, przede wszystkim przez wzgląd na wierność francuskiej wersji *Listu* wobec wcześniejszego, łacińskiego pierwowzoru. Pozwolę więc sobie – przynajmniej w tym miejscu – wykluczyć *Powieść o Eneaszu* spośród utworów zestawianych z *Listem* i opisy w nim zawarte rozważać tak, jak te – zresztą niemal identyczne – zawarte w wersjach łacińskich, powstałe mniej więcej równolegle z pierwszymi *romans antiques*.

[18] Nie wiadomo, czy rekonstruowany „oryginał" łaciński jest pierwowzorem wersji w innych językach, czy też przeróbką starszego tekstu łacińskiego, francuskiego czy niemieckiego, albo – jak proponuje Jacqueline Pirenne – hebrajskiego. Zob. M. Gosman, loc. cit., J. Pirenne, *La légende du Prêtre Jean*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992; J. Delumeau, *Historia Raju. Ogród Rozkoszy*, Warszawa 1996, s. 69-92. Zob. też A.-D. von den Brincken, *Presbyter Johannes, Dominus Dominantium – ein Wunsch-Weltbilt des 12 Jahrhunderts* (w:) *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Katalog zur Austellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Hrg. von A. Legner, Köln 1985, t. I, s. 83-98.

[19] Por. M. Gosman, op. cit., s. 3-22; F. Zarncke, *Der Presbyter Johannes*, (w:) *Abhandlungen der Kön. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, Phil. Hist. Klasse, t. 7, 1882, s. 827-1039, t. 8, 1883, s. 1-186. Zarncke podaje rekonstruowany przez siebie tekst łaciński, który został przez niego ustalony na podstawie analizy źródeł, ale nikt jeszcze nie sko-

tłumaczenia na języki narodowe. Francuska wersja prozą zachowała się w dwudziestu trzech rękopisach, podających zasadniczo dwie redakcje tekstu. Tylko dwa rękopisy zawierają francuską – ściślej anglo-normandzką – wersję rymowaną. Miał ją napisać około 1190 roku niejaki Jan z Arundeł w klasztorze Świętego Krzyża w Waltham w Anglii (tak podaje rękopis z Yale), czy Roau z Arundel na zlecenie Gilleberta, podczaszego biskupa Herefordu Williama de Vere (jak zapisano w rękopisie z Dublinu)[20].

Poszczególne wersje *Listu* stanowią wdzięczny obiekt analizy porównawczej ze względu na zmiany, które wprowadzali doń kolejni interpolatorzy. Jednak przed rozważeniem różnic pomiędzy wersjami, dokonać trzeba podstawowej interpretacji interesującego nas opisu. W przypadku tego rodzaju tekstów, jak *List* (a właściwie w przypadku większości utworów literatury średniowiecznej), trudno w ogóle mówić o „oryginale". Zawsze dany jest tylko pewien „stan" tekstu (*état de texte*, jak powiada Zumthor[21]). Rozpatrywać więc będę „stan" tekstu zapisanego w rękopisie z Yale[22] jako autonomiczny, oryginalny utwór poetycki, a na rozważenie rozbieżności przyjdzie czas później.

List prezbitera Jana pisany jest w pierwszej osobie, a zatem teoretycznie przemawia do nas sam król Jan, który włada ogromnym państwem chrześcijańskim, położonym w Indiach. Król jest zarazem kapłanem. Większą część tekstu zajmuje opis Janowego królestwa, choć nie stanowi on najważniejszego przesłania *Listu*, który jest przede wszystkim dokumentem z dziedziny fantastyki politycznej – choć możliwość opisania odległych krain także musiała być jedną z podniet do stworzenia *Listu*. Nie wiadomo, czemu właściwie ma służyć rozwlekły katalog rozmaitych niezwykłości i osobliwości. Oprócz zaspokojenia głodu sensacji, stanowił on zapewne swoisty dowód na autentyczność *Listu*, albowiem fantastyczne informacje odwołują się do zakorzenionych w ówczesnej literaturze encyklopedycznej mitów związanych ze Wschodem[23]. W efekcie tekst układa się w obraz idealnego państwa, położonego zaledwie o trzy dni drogi od Raju ziemskiego. Poza tym *List* jest utworem amorficznym. Brak w nim akcji i dbałości o właściwe poukładanie poszczególnych elementów. Jedyną zasadą, jaka nim rządzi, jest brak jakiejkolwiek zasady, albo ta tylko, że mamy do czynienia z konsekwentną wyliczanką, łańcuszkiem poskle-

---

lacjonował wszystkich istniejących rękopisów łacińskich. Sam Zarncke nie ogarnął skatalogowanych przez siebie dziewięćdziesięciu siedmiu rękopisów.

[20] Por. M. Gosman, op. cit., s. 34-35. Posługiwać się będę tutaj tym właśnie wydaniem francuskich i okcytańskich rękopisów *Listu*.

[21] P. Zumthor, op. cit., s. 72.

[22] M. Gosman, op. cit., s. 121-143; omówienie kodeksów z Yale i Dublinu tamże, s. 50-53. Nie opatrzone osobnym odsyłaczem cytaty pochodzą z rękopisu z Yale.

[23] M. Gosman, op. cit., s. IX.

janych ze sobą, luźnych opisów[24]. Swobodny przepływ myśli, ogarniętych podziwem nad bogactwami magicznych Indii – oto wrażenie, jakie odnosi czytelnik, gdy Jan odkrywa przed nim coraz to nowe cudowności swoich krain; obrazy zmieniają się nieustannie, jak w kalejdoskopie. Niemniej fragmenty poświęcone pałacom nie różnią się zbytnio pod względem kompozycji od tych, które znajdziemy w równolegle bądź wcześniej powstających, francuskich *romans antiques*[25].

PIERWSZY PAŁAC

W *Liście* pojawia się długi opis królewskiej rezydencji, a raczej całego rezydencjonalnego zespołu, na który składają się dwa pałace i wieża ze zwierciadłem. Mniej więcej w połowie lektury *Listu* (w. 643) poznajemy pałac Jana, zbudowany, jak powiada tekst, na wzór pałacu wzniesionego przez świętego Tomasza dla króla Gundoforusa. Nie ma tu mowy o żadnej strukturze, wymienia się tylko materiały oderwanych elementów konstrukcji. Belki (*li tref, li cheverun*, w. 651) są ze szlachetnego drewna, zwanego *cethym* (w. 654), a „górne nakrycie", czyli zapewne dach (*par defors la cuverture*, w. 655), z hebanu, którego ogień się nie ima. Dwie złote kule i karbunkuły na dachu pałacu oświetlają w dzień i w nocy całą okolicę. Mury są z sardoniksu i z rogów węża seratisa (*seratis*, w. 680). Stół, przy którym jada król, został zrobiony częściowo ze złota, a częściowo z ametystu. Jego podpory (*trestres*, w. 701) są z kości słoniowej. Niezwykłym blaskiem rozbłyskują kryształowe okna o pokrytych emalią ramach (w domyśle, bo o samych ramach nie ma mowy; może też chodzić o witraże: *Les fenestres sunt de cristal / Mult bien ouvrez a esmal*, w. 692-693). Przed pałacem znajduje się dziedziniec turniejowy. Onyksowe ściany pałacu pobudzają męstwo zapaśników, których walkom przygląda się król. Wewnątrz pałacu płoną zawsze lampy wypełnione balsamem. Zapach balsamu roznosi się wszędzie. Pokój sypialny króla zbudowano ze złota i szlachetnych kamieni, w tym z onyksów. Wokół każdego z nich umieszczone są po cztery rogi, wzmacniające jeszcze ich cudowne właściwości. Łoże królewskie zrobione zostało z szafirów, które zapewniają czystość, uwalniając od polucji i pokus. Król sypia ze swoimi paniami (*Dames... e damoiseles*, w. 748) tylko cztery razy do roku, i to wyłącznie w celu spłodzenia potomstwa. Szeroki i długi stół, przy którym jada, zrobiony został

[24] Por. M. Gosman, *Le royaume du Prêtre Jean: l'interprétation d'un bonheur,* (w:) *L'Idée du bonheur au Moyen Age. Actes du Colloque d'Amiens de mais 1984*, éd. D. Büschinger, Göppingen 1990, s. 213-223; zob. zwł. s. 221.

[25] Zob. J. Kowalski, *Grobowiec Kamilli. Interpretacja opisu architektury w starofrancuskiej „Powieści o Eneaszu"*, „Artium Quaestiones" VII, 1995, s. 45-63.

ze szmaragdów. Podstawa stołu (proste, zazwyczaj drewniane krzyżaki – *tresteauz*, w. 771) sporządzona jest z ametystu, który sprawia, że siadający przy nim do posiłku człowiek nie upija się.

WIEŻA I ZWIERCIADŁO

Po ponad stu wersach autor skupia się na opisie wieży – a właściwie lustra, bo tylko ta nazwa pada w tekście (*un mireur*, w. 781) – które znajduje się przed bramą pałacu, opodal dziedzińca turniejowego. Jego podstawę stanowi sto dwadzieścia pięć stopni z porfiru, serpentynu i alabastru w części pierwszej, dalej, w części drugiej, następują kryształ, jaspis i sardoniks, trzecia wreszcie, najwyższa część podstawy sporządzona została z ametystu, bursztynu, jaspisu, sardoniksu i panteru (*pantiere*, w. 794). Zwierciadło jest szerokie i okrągłe, posadowione na jednym filarze (*d'un sul piler est suz portez*, w. 796). Na tymże filarze (*Sur cel piler*, w. 797) spoczywa kapitel, na nim zaś kolejne dwa filary. Następują dalsze piętra składające się odpowiednio z czterech, ośmiu, szesnastu, trzydziestu dwu, sześćdziesięciu czterech, trzydziestu dwu, szesnastu filarów i tak dalej, aż do stanu początkowego – czyli jednego filara, na co zresztą zwraca uwagę autor, apelując do czytelnika, aby sam sobie ilość filarów policzył (*De plus en meins les cunterez / Desque un sul pilier vendrez*, w. 825-826). Kolejne piętra, składające się z różnej liczby filarów, oddzielone są kapitelami. Filary i kapitele są „subtelne, szlachetne" i „jasne" (*gentil e cler*, w. 828), sporządzone z tych samych kamieni, co podstawa zwierciadła (*De[s] checune esprové piere / Dunt li degré sunt entaillé*, w. 830-831). Na „tym pryncypalnym filarze" (*sur cel piler suverein*, w. 833), „mądrą ręką" (*par sage main*, w. 834) posadowione jest lustro, w którym widać z oddali każdą nieprzyjacielską wyprawę skierowaną przeciwko królestwu prezbitera Jana. Trzy tysiące wojska strzegą zwierciadła w dzień i w nocy, ażeby nikt nie mógł go zniszczyć.

Następnie Jan wymienia dostojników kościelnych oraz książąt podległych sobie krain, którzy zasiadają w pałacu przy jego tronie – w tym arcybiskupa katedry św. Tomasza oraz emirów Samarkandy i Suzy (*Ces treis par nun seient tuz dis / Juste le trone e le soler / De ma glorie, pur eshaucier / De tute pars mun halt estal / Qu'ai el palais principal*, w. 882-887). W pięknej kaplicy odprawiają mszę opaci (*Abbez servent en ma chapele / Ki est mult riche e bele*, w. 893-894). Ich liczba równa jest ilości dni w roku. W tym miejscu Jan wyjaśnia, że to przez pokorę pragnie być nazywany „księdzem" (*prestre Johan me faz numer*, w. 908). Wreszcie opowiada o rozległości swego królestwa. Rozciąga się ono w jedną stronę na cztery miesiące drogi, a w drugą na długość zupełnie niepojętą. Aby

pojąć wielkość Janowego państwa, należałoby zliczyć gwiazdy na niebie i piasek morski (*Ke bien vus di si vus poez / Les esteiles del ciel numbrer / E la gravele de cele mer*, w. 944-946).

DRUGI PAŁAC

Tak dochodzimy do opisu drugiego pałacu (*Uncore avum un autre palais*, w. 951), który nie jest długi, za to wysoki (*N'est pas lung, mes est halt*, w. 953), a zbudowany został w wyniku cudownego widzenia, jakie miał ojciec Jana, zwany *Dampnedeusem* (czyli „Panem Bogiem", w. 964). Usłyszał on we śnie głos, nakazujący zbudowanie pałacu dla syna, który mu się urodzi, a który to syn będzie królem nad królami. Pałac otrzyma taką moc, że kto w nim będzie przebywać, będzie zdrów, zostanie uzdrowiony z chorób i nie będzie odczuwał głodu, a w dniu, w którym przebywał w pałacu, na pewno nie umrze. Po przebudzeniu *Dampnedeus* nakazał wybudować pałac. Mury zostały wzniesione „dokoła" (t.j. w tym wypadku „całkowicie", *envirun*, w. 1003) ze szlachetnych kamieni. Za zaprawę służyło topione złoto. Pałac ma wewnątrz sklepienie, czyli „niebo" (*un ciel dedenz i est ovrez*, w. 1007) uczynione z szafirów i topazów; szafiry mają kolor pogodnego, bezchmurnego nieba, topazy zaś są na podobieństwo gwiazd; dlatego właśnie owo sklepienie podobne jest do rozgwieżdżonego nieba (*Pur ceo resemble la voute asez / Al ciel quant est bien esteillez*, w. 1017-1018). Posadzka ułożona została z wielkich kryształów białych jak mleko. W pałacu nie ma żadnych mniejszych, wydzielonych pomieszczeń ani przegród (*N'ad chambre nule en la maisun / Ne d'entreclos nule faun*, w. 1021-1022). Pięćdziesiąt filarów w kształcie iglic ze szczerego złota stoi wewnątrz, wokół pałacu (*En cel palais sunt ordinez / Juste del murs trestut entur*, ww. 1026-1027). Każdy filar mierzy pięćdziesiąt łokci wysokości, a gruby jest tak, że akurat człowiek może go objąć (*E de grossur tuit ensement / Tant cum uns hom pot embracier*, ww. 1030-1031). Na filarach umieszczone są karbunkuły, oświetlające wnętrze pałacu; jest tam jasno jak w dzień. Filary dlatego właśnie są zaostrzone na końcach (*agu*, w. 1042), aby nie tłumiły blasku karbunkułów, co mogłoby się zdarzyć, gdyby były szersze u góry. W pałacu nie ma więc nocy i dnia. Nikt nigdzie nie znalazłby tak małego przedmiotu, który, rzucony na posadzkę, nie zostałby dostrzeżony dzięki panującej jasności. W pałacu nie ma okien czy innych otworów, a to dlatego, że światło słoneczne stłumiłoby blask klejnotów. Król Jan zasiada w tym pałacu w dzień swoich urodzin, razem z dworem, potem zaś wychodzi, a on i wszyscy, którzy mu towarzyszyli, są tak syci, jakby podano im najlepsze na świecie jadło. Dalej następuje zakończenie *Listu*, z apostrofą skierowaną do cesarza Bizancjum.

INSPIRACJE I KONTEKSTY

LITERATURA

Opisy poszczególnych pałaców przyrównywane są często do podobnych, pojawiających się w łacińskich powieściach o Aleksandrze Wielkim, albo też do opisów Niebieskiej Jeruzalem z Apokalipsy św. Jana i z apokryfów. Te wzory mają jednak charakter jedynie cząstkowy, pośredni. Tym bardziej że *List* powstał w czasie, gdy istniały już liczne teksty starofrancuskie, w których pojawiały się motywy bardzo podobne – myślę tu przede wszystkim o tak zwanych powieściach antycznych, *romans antiques*. Także wówczas, w ciągu XII stulecia, rozpowszechniły się liczne, łacińskie *visiones*, opowieści o zaświatach, często przekładane na języki narodowe[26]. Spotykamy w nich wzmianki o okrągłych budowlach, będących miejscem pobytu zbawionych i potępionych[27]. W sławnej *Wizji Tnugdala*[28] czytamy o jakby rotundzie bez bram i okien, zbudowanej ze złota, srebra i szlachetnych kamieni, w której przebywa król Kormach w

[26] W wizjach zaświatów niewątpliwie spotykają się fantastyczne obrazy pokrewne nieco i światu irlandzkich legend, i romansów rycerskich. Takie porównanie sugeruje zresztą Peter Dinzelbacher (*Vision und visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981, s. 128). Por. też H. R. Path, *The Otherworld, according to descriptions in medieval litterature*, Cambridge (Mass.), 1950. *Visiones* stoją na pograniczu literatury „ludowej" i „uczonej". Niemal wszystkie opowiedziane zostały przez ludzi świeckich, należących do stanu rycerskiego, zazwyczaj niepiśmiennych. Ich opowieści zanotował po łacinie pośrednik – mnich, który uznał je za godne uwiecznienia. Z biegiem czasu niektóre z wizji zdobyły sobie znaczną popularność i przetłumaczone zostały znów na języki narodowe. Sam proces zapisywania opowieści, które niewątpliwie nosiły ślady kultury zwanej potocznie „ludową" (*tradition folklorique*), polegał oczywiście nie tylko na przekładzie na łacinę. Równolegle następował proces chrystianizacji i nadania pierwotnemu tekstowi cech literatury uczonej. Doskonale oddaje to wypowiedź jednego z mnichów-pośredników, cytowana przez Le Goffa: *Nie dodałem niczego prócz tego, co wolno skrybom: uporządkowałem zdarzenia w ich kolejności, a stare znaczenia zastąpiłem przez nowe; dodałem Mojżeszowych drew, Elizeuszowej soli, a na ostatku i Chrystusowego wina uczynionego z wody, nie po to, aby omylić* [czytelnika], *ale ku większej urodzie opowiadania* (J. Le Goff, *Aspects savants et populaires des voyages dans l'au-delà au Moyen Age*, (w tegoż:) *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris 1985, s. 113).

[27] Zob. J. Sokolski, *Architektura zaświatów w średniowiecznych łacińskich wizjach eschatologicznych*, (w:) *Wyobraźnia średniowiecza*. Praca zbiorowa pod redakcją T. Michałowskiej, Warszawa 1976, s. 119-130.

[28] *Wizja Tnugdala* spotkała się z wielkim zainteresowaniem i była jedną z najpopularniejszych opowieści o zaświatach. Znane są trzy tłumaczenia francuskie z XIII w. Zob. *La Vision de Tondale (Tnugdal), Textes français, anglo-normands et irlandais*, wyd. V.H. Friedel i K. Meyer, Paris 1907. Odnośnie do omawianego fragmentu por. C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (Ve-XIII siècle)*, École Française de Rome, Palais Farnèse 1994, s. 597-601.

otoczeniu swojego dworu. Zbieżności z *Listem* są uderzające. Nie mamy jednak powodu przypuszczać, że jego autor czytał *Wizję Tnugdala*, ani że autor *Wizji* czytał *List* (choć jest to prawdopodobne, zważywszy popularność obu tekstów). Najwyraźniej taki właśnie obraz musiał często pojawiać się w średniowiecznej literaturze. Dokąd sięga on swoimi korzeniami? Oto pytanie, na które nie będzie łatwo udzielić odpowiedzi. Jest tutaj i tradycja biblijna, i barbarzyńska. O ile sama wzmianka o kolumnach i rotundzie przynależeć musi do świata kultury śródziemnomorskiej, ale raczej materialnej niż literackiej (nie znam przykładu literackiego opisu rotundy sprzed XII wieku) o tyle kolistość budowli i dusze w niej przebywające przypominają legendy irlandzkie[29]. W tychże właśnie pojawiają się wieże czy też całe wyspy umarłych, otoczone obracającymi się (a zatem okrągłymi) murami, jako miejsca pobytu dusz zmarłych. W przypadku *Listu* pokrewieństwo z wizjami zaświatów jest oczywiste – nie tylko przez wzgląd na podobieństwo formalne i na to, że chodzi o opis „innego", obcego, choć ziemskiego świata[30]. Nie bez znaczenia jest też, być może, opis grobowca św. Tomasza z apokryfu *Historie apostolskie*, powstałego w VI w. i niezmiernie popularnego w ciągu całego średniowiecza. Państwo króla Jana miało być przecież schrystianizowane właśnie przez Świętego Tomasza[31].

Odkrywamy również zbieżności ze światem przedstawionym w *chansons de geste*, gdzie każdy pałac składa się z sali, komnaty i kaplicy[32]. Wielka, okrągła sala opisana została w *chanson de geste „Pèlerinage de Charlemagne"*[33]. Trudno jednak traktować *List* jako inspirowany przede wszystkim epickimi pieśniami tego rodzaju. Podobnie wątpliwe jest uznawanie go za inspirujący dla *romans antiques* (jak utrzymywał Edmond Faral[34]). Był on na pewno jednym z pierwszych tekstów literatury średniowiecznej, w których objawiła się szczególna maniera opisywania cu-

[29] Zob. G. Huet, *Le château tournant dans la suite du „Merlin"*, „Romania" 40, 1911, s. 235 nn. oraz H. R. Path, *The Otherworld, according to descriptions in medieval litterature*, Cambridge (Mass.), 1950.

[30] Chodzi mi tutaj, rzecz jasna, przede wszystkim o sam schemat budowli okrągłej. Opisy architektury zbudowanej z kruszców i szlachetnych kamieni są bowiem popularne we wszystkich kulturach świata i zazwyczaj wiążą się z relacjami o niezwykłych krainach lub o krainie umarłych. Por. przytaczane choćby przez Jeana Delumeau inne, późniejsze zazwyczaj teksty: relację Marco Polo, *Podróże* Mandeville'a, *Księgę tysiąca i jednej nocy* (J. Delumeau, op. cit., s. 81-84). O opisach zaświatów zob. też H.R. Path, op. cit.

[31] Grobowiec św. Tomasza miał być centralną, ośmioboczną bazyliką z marmuru, o sklepieniu krytym złotą blachą. Zob. *Dwunastu. Pseudo-Abdiasza Historie Apostolskie*, przeł. E. Nowak, M. Starowieyski, Kraków 1995 (*Ojcowie Żywi*, t. 11), s. 427.

[32] A. Labbé, op. cit., s. 228-233.

[33] J. Kowalski, *Obraz Jerozolimy i Konstantynopola w chanson de geste „Pèlerinage de Charlemagne"*, Sprawozdania PTPN, Wydział Nauk o Sztuce, nr 110 za 1992, s. 149-157.

[34] E. Faral, op. cit., s. 161-167.

downości Wschodu, w tym bogata wizja fantastycznej architektury, ale nie mamy do czynienia ze źródłem i utworami, które zeń korzystają. Powiązania bowiem mogą być obustronne i wielowątkowe. Dogłębniej porównując *List* z *romans antiques*, zauważymy choćby podobne opisy miast, które są siedzibami władców. W *Liście* nie mówi się co prawda o mieście, ale zespół rezydencjonalny bardzo je przypomina i stanowi jakby odpowiednik zespołów rozmaitych budowli wymienianych w *romans antiques* w opisach Troi i Kartaginy[35]. Mimo że opisy te są w sumie dość odmienne (dotyczą w pierwszym rzędzie murów obronnych z wieżami i bramami, zabudowań miejskich, ulic), to objawiana między innymi za ich pośrednictwem koncepcja władzy centralnej, panującej nad wieloma wysoko postawionymi lennikami, podobna jest i w *Liście*, i w *Roman de Troie*, w *Roman d'Alexandre* i w *Conte de Floire et Blancheflor*, a także w wielu innych, późniejszych utworach. Stojące w mieście wieże zdają się grupować albo rzeczywiście grupują się wokół najwyższej, centralnej rezydencji władcy. Każda z nich należy do jakiegoś księcia albo hrabiego. Podobnie Jan oddał w lenno szereg pogranicznych zamków, a do stołu usługuje mu tłum książąt i hrabiów (ww. 855-858). Ów stół, tak szczegółowo opisany, znajduje odpowiednik choćby w stole Priama w *Powieści o Troi*, zajmującym jeden z krańców sali, podczas gdy na przeciwległym krańcu znajduje się ołtarz (ww. 3101-3119).

W opisach Janowych pałaców nakładają się więc na siebie dwie wizje władczej rezydencji. Z jednej strony odnajdujemy typowe dla opisów *chansons de geste* (choć nie tylko dla nich) części składowe epickiego pałacu: salę, komnatę i kaplicę (w ramach pałacu pierwszego). Na ten troisty, tradycyjny podział, jakby bezwiedny, nakłada się sekwencja trzech wielkich budowli, które nie mają swych poprzedniczek wśród epickich pieśni, posiadają za to odosobnionych, nie połączonych w grupy rówieśników w równolegle powstających *romans antiques*. Propozycja sformułowana w *Liście* to jeden z wariantów wpisujący się w pomysły autorów *romans antiques*.

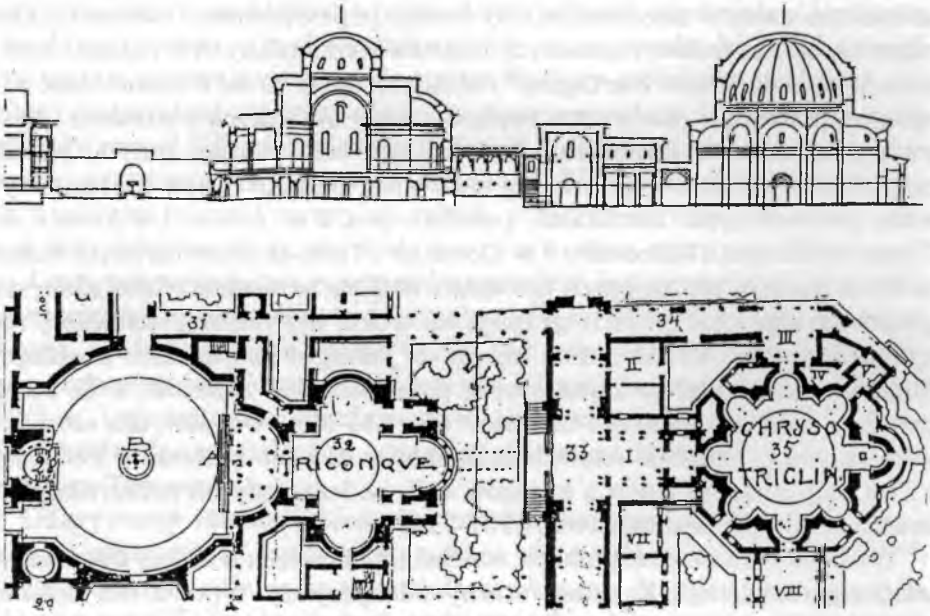
CHRYSOTRICLINOS

Przywołanie przez Gosmana *Pèlerinage de Charlemagne* jako tekstu podającego wzór opisu kolistej sali nie jest takie oczywiste[36]. Moim zdaniem trzeba mówić o mniej więcej jednoczesnym wystąpieniu tego samego schematu budowli w kilku różnych utworach. Opis przestrzeni okrą-

[35] Co prawda w „oryginale" łacińskim wspomina się, że pałac znajduje się w mieście Bibric; wzmianki o tym pojawiają się też w niektórych wersjach prozą.

[36] M. Gosman, *La Lettre du prêtre Jean...*, przyp. do ww. 703-746.

głej, centralnej lub wielokątnej – mamy tu wszak sugestię istnienia pięćdziesięciu kątów – był w połowie dwunastego wieku rzeczą nową, niemal bez precedensu. Istnieją jednak, oprócz pokrewieństw literackich, także odniesienia do rzeczywiście istniejących budowli centralnych.



Ryc. 1. Triconchos (z lewej, 2 ćw. IX w.) i Chrysotriclinium (z prawej, 3 ćw. VI w.). Fragment rekonstrukcji planu i przekroju Wielkiego Pałacu w Konstantynopolu, repr. za: J. Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Paris 1910

Nie ma chyba wątpliwości, że ważnym wzorem dla opisu drugiego pałacu prezbitera Jana był także – jak i w przypadku pałacu króla Hugona z *Pèlerinage* – *Chrysotriclinos*, czyli *Złote Triclinium* (il. 1), wybudowane w Konstantynopolu przez cesarza Justyna II (ww. 565-578)[37]. Od momentu swego powstania stanowiło ono największy i najokazalszy bydynek Wielkiego Pałacu. Była to oktogonalna sala nakryta kopułą. W ścianach otwierały się konchowo sklepione nisze, a w kopule – szesnaście okien. W apsydzie, znajdującej się na wprost wejścia, stał tron cesarski.

[37] Por. J. Ebersolt, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Paris 1910, s. 77-92. Na temat Wielkiego Pałacu zob. również: E. Mambury, E. Wiegand, *Die Kaiserpaläste von Konstantinopel*, Berlin 1934; G. Brett, D. Talbot Rice, *The Great Palace of The Bysantine Emperors*, Edynburg 1947 (t. I), 1958 (t. II); R. Guilland, *Etudes de topographie byzantine*, I-II, Berlin-Amsterdam 1969; J. Bompaire, *La ville de Constantinople vue à travers le Livre des Cérémonies*, (w:) *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Age*, red. A. Poirion, Paris 1986.

Powyżej, na sklepieniu konchy, widniała mozaika przedstawiająca tronującego Chrystusa – Pantokratora. Wokół sali rozmieszczone zostały symetrycznie mniejsze pomieszczenia, wchodzące w skład apartamentów cesarskich. Budowla ta przypominała zatem centralne nawy kościołów św.św. Sergiusza i Bakchusa w Konstantynopolu i św. Witalisa w Rawennie. Upiększana przez kolejnych cesarzy, rozbłyskująca wielobarwnymi mozaikami, wyposażona w złocone meble – tron, ławy i stoły – stanowiła miejsce przyjmowania zagranicznych poselstw. Było to chyba jedyne tego rodzaju współcześnie funkcjonujące, wielkie, centralne, świeckie wnętrze, jakie mogło być powszechnie znane w XII-wiecznej Europie[38]. W nim odbywały się uroczyste audiencje dla dworu i dla ogółu poddanych, a także wielkanocne bankiety, którym przewodniczył sam cesarz[39]. Tu przenikały się świeckie i sakralne formy dworskiego ceremoniału, cesarz objawiał boski mandat swojej władzy, tronując pod wielkim wyobrażeniem Chrystusa – Pantokratora na sklepieniu apsydy. Także w *Liście* drugi pałac ma podobny charakter. Wszystko to zbliża oba wnętrza: imaginacyjne i rzeczywiste. W jednej z francuskich wersji *Listu*[40] prozą czytamy przecież następujący akapit:

Et se y tenons court au jour de Pasques, de l'Ascent[i]oun et de Pentecouste, de l'Assumpt[i]on de le Vierge Marie, de sa Nativité et du Noël. Et en ces .vi. termines portons nous couronne pour la haulteche des jours, et demourons toutte jour au palaix et prechons au peuple. Et quant le nuit vient, nous sommez aussi sao-

Rezydujemy zaś [w tym pałacu] *w dniu Wielkiej Nocy, w dniu Wniebowstąpienia i na Zielone Świątki, i w dniu Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, w dniu Jej Narodzenia i na Boże Narodzenie. W te wszystkie sześć dni nosimy koronę przez wzgląd na godność dnia i pozostajemy w naszym pałacu, i nauczamy*

[38] W dobie wypraw krzyżowych informacje o pałacu konstantynopolitańskim docierały swobodnie na Zachód. Właśnie w Chrysotriclinium odbyło się np. opisane przez Wilhelma z Tyru spotkanie króla Jerozolimy Emeryka i cesarza Manuela Komnena w 1171 roku. Tam też dwa stulecia wcześniej, w 949 roku, Liutprand z Kremony, ambasador króla Berengara, uczestniczył w uroczystych audiencjach, które obszernie opisał w swojej relacji. Zob. Guillaume de Tyr, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* XX, 23 (wyd. R.B.C. Huygens, t. I-II, Turnhout, 1986); Liutprand z Kremony, *Antapodosis*, VI, 5, 21, *Monumenta Germaniae Historica*, *Script.*, t. III, s. 333; (lub: PL, t. 136, col. 895 nn.); tłum. angielskie F.A. Wright, *The Works of Liutprand of Cremona*, New York 1930.

[39] Z Chrysotriclinium cesarz uroczyście wychodził, aby udać się na nabożeństwo, tutaj powracał i tu żegnano go aklamacją, zanim udał się do swych prywatnych apartamentów. Najokazalsze zgromadzenia miały miejsce w czasie wielkich świąt. Niektóre z nich kończyły się bankietem, podczas którego cesarz spożywał posiłek przy małym, złoconym stole, w nielicznym gronie wybranych, reszta zaś ucztowała albo przy głównym, wielkim, również pozłacanym stole, albo przy mniejszych, rozstawionych w poszczególnych niszach. Cesarz wydawał podobne bankiety między innymi każdego dnia w pierwszym tygodniu po Wielkanocy. Przypomnijmy, że i król Jan wraz z dworem, przebywając w pałacu, w mistyczny sposób zaspokajał głód.

[40] Wersja P-1 wg oznaczenia Gosmana, cyt. wg . ms A, ww. 477-488.

ul comme se nous advions mengié des milleurs viandes du monde sans plus pour la bonne oudour que y yst des pierres precieuses. Et se n'y entre nulz fors en ces .vi. jours et fors quant nous volons parler secretement pour le bien de nostre foy. Et sachiés que .l. Franchois le gardent par jour et cent par nuit.

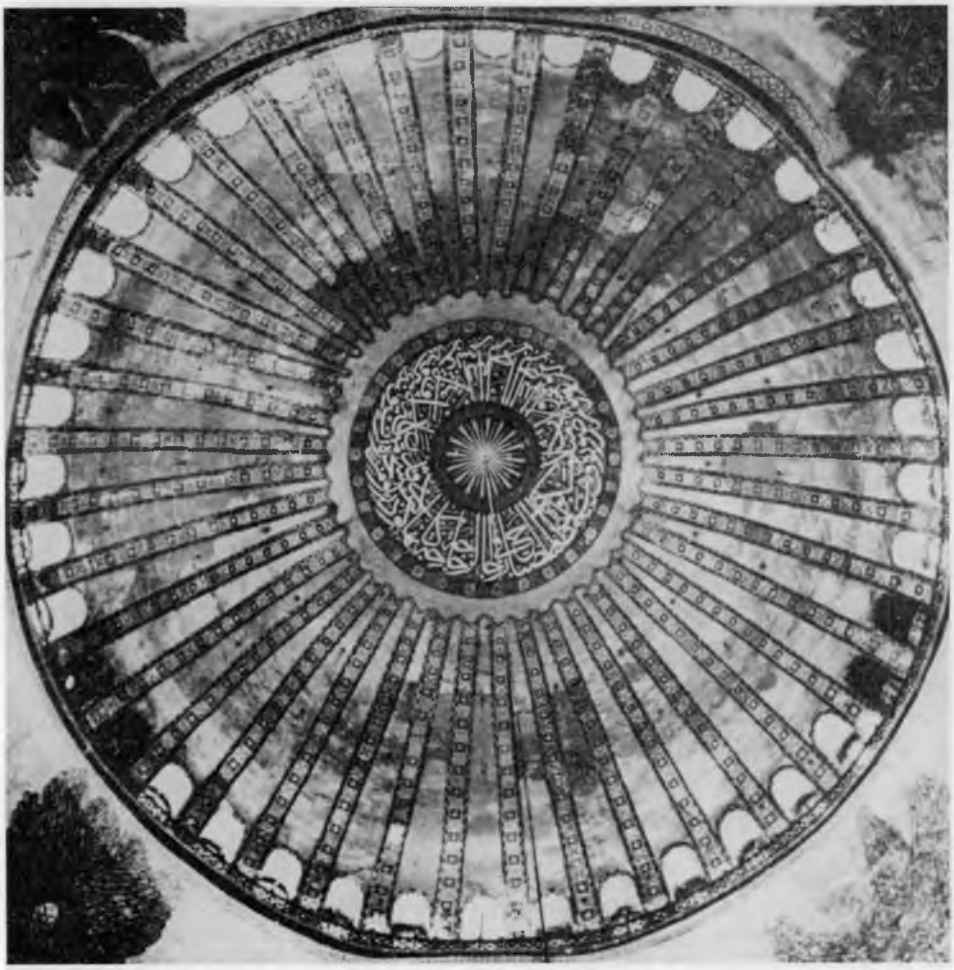
lud. A gdy nadchodzi wieczór, jesteśmy tak syci, jakbyśmy zjedli najlepsze mięso na świecie, a to dla przyjemnej woni, która rozchodzi się tam ze szlachetnych kamieni. A oprócz tych sześciu dni nikt [oprócz nas] *nie ma tam wstępu, chyba że pragniemy rozmawiać z kimś sekretnie dla dobra naszej wiary. I wiedzcie, że 50 Francuzów strzeże pałacu w dzień, a stu strzeże go w nocy.*

Także szereg innych szczegółów zbliża obraz pałacu prezbitera Jana do Wielkiego Pałacu w Konstantynopolu[41]. Jego oświetlenie przywodzi na myśl łańcuchy świateł w Hagia Sophia (il. 2, 3)[42]. Długie opisy uroczysto-

[41] Nieopodal *Chrisotriclinium* Teofil, ostatni cesarz ikonoklasta, wzniósł w drugiej ćwierci IX wieku inną salę audiencyjną, również centralną, ale o kształcie trójliścia, poprzedzoną półkolistym w planie portykiem – *Sigmą* – i obszernym dziedzińcem. Salę tę zwano *Triconchos*. W jej podziemiu znajdowało się pomieszczenie zwane *Tajemnicą*, posiadające szczególne właściwości akustyczne. Na środku placu przed *Sigmą* stała srebrna fontanna, z której w czasie audiencji lało się wonne wino, a czasza jej wypełniona była owocami. Otóż w jednym z rękopisów zawierających wersję prozatorską *Listu* (P-2, prawdopodobnie trzynastowieczną, w każdym razie sprzed 1341 r.) czytamy, że na środku pierwszego pałacu stoi filar, z którego wydobywają się cudownym sposobem: doskonała woda, wino, które chroni od pożądania dóbr doczesnych i mięso dowolnego rodzaju, a wszystko to za sprawą Ducha Świętego (M. Gosman, op. cit., s. 490, w. 478.1). Architektura *Triconchosu* miała za wzór wcześniejsze rozwiązania muzułmańskie, przede wszystkim wielki pałac al-Walida (743-744 r.), władcy dynastii omaijadzkiej, w Mszatta; potem trójkonchowy plan sal świeckich rozpowszechnił się w pałacach Zachodu, znajdujemy go m.in. w Rzymie, Rawennie, Akwizgranie; por. J. Ebersolt, op. cit., s. 110-119 oraz J.T. Frazik, *Średniowieczna architektura krajów Bliskiego Wschodu: Arabii, Syrii, Palestyny, Iraku i Egiptu*, Kraków 1991, s. 49-53.

[42] Jak to pięknie opisał w swoim poemacie Paulos Silentiarios, na długich łańcuchach rozciągniętych w poprzek przestrzeni nawy Hagia Sophia zawieszone były lampy ze srebrnymi lustrami. Pięćdziesiąt karbunkułów przyrównanych w *Liście* do łańcucha (*cheine*, w. 1036) opasującego wnętrze drugiego pałacu, może być aluzją do takiego właśnie systemu oświetlenia (tłumaczenie tego fragmentu poematu Silentiariusa w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* Wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa, 1978, s. 188 oraz poetycki przekład pióra Alicji Szastyńskiej-Siemion w: *Muza chrześcijańska*, t. III, *Poezja grecka od II do XV w.*, opr. ks. M. Starowieyski, Kraków 1995, s. 158-159). Oczywiście, że jest to także przypomnienie wielkich kandelabrów w kształcie koła, zawieszanych często u sklepień średniowiecznych świątyń. Kandelabry takie, zwane *coronae*, symbolizowały Jeruzalem Niebieską (jak w Akwizranie), jak również – o czym pisze Honoriusz z Autun – koronę Zbawienia obiecaną przez Boga Jego wiernym sługom: *Corona ob tres causas in templo suspenditur: una quod ecclesia per hoc decoratur, cum ejus luminibus illuminatur; alia quod ejus visione admonemur quia hi coronam vitae et lumen gaudii percepiunt, qui hic Deo devote serviunt; tertia ut caelestis Hierusalem nobis ad memoriam revocetur, ad cujus figuram facta videtur* (*Honorii Augustodunensis De gemma animae*, cap. CXLI, wg V. Mortet, P. Deschamps, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age, XIe-XIII siècles*, Edition du Comité des Travaux historiques et scientifiques, Paris, 1995, s. 652-653). Zob. też Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier*, t. I, s. 136, hasło *Lampesier*.

Ryc. 2. Wnętrze kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu, 532-537. Fot. Hirmer Verlag München, repr. za: W.F. Volbach, Lafontaine-Dosogne, *Bysanz und der Christliche Osten*, Berlin 1968 (*Propyläen Kunstgeschichte*)



Ryc. 3. Kopuła kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu, 532-537. Repr. za: R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Penguin Books 1979

ści w *Liście* wydają się nawiązywać do bizantyjskiej etykiety dworskiej[43]. Zestaw budowli składających się na rezydencję króla Jana przypomina kompleks samego Wielkiego Pałacu[44]. Nie jest to zresztą w żaden sposób

[43] Bizantyjska etykieta dworska przewidywała między innymi procesjonalne przechodzenie cesarza, wraz ze świtą, przez rozmaite budowle na terenie Wielkiego Pałacu, w których cesarz wykonywał ustalone czynności. Zostały one skodyfikowane w *Księdze Ceremonii*, zredagowanej za rządów Konstantyna Porfirogenety w X wieku. Zob. Ebersolt, op. cit., passim.

[44] Na terenie Wielkiego Pałacu znajdowały się apartamenty prywatne cesarza i sale audiencyjne (u Jana – dwa pałace), stadion i dziedziniec wraz z kwaterami gwardii

zaskakujące. Opisy miast w *powieściach antycznych* interpretuje się często jako fantazje na tematy bizantyjskie[45]. Związek naszego tekstu z Wielkim Pałacem nie ulega więc raczej wątpliwości; dyskusyjna jest tylko natura tego związku. Informacje o konstantynopolitańskiej rezydencji,

Ryc. 4. Latarnia morska. Antyczny relief wtórnie wmurowany w campanilę katedry w Pizie. Repr. za: A. Reinle, *Zeichensprache der Architektur*, Zürich-München 1976

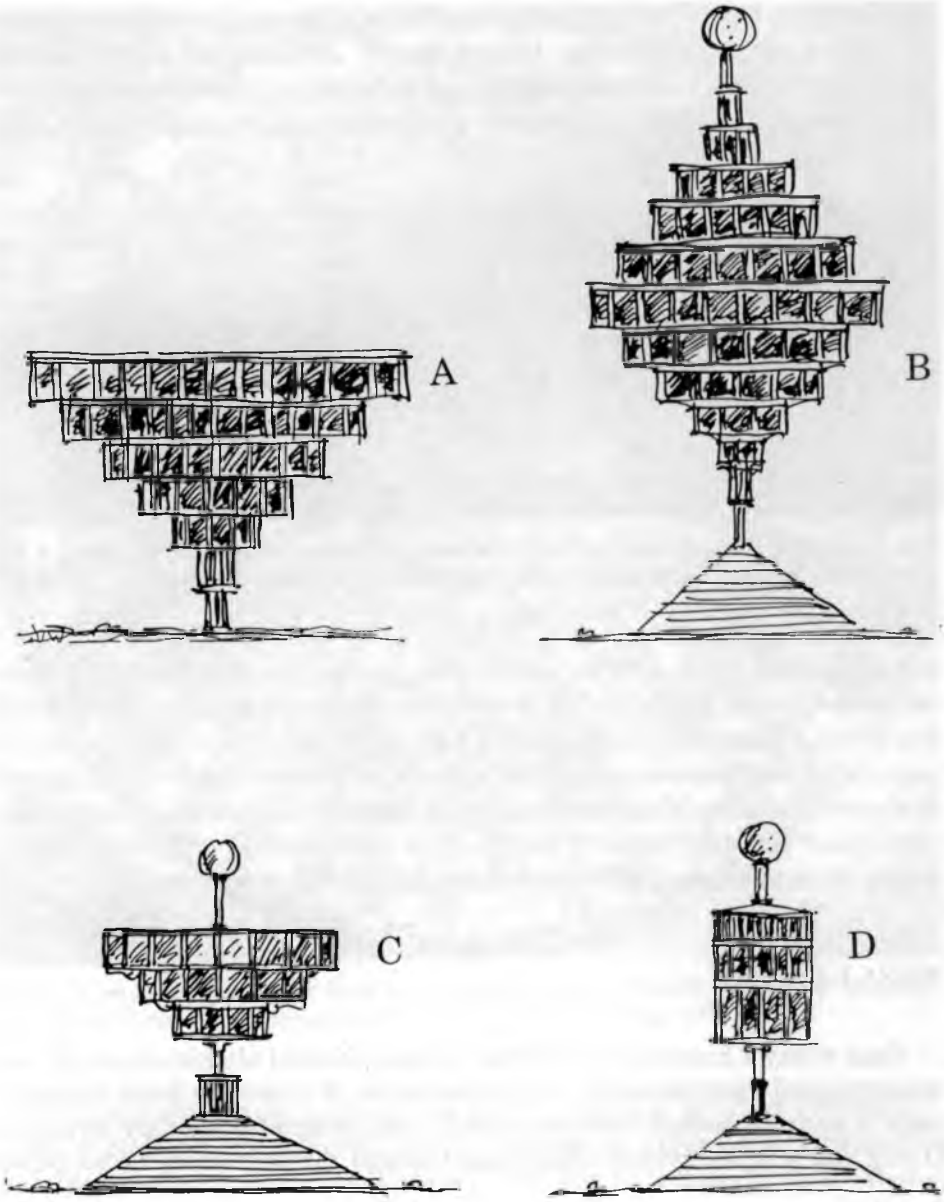
które posiadał autor, były zapewne tylko pewnego rodzaju katalizatorem tworzenia opisu. Na przykład sam wybór planu centralnego nie musiał wypływać z inspiracji bizantyjskich. Było chyba raczej na odwrót: pomysł posłużenia się planem centralnym wywołał w pamięci pisarza całą gamę skojarzeń o bizantyjskiej proweniencji, a pragnienie przedstawienia cesarzowi (*List* był doń przecież teoretycznie adresowany) czegoś potężniejszego, niż jego własny pałac, wywołało odpowiednie skojarzenia.

WIEŻA I LUSTRO

Opis wieży z lustrem ma odrębne, własne źródło i bliskie odnośniki we wcześniejszej i współczesnej sobie literaturze. W traktacie Bedy Czcigodnego o siedmiu cudach świata znajduje się paragraf dotyczący świątyni Diany, który wykorzystuje identyczny koncept rozszerzającej się ku górze

cesarskiej (u Jana – dziedziniec turniejowy), a od strony morza – latarnia morska (u Jana – lustro na wieży). Tak więc moglibyśmy odnaleźć w rzeczywiście istniejącym zespole rezydencjonalnym wszystkie elementy, składające się na imaginacyjną rezydencję z *Listu*.

[45] Zob. np. E. Baumgartner, *Troie et Constantinople dans quelques textes du XIIe et du XIIIe siècles: fiction et histoire*, (w:) *La ville, histoire et mythe*, Institut Français de l'Universite Paris-X Nanterre, 1983, s. 6-16; P. Zumthor, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Editions du Seuil, 1993, s. 111-141.



Ryc. 5. Świątynia Diany według traktatu Bedy (rys. A) i warianty wieży z lustrem w pałacu króla Jana, według wersji rymowanej *Listu* (rys. B) i przeróbek prozatorskich z rkp. B (rys. C) i M (rys. D). Rys. J. Kowalski

budowli (il. 5 A-D)[46]. Lustro, w którym ujrzeć można wrogie armie (zbudowanie takiego lustra przypisywano często samemu Wergiliuszowi[47]), także nie zostało wymyślone przez autora *Listu*. Jest to jeden z obiegowych motywów literackich, żyjących w połowie XII wieku własnym życiem i nie sposób ustalić, kto był jego wynalazcą[48].

[46] Wg: H. Omont, *Les sept merveilles du monde au moyen âge*, „Bibliothèque des Chartes" XLII, 1882, s. 40-57, cyt. s. 50: *Septimum est Templum Dianae. Super quatuor columnas prima fundamenta posita sunt arcuum, deinde paulatim succrescens, super quatuor arcus eminetiores lapides arcubus prioribus positi. Super quatuor octo columnae et octo arcus porrecti, inde tertio ordine equa ponderatione per quatuor partes succrescens semper eminetiores lapides positi. Super octo sexdecim triginta duo, iste ordo quartus est. In quinto ordine sexaginta quatuor columnae et arcus succrescunt; et super sexaginta quatuor centum viginti et octo columnae finem faciunt tam mirabilis edificii.* Ponadto trzeba zauważyć, że Świątynia Salomona miała wewnątrz trzy rozszerzające się piętra: *piętro, które na dole było, miało pięć łokci wszerz, a średnie piętro sześć łokci wszerz, a trzecie piętro miało siedem łokci wszerz* (3 Krl 6, 6). To „rozszerzanie się" miało jednak charakter zgoła inny, niż w grobowcu Kamilli; polegało na wprowadzeniu wewnętrznych uskoków muru.

[47] Zresztą w prozatorskiej wersji *Listu* P-2 skonstruowanie lustra przed pałacem króla Jana również przypisano Wergiliuszowi, która to informacja zastąpiła opis wieży. Np. w rps. Y, w. 391: *Item que devant la porte de nostre dit palays a ung mirouer ou milieu de la place lequel Virgile par son engin y mist. et le voit on de quinze journees de loign.* Zob. też następny przypis.

[48] O podobnym lustrze wspomina już przypisywane Bedzie Czcigodnemu dzieło *De divisionibus temporum*, a potem także *Gesta Romanorum* i *De naturis rerum* Aleksandra Neckama (*Gesta Romanorum* 486, wyd. Oesterley, s. 590-591; *Alexandri Neckam de naturis rerum...*, wyd. T. Wright, London 1863, II, rozdz. 174, s. 310). Edmond Faral wskazał na podróżniczą relację Benjamina z Tudeli (ok. 1163-1170) w której czytamy, że na szczycie Latarni Aleksandryjskiej, którą miał wybudować Aleksander Wielki, znajdowało się ogromne zwierciadło, pozwalające dostrzec z daleka wrogie okręty (E. Faral, op. cit., s. 80). Relacja ta odzwierciedlała zapewne powszechnie krążące opowieści, jako że Latarnia należała do obiektów często odwiedzanych przez pielgrzymów zdążających do Jerozolimy. Wedle innych legend o Aleksandrze Wielkim latarnię zwieńczoną lustrem miał dlań wybudować Nectanebo (Zob. A. Hilka, *Studien zur Alexandersage*, „Romanische Forschungen" 29, 1910, s. 1-71). Przypomnijmy, że nawiązania do Latarni aleksandryjskiej pojawiały się w architekturze francuskiej tego czasu: przykładem wieża kościoła Saint-Front w Périgueux (zob. A. Reinle, *Zeichensprache der Architektur*, Zürich-München 1976, s. 216, il. 217). Podobne jak w *Liście* zwierciadło pojawia się także w różnych utworach z XII wieku, jak np. w *Powieści o Eneaszu*, czy w bardzo popularnej *Powieści o siedmiu mędrcach rzymskich* (*Le roman des sept sages de Rome*), której pierwsze wersje francuskie powstały na podstawie dawniejszej tradycji arabskiej i żydowskiej. We wchodzącym w jej skład opowiadaniu pt. *Vergilius* mowa jest o tym, jak to sławny poeta skonstruował w Rzymie ogromne zwierciadło, będące jednocześnie źródłem światła i szpiegowskim teleskopem (w. 1243-1246, w. 1258-1263, wg Mary B. Speer, *„Le roman des Sept Sages de Rome": a critical editions of the two verse redactions of a twelfth-century romance*, Lexington, Kentucky 1989; zob. Y. Foehr-Janssens, *Le temps des Fables. Le roman des Sept Sages ou l'autre voie du roman*, Genève 1994, s. 472 nn.). Podobne koncepty znajdujemy później w *Cleomadesie* Adenneta le Roi i w czternastowiecznym *Renart le Contrefait*. Identyczny motyw pojawił się i w innych opowieściach z tego samego cyklu, np. w opowieści pt. *Rome*,

SENEFIANCE

LUSTRO

Znaczenie, czyli – wyrażając się po starofrancusku – *senefiance* lustra opisanego w *Liście* nie ogranicza się więc tylko do jego funkcji; ma też sens jako przywołanie wszystkich świetnych konstrukcji sporządzonych przez lub dla znanych bohaterów – Aleksandra, Wergilego – i dla miasta Rzymu (zob. przyp. 47). Jednocześnie silnie narzuca się porównanie wieży stojącej przed pałacem z opisem Niebieskiej Jerozolimy. Nie ma oczywiście mowy o bezpośrednim naśladownictwie. Jednakowoż, o ile w wielu opisach z epoki mamy do czynienia z profuzją drogocennych klejnotów, to tutaj – podobnie jak w Apokalipsie – są one traktowane jako budulec podstawowy i tak samo wpisują się w rygorystycznie traktowaną symbolikę liczb. Wyróżnia to ów opis spośród bardziej amorficznych wyliczanek współczesnej literatury, choć same liczby nie mają już wiele wspólnego z Apokalipsą, tak samo jak dobór kamieni (zresztą, mimo wielu odwołań do Objawienia św. Jana, w żadnym średniowiecznym tekście poetyckim nie znajdujemy listy klejnotów identycznej z podaną w Piśmie Świętym)[49]. Wyjątkowe – ale również nie związane z Biblią – jest podanie sensu użycia takich, a nie innych klejnotów i omówienie ich cudownego działania.

W opisie wieży mowa jest dwa razy o jednym filarze, na którym stoi lustro. Powstaje oczywiście niejasność – skoro lustro stoi na wierzchołku wieży, nie może spoczywać na tym samym filarze, który wspiera dwanaście kolejnych kondygnacji, tworząc pierwszą. A jednak z tekstu wynika, że autor zdaje się nie zauważać niewątpliwego błędu logicznego i utożsamia ze sobą oba filary – ten stojący u podstawy i ten stojący na szczycie.

---

gdzie główny „mistrz" miasta (*maistre sage*) buduje wieżę, z której ukazuje się oblegającym postać o dwu obliczach, a nad nią oślepiające lustro, wskutek czego uciekają (Foehr-Janssens, op. cit., s. 34 nn. i E. Faral, *Le récit „Rome" dans „Sept sages"*, „Romania" IV, 1875, s. 125-129). Z kolei np. w *Aspremont, chanson de geste* z końca XII wieku typowe zwieńczenie dachu pałacu lub namiotu – karbunkuł umieszczony na szczycie namiotu Aumona – przyjmuje własności zarówno lampy, jak zwierciadła (ww. 7025-7030, wg: L. Brandin, *La Chanson d'Aspremont, chanson de geste du XIIe siècle. Texte du manuscrit de Wollaton Hall, Paris, C.F.M.A.*, reedycja 1970. Paralelne przykłady cytuje B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle d'après certaines oeuvres du cycle de Guillaume d'Orange, Publications de l'Université de Provence*, Aix-en-Provence, 1986, s. 615-616).

[49] Martin Gosman przypuszcza, że fakt, iż do wnętrza drugiego pałacu nie dochodzi słońce, mógłby – razem z innymi cudownymi właściwościami pałacu, jak np. nieobecność głodu i śmierci – wskazywać na aluzję do Niebieskiej Jeruzalem. Jest to możliwe, ale pamiętać należy, iż tego rodzaju „odcięcie" wnętrza jest charakterystyczną cechą bardzo wielu opisów (M. Gosman, op. cit., przyp. do w. 969-1060).

Nie jest specjalnie prawdopodobne, że poeta chciałby w ten dziwny, niejednoznaczny sposób zaznaczyć istnienie jednej, wielkiej podpory, przebiegającej przez wszystkie jedenaście pięter. Działała tu raczej pewna „bezwładność twórcza" pisarza. Tej kwestii nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, niemniej znaczenie ma już sam fakt, że istnienie jakiegoś enigmatycznego „jednego filara" zostało wyraźnie podkreślone.

Tym samym odczytujemy konstrukcję wieży jako centralną, zorganizowaną wokół środkowego punktu. Jest ona symetryczna, tak w rzucie poziomym, jak pionowym. Symetryczność bowiem stanowiła podstawowe założenie, przyjęte – jak wolno sądzić – świadomie przez twórcę opisu. „Zwierciadlane" proporcje miały zapewne odzwierciedlać funkcję lustra, które ukazuje w sobie symetryczne odbicie rzeczywistości[50]. A zatem piętra są wobec siebie symetryczne – dolne rozszerzają się, a górne zwężają w tym samym porządku. Podstawa i część górna zbudowane są z tych samych szlachetnych kamieni. Niemniej wprowadzenie liczb: 125 (ilość stopni), 11 (ilość kamieni) oraz 13 (ilość pięter) nieco zakłóca regularną budowę trójdzielnej podstawy i wieży. Podstawa nie składa się z trzech grup stopni wykonanych z trzech różnych rodzajów materiału, jak można by oczekiwać; brak jakiegoś porządku rządzącego liczbami.

REZYDENCJA KRÓLA JANA JAKO CAŁOŚĆ

Opis drugiego pałacu stanowi swoistą, architektoniczną wersję *locus amoenus*, „miejsca przyjemnego", i to „przyjemnego" w stopniu najwyższym, bo aż na sposób metafizyczny. Pierwszy pałac nie jest tak samo doskonały. Mamy tu zatem parę budowli – dwie skontrastowane ze sobą rezydencje o odmiennych kształtach i funkcjach. Pierwszy pałac jest, mimo swego bogactwa, najbardziej „zwykły". Kryształowe okna, szlachetne kamienie – to wszystko stawia go oczywiście ponad przeciętną, ale jego struktura nie jest przedmiotem głębszego zastanowienia. Nie pada ani jedno słowo dotyczące kształtu, choć można by przypuszczać – na podstawie wzmianki o dwu karbunkułach – że chodzi o budowlę podłużną. Zauważmy za to, jak tekst prowadzi nas od pierwszej budowli ku drugiej. Jest to przejście od bezkształtu do formy, od codzienności (królewskiej, co prawda) do odświętności (w drugim pałacu król występuje w koronie na głowie) i od ziemi do nieba. Ponieważ już pierwszy pałac ukazany został

[50] Lustro w średniowiecznej literaturze francuskiej ma niekiedy wyraźnie znaczenie symbolu odnoszącego się do introspekcji; znane są wreszcie rozmaite *specula*, które mają za zadanie być „odzwierciedleniem" dziedziny, o której mówią. Zob. J. Frappier, *Variation sur le thème du miroir. De Bernard de Ventadour à Maurice de Scève*, „Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises", mai 1959, N° 12, s. 134-158.

jako niezwykły, opis drugiego musiał wykorzystać to wszystko, co nie zostało uwydatnione w pierwszym: wyostrzony, alegoryczny sens i doprecyzowany kształt.

Cały *List* jest jednym wielkim, amorficznym spisem niezwykłości. Niemniej, w ich nieokiełznanym strumieniu, informacje umieszczone pomiędzy opisami pałaców wiążą się z nimi i – przypadkiem czy nie – uwypuklają ich sensy. Otóż jest tam mowa o astronomicznych rozmiarach królestwa Jana, przyrównanego do niepoliczonych gwiazd na nieboskłonie. To samo porównanie wykorzystane zostało zaraz potem w opisie drugiego pałacu, a konkretnie w opisie jego sklepienia. Zamiast *voute* użyto najpierw – synonimicznie, lecz dwuznacznie – słowa *ciel*, „niebo" (w. 1007). Cała uwaga poety skupiła się na uwydatnieniu kosmicznego znaczenia budowli, która bezwiednie opisana została jako centralna, choć słowo „kolisty" nie pada ani razu. Sam fakt przywołania nieba i pięćdziesięciu kolumn w narożach, a także podkreślenie jednoprzestrzenności, niemal nie pozwalają na inną interpretację. Określenie „nie długi, ale wysoki" (*N'est pas lung, mes est halt*, w. 953) też ukierunkowuje budowlę wertykalnie, ku niebu, ku Bogu, a myśleć każe o zdarzającym się w średniowieczu przyrównywaniu rotund do wieży[51].

Nie może tu więc chodzić o przestrzeń świecką. Tekst aż prosi się o zestawienie z bizantyjską symboliką świątyni, w której kopuła symbolizowała niebo. Okrągłe kościoły także na Zachodzie uważane były za symbol okręgu świata, na pewno w rozmaitym rozumieniu tego słowa (o czym później). Honoriusz z Autun pisał tak (ok. 1130 roku): *Ecclesiae... quae autem rotundae in modum circuli fiunt, Ecclesiam per circulum orbis in circulum coronae aeternitatis per dilectionem construi ostendunt*[52]. Autor *Listu* mógł czytać i zapewne czytał pisma Honoriusza, ale znów nie ma potrzeby sądzić, że to właśnie do tej lektury odwołał się, tworząc swój opis. Symbolika budowli centralnej, jak najbardziej archetypiczna, jest uprzednia i wobec tekstu Honoriusza, i wobec *Listu*.

---

[51] Fortunat mówi o San Vitale w Rawennie jako o „tumulusie": *Martyris egregii tumulum Vitalis adora* (*Vita s. Martini* IV, 682; cyt. za A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chretien antique*, Paris 1946, s. 408). O rotundzie NMP w Hexam (wybudowanej w 680 r.) dwunastowieczny autor, Aelred, pisał, że została *in modum turris erecta* (tamże, s. 412-413). Grzegorz z Tours, mówiąc o tamtejszym martyrium św. Marcina mówi: *quia turritum erat tumulum* (*De gloria martyr.*, 371; op. cit., s. 417). Jak sądzi André Grabar, wieżowe martyria w formie rotund były w Galii częste; ich odbiciem miałyby być wieżowe relikwiarze, jak np. cytowany przezeń relikwiarz z Conques zwany „Latarnią Begona" (op. cit., s. 417). Wieże-rotundy pełniące funkcje martyriów zachowały się np. w Bin-Bir-Kilisse i w Rocamadur.

[52] V. Mortet, P. Deschamps, op. cit., s. 653.

Jak wiemy z badań Georges'a Dumézila[53], struktura władzy jest w kulturze indoeuropejskiej zazwyczaj „trójfunkcyjna", „trójdzielna". Ów trójdzielny porządek ma aspekt: 1) sakralny, królewsko-kapłański, 2) militarny i 3) produkcyjny, związany z obfitością, urodzajem i płodnością. W *Liście* ów troisty podział objawił się bardzo wyraźnie. Architektura pałaców i wieży jest wyraźnym komentarzem do osoby króla-kapłana jako idealnego władcy: unaocznia wszystkie jego cnoty. Sama w sobie zaś realizuje oprócz tego pewne idealne pomysły, przede wszystkim dwa: na budowlę doskonale symetryczną i na budowlę „mistyczną" o kosmicznym znaczeniu. Te pomysły są własnością twórcy *Listu*[54].

Do ostatniej, produkcyjnej funkcji odnosi się bezpośrednio pierwszy pałac Jana, w którym tenże najczęściej przebywa, je i płodzi potomstwo. Dziedziniec turniejowy i wieża ze zwierciadłem, broniąca przed obcym najazdem, to widome symbole dominacji militarnej – rzecz zresztą naturalna w przypadku wieży, która zawsze oznaczała władzę i panowanie. Jej wagę wyraźnie podkreśla szczegółowy opis kształtu, proporcji i materiału. Wreszcie drugi pałac – wraz ze wzmiankowaną tylko kaplicą pierwszego pałacu – ucieleśnia funkcję królewsko-kapłańską, zapewniającą łączność z Bogiem, dającą Janowi mandat na sprawowanie władzy. Wyraźnie ukazana została nadrzędność funkcji mistycznej wobec militarnej i zwłaszcza produkcyjnej. Ten pałac jest najniezwyklejszy: można w nim najeść się nie jedząc, nie można umrzeć – wszystko to spełnia się dzięki łasce Boga, który poniekąd sam jest architektem pałacu. Mistyczna funkcja budowli jest warunkowana funkcją zastosowanej formy centralnej i *vice versa*.

PRZETWORZENIA I PRZEMIANY

Dotąd rozważałem sens i znaczenie jednej wersji *Listu*, i to właściwie na podstawie jednego tylko rękopisu. A zatem opierałem się na wersji jednego z kopistów, którzy w wielu wypadkach byli współautorami tekstu przekazywanego przez siebie następnym czytelnikom i kolejnym kopistom.

---

[53] G. Dumézil, *Mythe et épopée*, t. I: *L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris 1968; t. II: *Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi*, Paris 1971; t. III: *Histoires romaines*, Paris 1973.

[54] Zob. J. Kowalski, *Pałac prezbitera Jana: znaczenie i pochodzenie tematu budowli centralnej w średniowiecznej literaturze francuskiej*, (w:) *Ziemia Święta w rzeczywistości i legendzie średniowiecza*, Materiały XVI Seminarium Mediewistycznego (1995), Wydawnictwo PTPN, Poznań 1996, s. 52-58. Oczywiście mówić tu trzeba w sumie o kilku autorach, bo opis drugiego pałacu został wprowadzony przez jedną z interpolacji tekstu łacińskiego, oznaczoną przez Zarnckego jako interpolacja B.

Prawdą jest, że różnice pomiędzy poszczególnymi rękopisami np. *Roman d'Enéas* czy *Conte du Graal*, choć czasami istotne, nie są znowu takie duże. Rękopisy powieści zawierają najczęściej drobne warianty poszczególnych wersów (chyba że chodzi o całkowitą przeróbkę utworu, np. na powieść prozą). W przypadku *Listu* rzecz ma się nieco inaczej. Jako swego rodzaju inwentarz cudowności krain wschodnich stał się on w znacznie większym stopniu „tekstem otwartym" niż np. *Conte du Graal*. Toteż różnice występujące w kolejnych egzemplarzach bywają znaczne, a w dziedzinie opisu architektury nie tylko znaczne, ale i znaczące. Przeróbki ukazują z jednej strony, jak kolejni kopiści – czyli czytelnicy i współautorzy w jednej osobie – rozumieli i przetwarzali pierwotny obraz architektoniczny, z drugiej strony widać tu doskonale i to, czego właśnie nie rozumieli albo to, co umykało ich uwagi. Rzecz pouczająca, która pozwoli na zachowanie dystansu wobec innych, podobnych opisów. Badając jedną tylko wersję tekstu, umyka nam często „bezwładność" użycia niektórych słów, obrazów i całych sformułowań. Teraz ona właśnie wydobyta zostanie na plan pierwszy. Zobaczymy, jak tekst ulega mniej lub bardziej świadomym przetworzeniom i bezwiednym przemianom.

Wkraczamy więc w stulecia XIII, XIV i XV, z których pochodzą analizowane rękopisy. Co prawda teksty, które w tych rękopisach się znajdują, nie powstały równocześnie z nimi, ale stanowią zapis wersji wcześniejszych. Niemniej, ponieważ chodzić będzie także o wkład kopistów, rozważać będę mimo woli wiele fragmentów powstałych w późnym średniowieczu. Często trudno ustalić, kto i kiedy popełnił błąd, inaczej zapisał jakieś słowo albo świadomie zmienił sens opisu. Mógł to być zarówno jeden z kopistów dwunasto- czy trzynastowiecznych, jak i ten, który przepisywał *List* w piętnastym stuleciu[55].

W każdym jednak razie dwie podstawowe wersje prozatorskie, przekazywane w rozmaitych wariantach, powstały z pewnością w XIII wieku, jeśli nie wcześniej. Ich podstawy – to jest poszczególne interpolacje wersji łacińskiej – pochodzą jeszcze z XII wieku. Ażeby nie zaciemniać obrazu, który mam zamiar roztoczyć przed czytelnikiem, będę powoływał się tylko na ogólne zespoły rękopisów, wyróżnione przez Gosmana, albo na konkretne, pojedyncze teksty[56].

[55] Przyjmuję datowanie rękopisów francuskich wersji prozatorskich *Listu* według Gosmana (op. cit., s. 50-96). Wersję P-2 przekazują wyłącznie rękopisy z końca XV w. (mss. W, X, Y, Z). Rękopisów przekazujących wersję P-1 jest znacznie więcej, pochodzą one z czasu od XIII do XV wieku (mss. A, B, C, D, E, G, H, I, J, K, M, N, O, P, Q, R, S).

[56] Rękopisy można podzielić na trzy podgrupy, połączone między sobą dalszą siecią skomplikowanych powiązań, które analizuje Martin Gosman, a które dla tego artykułu nie mają większego znaczenia. A zatem przekazy wersji prozą P-1 (zredagowanej przed 1242 r.) znajdują się we dwu grupach manuskryptów, które tutaj nazwę P-1a oraz P-1b. Pozostałe rękopisy zawierają wersję P-2, zredagowaną najprawdopodobniej również w XIII stuleciu, a na pewno przed 1314 r.

KAMIEŃ I CIOSY

Podstawowy tekst łaciński podaje, że przed pałacem znajduje się plac, na którym młodzieńcy staczają walki. Bruk placu i jego „ściany" (w domyśle zapewne mur wokół placu) uczynione zostały z onyksu, który pobudza męstwo walczących: *Ante palatium nostrum est platea quaeddam, in qua solet iustitia nostra spectare triumphos in duello. Pavimentum est de onichino et parietes intexti onichino, ut ex virtute lapidis animus crescat pugnantibus* (par. 60)[57]. Francuski rękopis F powiada, że to cały pałac zbudowany został ze szlachetnych kamieni (*ornicles*, w. 377). W rękopisach D, I, K, L, M i R powiedziane jest już, że pałac został zbudowany „z jednego kamienia zwanego *cornielle*[58]" (*tot fait d'une pierre que en appelle cornielle*, ms. I, w. 377). To ciekawe wyrażenie może oznaczać, że budowla powstała z ciosów wykonanych z pewnego rodzaju kamienia, ale można je zrozumieć również – przy odrobinie dobrej woli – tak, że pałac wyciosano z jednej, ogromnej, kamiennej bryły. Tego rodzaju koncept nie był obcy ówczesnym poetom[59]. Jakże inaczej wyglądają interpretacje tego miejsca w pozostałych rękopisach! Manuskrypt B mówi tylko, że taki cudowny kamień znajduje się w pałacu (*en nostre paleis est une peire*, ww. 376-377). Rękopisy A, N i O, oprócz pierwszego pałacu wprowadzają inne, otaczające plac turniejowy, wykonane ze specjalnego kamienia (*et de celle pierre sont li paliax qui sont entour la place*, ms. A, w. 377). P podaje za to, że cały pałac „ jest otoczony kamieniem zwanym *ornicle*" (*nostre paleis est envirouné de une pere qe est apellé ornicle*, ww. 376-377).

Tym samym widać, że wszystkie lekcje wynikają z intuicyjnej interpretacji podstawowego źródła, tłumaczonego na francuski. Tłumacze, a potem kopiści-interpolatorzy zadowalali się formułą ogólną i przechodzili do porządku nad tym, że czytelnik nie dowie się co i jak właściwie zostało z cudownego kamienia wybudowane. Kiedy indziej zaś czuli konieczność

---

[57] Tekst łaciński *Listu* wg wydania G. Zaganelli, *La lettera del Prete Gianni*, Pratiche Editrice 1990.

[58] Jest to pomyłka. Autorowi łacińskiego „oryginału" chodziło o róg cudownego węża; tłumacz zrozumiał słowo „róg" jako nazwę kosztownego kamienia.

[59] Np. w *Roman d'Enéas* czytamy o grobowcu Pallasa, że „na zewnątrz ściana była z dobrego marmuru, cała, nietknięta" (*Defors fu tote la mesiere / de bon marbre, saine et antiere*, ww. 6425-6426), co sugeruje (choć niekonsekwentnie, bo dalej jest mowa o ciosach) wykonanie z jednego kamienia. Traktat Bedy Czcigodnego o siedmiu cudach świata wymieniał np. monolityczny teatr w Heraklei: *de uno marmore ita sculptum ut omnes cellulae, mansiones, muri et antra bestiarum ex uno solo lapide conspiciantur, quod super septem cancros, de ipso lapide sculptos, pendens sustinetur* (H. Omont, op. cit., s. 49). Inny, anonimowy traktat opisywał grobowiec „perskiego króla": *sepulchrum regis Persici ex uno lapide ametista cavatum miroque opere sculptum ac in terra sile extrinsecus habens effigies hominum, bestiarum sive avium, in foris prominentes, arbores quoque sculptas habet cum foliis et pomis opere celato nimis* (tamże, s. 51).

ukonkretnienia opisu i niejasne sformułowania ubierali w szczegóły. W sumie, wychodząc od jednego przekazu, wyczerpali wszystkie niemal możliwości jego przekręcenia. Tak jak w rozmaitych fantastycznych utworach z XII i XIII w., cudowny klejnot znajduje się albo w budowli, albo tworzy wokół niej magiczny krąg, albo jest jej jedynym budulcem, czy to monolitycznym, czy pod postacią ciosów. Wyobraźnia kopistów pracowała więc po prostu w zasięgu „semantycznego pola" literatury starofrancuskiej, wybierając zeń rozmaite możliwe konfiguracje wzajemnego stosunku szlachetnego kamienia i budowli.

BRAMA I OKNO

Podobne wahania wystąpiły w opisie drugiego pałacu. „Oryginał" łaciński[60] głosi, że jest on „nie dłuższy od pierwszego, ale za to wyższy i piękniejszy" (*habemus aliud palatium non maioris longitudinis sed maioris altitudinis et pulcritudinis*, par. 76). Wersja rymowana wyraziła to tak, że pałac „nie jest długi, lecz wysoki" (*N'est pas lung, mes est halt*, w. 953), co pośrednio sugeruje, że zbudowany został na planie centralnym.

Kopiści wersji prozatorskiej w ogóle nie troszczyli się o właściwe – czy jakiekolwiek specjalne – zrozumienie tego fragmentu. Rękopisy P-1b podają, że pałac ten „nie jest tak duży jak poprzednie" (w. 453-455, np. L: *Apres nos vos disons que nos avons .i. autre palais qui n'est mie si grans come li autres dont nos vos avons dit*). W N i O sens zdania został na dodatek zniekształcony; wynika z niego, że pałac jest właśnie t a k duży jak pozostałe. Teksty z grupy P-1a błąd ten podnoszą do rangi ważnej informacji, która zostaje nieco rozwinięta; większość z nich twierdzi, że „mamy inny pałac, który jest równie mocny i tak piękny, i tak wielki jak ten, o którym mówiliśmy poprzednio" (ms. I: *Si vous fesons asçavoyr que nous avons .i. autre palais qui est tant forz et tant beaux et autant granz cum est cil dont nous vous avons dit*).

Jeszcze zabawniejsze zamieszanie powstało na kanwie sformułowania o jednym tylko wejściu i braku okien w pałacu. „Oryginał"[61] (i dokładnie postępująca za nim wersja rymowana) powiada tak: *Nulla fenestra nec aliquod foramen est ibi, ne claritas carbunculorum et aliorum lapidum claritate serenissimi caeli et solis aliquo modo possit obnubilari* (par. 93). Zaraz potem – ale dopiero potem! – następowała informacja (pominięta przez wersję rymowaną), że do pałacu prowadzi jedna brama (*porta est una in eo*, par. 94). Otóż każdy kopista poczuwał się do „właściwszego"

[60] To znaczy tzw. interpolacja B.
[61] Interpolacja C.

zrozumienia tego fragmentu. Nie wystarczało mu sformułowanie „otworów ani drzwi" (*n'i ad lover, n'i ad fenestre*, w. 1057), które stanowiło mutację popularnego zwrotu – formuły *hus ne fenestre*. W utworze rymowanym formuła wystarczała; nie ograniczona formalnie proza wymagała bardziej precyzyjnego jej wyjaśnienia. Kopista, czytając o braku otworów, sam dochodził do wniosku, że jakieś wejście istnieć musiało, bo jakby inaczej można wchodzić do pałacu? Pisał więc, że w pałacu „nie ma okien i drzwi, jak tylko w jednym miejscu" (ms. F: *en tut le palais nen ad hus ne fenestre ke a une part*) albo, że „nie ma żadnego wejścia prócz jednego i nie ma żadnych okien (w. 473-474; ms. I: *il n'ya huis que ung seul ne fenestre nulle*). Z większą nonszalancją jedna z kopii podaje, że „nie ma wejść i okien, prócz jednego"; liczebnik odnosił się tu oczywiście do drzwi (*il n'y a huys ne fenestres fors ung seul*, ms. Q, podobnie mss. A, B). Ten „domyślny" sens nie był oczywisty dla następnych kopistów. Powstała więc możliwość dalszych przekształceń i stwierdzenia, że nie ma okien i drzwi, oprócz... siedmiu drzwi i jednego okna (ms. P: *e il n'i ad qe .vij. hus e une fenestre*). Autor tej ostatniej wersji – w przeciwieństwie do swoich poprzedników – roztropnie zauważył, że w następnym paragrafie *Listu* mowa jest o jednej lub siedmiu bramach (wszystkie wersje prozatorskie też powtarzają tę informację). Mając jednak do dyspozycji błędną kopię mówiącą i o braku okien, i o braku drzwi, „prócz jednego", skonstatował, że skoro bram czy drzwi jest przecież w sumie aż „siedem", to liczebnik „jeden" może odnosić się tylko do okna. Połączył te dane i tak mamy w opisie nigdy nie istniejące, nie przewidziane przez „oryginał" jedno okno.

FILAR I FILARY

Autor rękopisu G popełnił bardzo charakterystyczną pomyłkę. Literę „l", oznaczającą liczebnik 50, odczytał jako jedynkę i zamienił na rodzajnik nieokreślony *une*. Najwidoczniej uznał za logiczne, że – jak przepisał – *pałac jest podtrzymywany przez jedną, wielką złotą kolumnę ze złota, a w każdym* [jego] *rogu znajduje się jedna kolumna* (*le palais est sostenu par une grant colompne d'or, et en chascum angle siet une columpne*, ww. 469-470). Sądził więc, że informacja przekazywana przez jego źródło odnosiła się do dwu różnych zespołów kolumn: jednej, centralnej i otaczających ją kolumn stojących pod ścianami. W związku z tym dodał przymiotnik *duża* (*grant*, w. 479) odnoszący się do owej stworzonej przez siebie środkowej kolumny. W pozostałych rękopisach epitetu tego nie znajdziemy, ponieważ omówieniu pięćdziesięciu kolumn poświęcone zostały następne wersy, podające ich dokładne wymiary.

Centralny filar wystąpił, jak pamiętamy, w pałacu króla Hugona, a zwyczaj umieszczania pojedynczej podpory w centrum opisywanej przestrzeni nie jest obcy wielu innym tekstom. Pomyłka kopisty potwierdza więc istnienie takiego właśnie literackiego obrazu, silnie zakorzenionego w wyobraźni ówczesnych pisarzy.

MIASTO I LUSTRO

Interpretując opis pałacu w wersji rymowanej stwierdziłem, że rezydencja Jana znajduje się w mieście, choć o mieście tym nie mamy żadnych konkretnych wiadomości (tak też i w tekście łacińskim). Inaczej jest w wersjach prozatorskich. Lustro, które stoi przed pałacem Jana, nie służy tam już wyłącznie do śledzenia wrogich armii, ale również do oświetlenia miasta i całej okolicy. To znany koncept. Wiele współczesnych utworów zawiera podobne opisy czy to luster, czy to karbunkułów pełniących naraz funkcję zwierciadeł i latarni miejskich[62]. Tak też i tutaj mieszkańcy miasta widzą „jasne zwierciadło" „zarówno w dzień jak i w nocy" (*chil de la chité le voient nuit et jur*, ms. A, w. 393). Przy okazji wtrącone zostaje zdanie o różnobarwnych murach miejskich, długich na siedem mil (*Et si dure l'encinte de la cité sept lieues tour entour close de porfire de diverses couleurs*, ms. Q, ww. 394-395). Dwa rękopisy P-2 przypisują zbudowanie lustra Wergiliuszowi – wiemy, iż wedle *Powieści o Siedmiu Mędrcach* miał on skonstruować takie zwierciadło w Rzymie.

Rzecz oczywista, że to oba te dodatki zostały niejako wymuszone przez ciśnienie literackiej tradycji. Motyw silnie świecącego przedmiotu umieszczonego na szczycie budowli był tak zniewalającym i popularnym, że interpolator nie mógł powstrzymać się od przypisania lustru także i tej cechy. W idealnym państwie Jana nie mogło zabraknąć żadnej z cudowności.

STOPNIE I PIĘTRA

Zarówno w łacińskim „oryginale", jak i w jego rymowanym tłumaczeniu konstrukcja wieży, na której posadowione zostało lustro, wynika z matematycznej kalkulacji, metaforycznie wyrażającej – jak to zaproponowałem – funkcję zwierciadła. Podstawę wieży stanowiło 125 stopni, a specjalnie zaznaczono, że i wieża, i stopnie zbudowane zostały – symetrycznie – z tych samych jedenastu szlachetnych kamieni. Ilość stopni podstawy i ilość pięter wieży nie była jednak analogiczna.

[62] Zob. supra, przyp. 47.

Wersje prozą wydają się powtarzać ten fragment oscylując wokół liczby 167 stopni, która być może figurowała w pierwowzorze wszystkich opisów prozatorskich. Co ciekawe, jest ona bliska powtarzającej się liczbie 64 kolumienek na niektórych piętrach wieży. W pierwotnej redakcji wersja prozatorska musiała widocznie bardziej niż „oryginał" dbać o „symetrię" opisu. To samo można powiedzieć o zestawie szlachetnych kamieni. Nie ma o nich w ogóle mowy w opisie samej wieży, ale te, które zostały wymienione w opisie stopni, zgadzają się w niektórych rękopisach z ilością pięter, zredukowaną wobec „oryginału" (ww. 396-399). Podział stopni na trzy części zanikł w ogóle w rękopisach grupy P-1a, a w P-1b jest dziwnie ułomny: mówi się tam o „jednej trzeciej" stopni i o reszcie, albo, zupełnie nielogicznie, dwa razy wymienia się „jedną trzecią", resztę pozostawiając bez komentarza[63]. Tak czy inaczej myślę, że autor pierwszej wersji prozatorskiej pragnął pogodzić to, co w zastanym opisie wydało mu się nielogiczne. Jak zobaczymy, podobnie postąpił z pozostałymi częściami tekstu.

FILAR I KOLUMNA

Zasada symetrii, która w przeróbkach wyraziła się, być może, dopasowaniem liczby pięter do ilości stopni, w „oryginale" występowała przede wszystkim w opisie samej wieży. Wieża posiada tam oś i płaszczyznę symetrii: pierwsza przebiega pionowo przez jej środek, druga dzieli ją horyzontalnie w połowie wysokości. Przypomnijmy jednak, że w rymowanym tekście francuskim pomiędzy filarami poszczególnych pięter występowały pojedyncze „kapitele". Tak samo z łacińskiego „oryginału" wynika, że każdej z wielu podpór odpowiada prawdopodobnie jedna tylko baza. Używa się po prostu liczby mnogiej, powtarzając wciąż sformułowanie: *super quas item alia basis et super ipsam* (i tu cyfra) *columpnae, super quas item alia basis* etc. (par. 69). Co ważne, w „oryginale" występują konsekwentnie kolumny (*columpnae*), a w tłumaczeniu wierszowanym wyłącznie filary (*piler*). I jeszcze jedna drobna zmiana: w wersji łacińskiej na kolejnych 14 piętrach stoją: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 64, 32, 16, 8, 4, 2 i jedna kolumna. W rymowanej wersji francuskiej wypadło jedno z pięter o 64 podporach.

Pierwszy wniosek jest jasny. Autor piszący po łacinie nie rozumiał słowa „baza" jako nazwy części kolumny, elementu będącego jej podstawą, tak jak to wynika z antycznej tradycji. Podobnie i autor rymowanej wer-

[63] Np. w ms. L: *E s'i covient monter par .c. et .lxvj. degrés et tot li degré sont fait de pieres precioses: la tierce partie del degré est de cristal et de jaspes et de sardoine et l'autre tierce est de porfiles et de serpentines et de l'abastre.*

sji francuskiej użył słowa „kapitel" szerzej niż w sensie starożytnym, raczej jako „belkowanie", „zwieńczenie", „strefa kapitelowa", a może po prostu w dawnym znaczeniu, tyle że bez respektowania prawideł klasycznej sztuki architektonicznej. Nie wydało mu się ważne zachowanie terminu „kolumna". Czy w ogóle zwrócił uwagę na rozróżnienie kolumny i filara? Tego nie wiemy, bo zachowuje się tak, jakby pojęcie kolumny było mu obce.

Autorzy wersji prozatorskich wprowadzili na miejsce pierwotnej, przyznajmy – prostej i klarownej koncepcji – swoją własną, odmienną. Nie może tu być mowy tylko o zwykłej pomyłce kopisty, choć pomyłek jest sporo i poświadczają one, po raz kolejny, „bezwładność" przekazu. Mówią też dobitnie o trudności, jaką tekst ten sprawiał przepisującym, którzy upstrzyli swoje egzemplarze licznymi poprawkami[64].

Pierwszym znamiennym faktem jest wprowadzenie – wreszcie! – kolumn obok filarów. A zatem to rozróżnienie – nie istniejące w ogóle w „oryginale" – uznane zostało za ważne. Jednocześnie dodana została do konstrukcji jeszcze jedna, dolna kondygnacja, będąca podstawą całości, składająca się – według wszystkich tekstów – właśnie z filarów (ww. 400-401). Jest to więc rodzaj rustykalnego „cokołu". Na nim dopiero stoi kolumna (a nie filar), odpowiadająca pierwszej kolumnie „oryginału" łacińskiego. Wspomniany cokół pod kolumną składa się teraz z jednego bądź z czterech filarów, na których niekiedy[65] spoczywa wspólny kapitel. O owym „cokołowym" filarze i o kolumnie na nim stojącej mówi się czasem, że są „krzepkie, potężne" (ww. 400-401: *.i. fort pilers, e sor cel piler siet une fort colombe*, ms. K)[66].

Co do wyższych kondygnacji, odnosimy czasem wrażenie, że autor myślał o zastosowaniu alternacji podpór: filar-kolumna-filar. Ale piętro z filarami pojawia się co najwyżej jeszcze tylko raz: stoi na nim osiem filarów, albo tylko dwa filary. Większość tekstów ponad pierwszą, „filarową" kondygnacją wymienia już tylko kolumny.

---

[64] Pomyłki w rękopisach są bardzo znamienne. Na przykład kopista rękopisu O w wersie 407 wpisał odruchowo: „30 tysięcy kolumn a powyżej 14 kapiteli" i zaraz poprawił, wymazując część liczebników, tak że pozostało: „trzydzieści kolumn, a powyżej cztery kapitele" (*.xxx. ~~miles~~ columbes et par dessus sient .~~xiiij~~.iiij. chapitel*). Zob. Gosman 1982, przypisy do w. 796 na s. 549-550 i ww. 400-412 na s. 561.

[65] Tak brzmi prawie połowa tekstów – wszystkie z grupy P-1a, oprócz ms. P, który podaje, że na każdym z filarów znajduje się osobny kapitel.

[66] W P-2 u podstawy lustra wymieniane są ponadto cztery bramy, a u każdej bramy cztery lwy, czterej giganci i rycerze strzegący wejścia (*Et sachez que a chacune des quatre portes a quatre lyons et .iiij. geans et .xi. chevaliers bien armez*, ww. 412-415, ms.Y, podobnie W). Ci osobliwi strażnicy niby nie należą do elementów architektonicznych, ale w innych poetyckich opisach pojawią się jako rzeźby albo automaty; warto więc o nich pamiętać.

Gdzieniegdzie opuszczone zostały – jak sądzę, przez przeoczenie – kapitele pomiędzy kondygnacjami. Niektóre z tych opuszczeń są jednak znaczące. Otóż wszystkie rękopisy grupy P-1b i jeden rękopis P-2 pomijają kapitel pomiędzy dolnym, „cokołowym" filarem (czy filarami) a kolumną. Czyż nie jest to dowód na rozumienie filara jako podpory „bezporządkowej", nieco „amorficznej"?

Tym samym widzimy, że dla autorów przeróbek prozatorskich kolumna i filar miały odmienny charakter. Filar z natury swej zdawał im się potężniejszy, mocniejszy, bardziej odpowiedni do zastosowania w niższych partiach budowli. Znamienne, że ani wersja rymowana *Listu*, ani współczesne jej dwunastowieczne *chansons de geste* i powieści raczej nie zawierają podobnych rozróżnień (z wyjątkiem *Pèlerinage,* gdzie zresztą rozróżnienie to ma nieco inny charakter). Można przypuścić, że wspólne wielu kopistom rozumienie różnicy pomiędzy kolumną a filarem wynika z mentalności innej epoki, prawdopodobnie pierwszej połowy XIII wieku, czasu, w którym mogła powstać wersja P-1.

I jeszcze jedno: w tekstach prozą znikło nielogiczne utożsamienie najwyższej, górnej kolumny z dolną, powtórzone za łacińskim „oryginałem" przez wersję rymowaną.

LICZBY I PROPORCJE

W „oryginale" i francuskiej wersji rymowanej nie ma w ogóle mowy o rozmiarach podpór; zróżnicowana jest tylko ich ilość. Na tej podstawie mogliśmy sądzić, że chodzi o konstrukcję dwunasto- lub trzynastopiętrową, rozszerzającą się ku górze[67]. W przeróbkach prozą ilość pięter została zredukowana: waha się od pięciu do ośmiu. Zmieniona została również liczba podpór na kolejnych kondygnacjach. Ponad połowa rękopisów[68] sugeruje tylko zwiększanie się ich liczby, aż do owej pojedynczej kolumny wspierającej zwierciadło. Wynikałoby stąd, że piętra stają się jedynie coraz szersze i potem już się nie zwężają. Ale ponadto w prawie wszystkich kopiach znajdujemy zupełnie nową informację (ww. 406-409) o zmniejszaniu się wielkości kolumn wraz ze wzrostem ich liczby. Najbardziej konsekwentne są przekazy, wedle których jedno lub dwa z niższych pięter składają się z „małych kolumn", a któreś z wyższych pięter z kolumn „bardzo małych".

[67] Pokrewne opisy świątyni Diany z traktatów o siedmiu cudach świata i grobowca Kamilli z *Roman d'Énéas* precyzują ten fakt osobnymi dookreśleniami.

[68] Tylko siedem rękopisów (na szesnaście) zachowało należący do „oryginału" pomysł budowli rozszerzającej się ku górze.

Opis sugerowałby zatem sekwencję wielkich, rustykalnych podpór u samego dołu (filar i wielka kolumna), po których następują kolumny „normalne", o których pisze się bez dodatkowych epitetów, potem kolumny „małe", wreszcie „bardzo małe" i na koniec wielka kolumna podtrzymująca samo lustro. Tak wygląda to na przykład w rękopisie M (ww. 400-412):

Et sus ces degré tot amont est uns fors pilers et haus. Et sour cel piler est une fors coulombe, et sour cele coulombe siet uns capitiaus. Et sour le capitiel sieent .xxxij. coulombes et sour ces coulombes sieent .iij. capitiel. Et sour ces capitiaus sieent .lxiiij. coulombes petites, et sour ces coulombes siet .i. capitiaus, et sour cel capitiel sieent .xxxij. coulombes tres petites. Sour lesqueles a .viij. capitiaus et sour ses capitiaus siet li souverainne coulombe sour laquele li mireoirs est assis par engien que nus nel poroit savoir fors Cil ki establi le monde.

Zaś na szczycie tych stopni stoi jeden krzepki i wysoki filar. Na tym filarze stoi krzepka kolumna, a na niej jeden kapitel. Na kapitelu tym stoją 32 kolumny, na tych zaś kolumnach trzy kapitele. Na tychże kapitelach stoi 68 małych kolumn, na nich znów jeden kapitel, na kapitelu tym zaś 32 kolumny bardzo małe. Na których stoi 8 kapiteli, na tychże zaś kapitelach główna kolumna, na której posadowione zostało zwierciadło takim sposobem [engin], *którego nie zna nikt oprócz Tego, który ustanowił* [establi] *świat.*

Nie dojdziemy już dziś prawdy, jak wyglądała w szczegółach pierwotna wersja, czy też wersje P-1 i P-2. Sądząc po liczbach, kopiści zatracili subtelną relację proporcji pomiędzy kondygnacjami (pominęli niektóre z nich lub automatycznie dodali jedną, co w „litanijnym" opisie pięter nie było trudne). Mówię: „zatracili", gdyż jakaś logika niewątpliwie cechowała pierwszą, zapewne świadomie skomponowaną wersję prozatorską[69]. Pozostały bowiem ślady pewnej konkretnej koncepcji. Ilość kolumn wyraża się konsekwentnie jedną z liczb, stanowiących wyraźny ciąg: 22 (lub 14 czy 17), 32, 20, 30, 62, 64, 164. W P-2 występuje też 80. Grupy kapiteli na poszczególnych piętrach liczą 4, 7, 8 lub 3 sztuki.

Jak wytłumaczyć ową pierwotną koncepcję, która wyszła spod pióra anonimowego autora w pierwszej połowie XIII stulecia?

Człowiek, żyjący w otoczeniu XII i XIII-wiecznych dzieł architektury i sztuk przedstawiających, przyzwyczajony był do widoku wielkich płaszczyzn rozczłonkowanych za pomocą różnorakich architektonicznych po-

[69] Automatyczne odrzucenie fragmentu opisu przez kopistę jest bardzo prawdopodobne. Spoglądając na zestawienie treści opisu wieży w poszczególnych manuskryptach, nie można oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia ze szczątkowymi odpisami dwu, trzech lub czterech różnych pomysłów, które, niestety, nie dadzą się już zrekonstruować. To tyle o ilości kondygnacji. Natomiast co do liczby podpór na każdej z nich, pamiętajmy, że błąd w liczebniku (zwłaszcza zapisanym cyframi łacińskimi) był łatwy do popełnienia, tak na etapie odczytywania rękopisu, jak sporządzania nowego tekstu.

działów. W większości świątyń wnętrza naw i ściany wież posiadały kondygnacje o zróżnicowanej ilości kolumn, filarów, pilastrów, lizen i służek. Generalnie zanikły systemy starożytnej superpozycji porządków, ale wzajemne stosunki poszczególnych kondygnacji opierały się na starannie dobieranych proporcjach.

Pierwszy autor *Listu* tworzył opis fantastyczny, w którym liczyła się jedynie matematyczna kalkulacja i zadziwiający efekt rozszerzającej się ku górze, następnie zaś zwężającej budowli. Nie zwracał uwagi na fakt, że w otaczającej go ikonosferze zmiana ilości podpór w kolejnej kondygnacji pociąga za sobą zmianę wielkości: podziały były albo coraz drobniejsze i dokonywane za pomocą mniejszych elementów, bądź na odwrót, elementy te były większe a rozczłonkowanie powierzchni nie tak drobne.

Najwidoczniej jeden z francuskich tłumaczy uznał za słuszne „poprawić" koncepcję „oryginału". Może nie dość wyraźnie zrozumiał sens „rozszerzania się" budowli, może uważał ten rezultat za „nieefektowny", a może w sposób odruchowy wprowadził do opisu to, co dyktowała mu pamięć wzrokowa: zmniejszenie wielkości podpór w miarę zwiększania się ich ilości. Tym samym budowla nie rozszerza się już ku górze – właściwie trudno w ogóle uzmysłowić sobie jej kształt. Piętra o zmniejszających się rozmiarach kolumienek i zwiększonej ich ilości mogą być zarówno szersze, węższe, albo identyczne w stosunku do poprzednich. Ta wątpliwość pojawia się w momencie podania większej ilości liczb bez określenia ich proporcji.

PODPORY I KAPITELE

Wypada jednak przyjrzeć się nieco bliżej problemowi stosunku ilości filarów i kolumn do ilości kapiteli. Tutaj niemal co kopista, to inna zasada. Niektórzy, tak jak autor rymowanego tłumaczenia, oddzielają każdą z kondygnacji jednym tylko „kapitelem", rozumianym najwidoczniej jako „belkowanie" czy „strefa kapitelowa"[70]. Jednak w większości rękopisów wymienia się po kilka kapiteli dla poszczególnych kondygnacji, to znaczy zawsze mniej niż kolumn stojących nad i pod nimi. Fakt ten uderza czytelnika i wydaje się, że o ile każdy kopista mógł łatwo popełnić drobną pomyłkę co do samej liczby, to nie mógłby przecież przeoczyć zgodności pomiędzy ilością podpór i ich zwieńczeń na wszystkich wymienianych piętrach. Musimy więc przyjąć, że już w pierwotnej koncepcji prozator-

[70] W opisie świątyni Diany z traktatów o siedmiu cudach świata kondygnacje oddzielone były „wysuniętymi kamieniami" (*eminetiores lapides*), jakby jakąś „strefą przejściową", co wydaje się pojęciem pokrewnym.

skiej *Listu* kolumn było zawsze więcej od kapiteli. Zresztą, o ile liczba pięter i kolumn jest w poszczególnych tekstach bardzo rozmaita, to ilość kapiteli wszędzie analogiczna: na strefie „cokołowej" nie ma ich w ogóle lub jest jeden, na pierwszej kolumnie tak samo, podobnie na części wyższych pięter. Natomiast na pozostałych kondygnacjach występują – najwyżej raz – 3 lub 4 kapitele, a ewentualnie jeszcze 7 i/lub 8 kapiteli.

Tę niezgodność na pozór trudno jest wyjaśnić. Sekwencja: 32 małe kolumny, 3 kapitele, 64 małe kolumny, jeden kapitel, 22 bardzo małe kolumny, 8 kapiteli i jedna, ostatnia kolumna (tak np. w ms. D) – to jest nielogiczne, co więcej, to wcale nie wywołuje efektu „niezwykłości" tylko zgrzyt; wydaje się błędem. Nie może jednak być błędem wobec konsekwencji, z jaką ów niby „błąd" jest powtarzany.

Otóż sądzę, że można tu poczynić ciekawe spostrzeżenie dotyczące wpływu pamięci wzrokowej na opis, który pierwotnie wynikał tylko z kalkulacji matematycznej. Za pośrednictwem tejże wzrokowej pamięci kopisty/autora na rozumienie słowa „kapitel" i na jego wyobrażenie o stosunku kapitela do podpory wpłynęła bowiem artystyczna rzeczywistość epoki.

Zarówno w architekturze antycznej, jak w klasycznym gotyku respektowana była zasada odróżniania poszczególnych elementów architektonicznych ze względu na spełniane przez nie funkcje. I tak element dźwigający oddzielony był od dźwiganego; kolumna wyraźnie odcinała się od belkowania, służki czy żebra, arkada od wspierającego ją filara, sklepienie od ściany. Miejsce, w którym kończył się albo zaczynał dany element, zaznaczane było obecnością kapitela, bazy, gzymsu, przewiązki. Każdej podporze odpowiadała jedna baza i jeden kapitel.

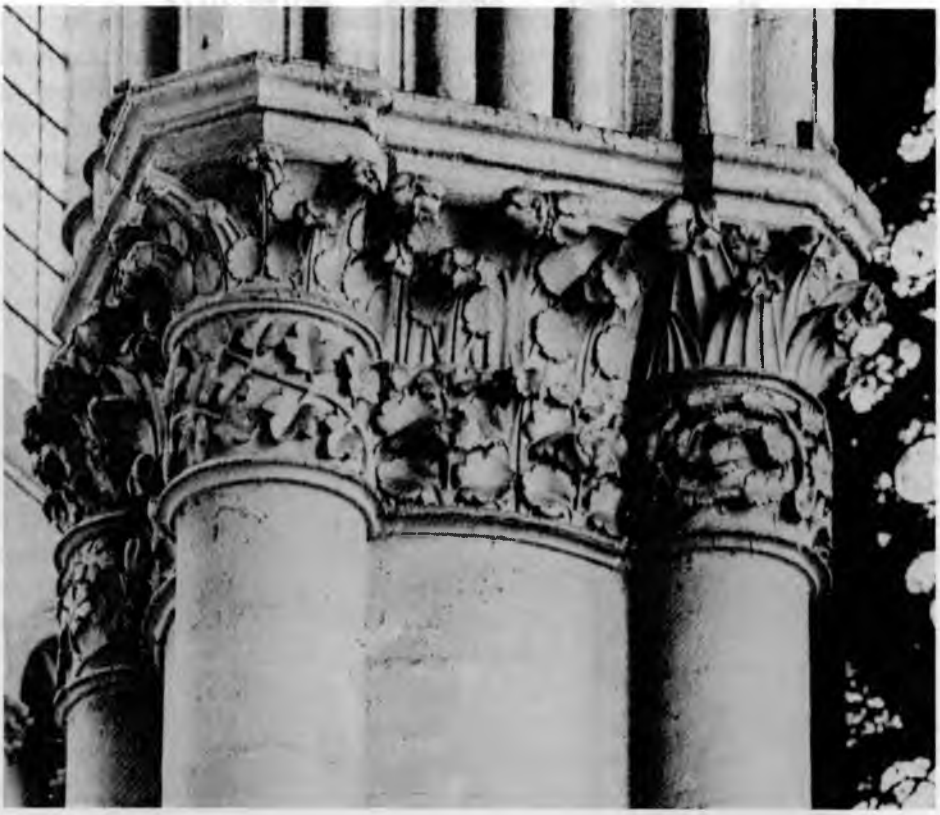
Jednak na kanwie starożytnej spuścizny powstał w ciągu dwunastego wieku system zupełnie nowy i oryginalny. Podnietą do jego wynalezienia było niewątpliwie wprowadzenie sklepienia żebrowego, przez co zaistniał problem logicznego pogodzenia różnicy pomiędzy mniejszą liczbą filarów a większą – żeber i służek. Koncepcja idealnej zgodności elementów wspieranych i wspierających doprowadzona została do apogeum w klasycznych katedrach gotyckich, gdzie każdej z kolumn, kolumienek i służek odpowiada któreś z żeber, a z przekroju filara można odczytać układ sklepień. Dopiero w trakcie dalszego rozwoju architektury doszło do zaprzeczenia tej zasadzie[71].

Nie oznacza to jednak, że w epoce wczesnego i klasycznego gotyku podziały architektoniczne były wyłącznie proste i jasne. Miały się jasno

[71] Zob. np. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 1-10, Paris, 1859-1868, hasło *chapiteau*. W późniejszej epoce poszczególne elementy systemu zaczęły tracić swoją autonomię; żebra przechodziły w służki bez pośrednictwa kapiteli, służki wnikały bezpośrednio w ścianę, w filar, lub spływały bez przeszkód aż do posadzki, a ilość jednych i drugich stawała się obojętna.

tłumaczyć, ale wytłumaczenie to wcale nie musiało być oczywiste na pierwszy rzut oka. Przeciwnie. Subtelna sztuka architektów zasadzała się na połączeniu prostoty z wyrafinowaniem. Kolejne rozwiązania parafrazowano w nowych wersjach, nadal logicznych, ale logicznych na coraz to inne sposoby. Sławna analiza Erwina Panofsky'ego dobrze oddaje tę wielość i zarazem jedność twórczej wyobraźni budowniczych wielkich katedr francuskich[72].

Filary międzynawowe katedry Notre-Dame w Reims[73] (1211-1255) składają się z cylindrycznego trzonu i obejmujących go czterech, okrą-

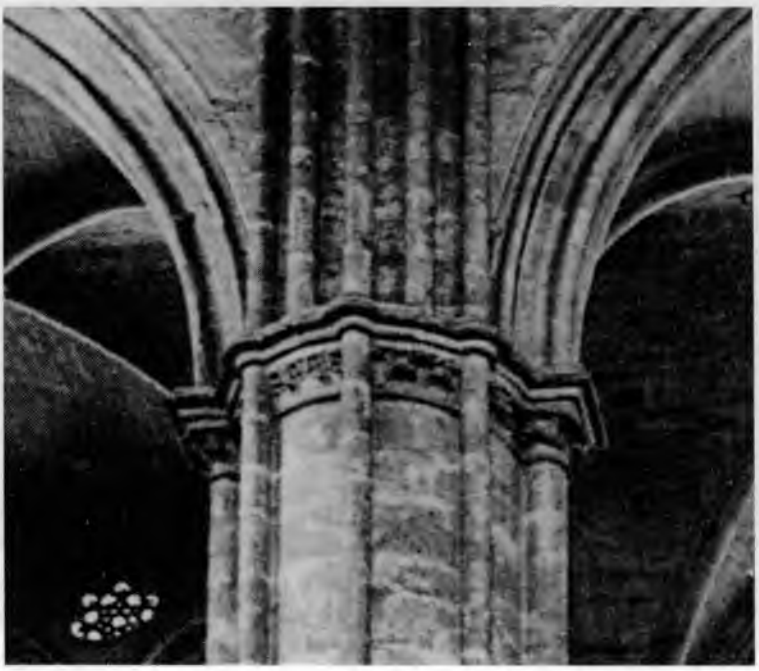


Ryc. 6. Katedra w Reims, kapitel filara, przed 1233. Fot. Hirmer Verlag München, repr. za: D. Kimpel, R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985

[72] E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka,* (w:) tegoż, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 33-65

[73] Zob. D. Kimpel, R. Suckale, *L'Architecture gothique en France 1130-1270*, Paris 1990, s. 277-291, fot. 296-297.

głych kolumienek (il. 6). Kapitel każdego z filarów[74] można w związku z tym postrzegać na różne sposoby: jako jeden, albo wiele pojedynczych, ale nierozerwalnie splecionych ze sobą elementów. Architekt, pragnąc stworzyć rodzaj kapitela uniwersalnego i zachować odpowiednie proporcje przekroju w stosunku do wysokości, wpisał weń formy odpowiadające wszystkim członom filara razem i z osobna. Centralny cylinder musiał, ze względu na swoje rozmiary, otrzymać kapitel stosunkowo wysoki. Znacznie niższe kapiteliki bocznych kolumienek zostały za to zdublowane, po to, aby dorównały mu wysokością. Każdy z nich posiada dwa człony ustawione jeden nad drugim. Jeśli dolny człon ozdobiony jest motywem winorośli, podobny motyw pokrywa dolną część wielkiego kapitela środkowego cylindra. Górny zaś ozdobiony został – tak jak górna część wielkiego kapitela – liśćmi o pączkowych formach. Choć mówię tu wciąż o kapitelu środkowym i mniejszych, flankujących go kapitelikach, tworzą one nierozerwalnie spojoną całość, przykrytą jednym, dużym abakusem. W ten sposób laik, patrząc na filar opięty kolumienkami, może spostrzec bądź jeden filar i dziewięć kapiteli, bądź – do wyboru – pięć kolumn i jeden kapitel.



Ryc. 7. Katedra w Bourges, kapitel filara nawy głównej, I poł. XIII w., repr. jw.

[74] Zob. G. Binding, *Der gotische Pfeiler. Genese einer Formfindung* (w tegoż:) *Beiträge zum Gotik-Verständnis,* Köln 1995.

Ryc. 8. Katedra w Tours, kapitel filara w chórze, przed 1243. Rys. Cz. Kowalski, repr. jw.

W katedrze św. Szczepana w Bourges[75] (1195-1250) cylindryczne filary międzynawowe opięte zostały wiązką ośmiu znacznie drobniejszych niż w Reims kolumienek (il 7). Z nawy głównej widocznych jest w zasadzie tylko pięć spośród nich. Dwie skrajne mają własne, nieduże kapitele, a trzy pozostałe przebijają się przez niską, wąziutką strefę kapitelową filara nie łącząc się z nią. Jedynie sam gzyms strefy kapitelowej obejmuje je, tworząc półkoliste wybrzuszenia. Tym razem więc laik ma do czynienia z jednym kapitelem (albo trzema) i pięcioma (lub sześcioma – licząc cylindryczny trzon) podporami.

Rozwiązanie filarów katedry św. Maurycego (a potem Gatiena) w Tours[76] (przed 1233 – ok. 1267) przypomina Reims, ale tylko częściowo (il. 8). Analogiczne cztery kolumienki wokół cylindrycznego trzonu posiadają z nim co prawda jeden, wspólny, niewysoki kapitel. Niemniej w partii środkowego cylindra jest on dwustrefowy i schodzi niżej. O ile strefa górna łączy się ściśle z kapitelikami kolumienek, dolna jest od nich całkowicie niezależna. Co więcej, identyczne dekoracje obu stref pozwalają traktować je jako dwa podobne, powtarzalne, ale oddzielne elementy. Policzmy więc: albo jest to jeden filar i jeden kapitel, albo pięć kolumn i jeden kapitel, albo – maksymalnie – pięć kolumn i sześć kapiteli.

[75] Zob. D. Kimpel, R. Suckale, op. cit., s.294-306.
[76] Zob. D. Kimpel, R. Suckale, op. cit., s. 405-409.

W powyższych przypadkach gra z widzem polega na rozwiązaniach łączących świadomie jedność z wielością i formalną złożoność z prostotą. Najbardziej zaawansowane przykłady takiego „przekomarzania się" architekta z formą obserwujemy niewątpliwie dopiero w XIII wieku. Niezgodność ilości kapiteli i podpór jest oczywista, ale jednocześnie każda podpora otrzymuje przecież swoje własne zwieńczenie. Klarowny jest przy tym sam podział na kondygnacje. Narzuca się więc różnica w ilości elementów wspierających i wspieranych, przewiązywanych na granicy pomiędzy kondygnacjami strefą kapitelową, postrzeganą jako bardziej „zwarta", mimo swego rozczłonkowania.

Jak pamiętamy, we wszystkich prozatorskich rękopisach *Listu* jest mowa o większej liczbie podpór i o trzech, czterech, siedmiu lub ośmiu kapitelach. Tak się składa, że te właśnie liczby odpowiadają elementom rozczłonkowania ścian gotyckich świątyń dwunastego i trzynastego stulecia. Filary międzynawowe w klasycznych katedrach mają często po cztery towarzyszące im kolumienki (w tym trzy widoczne są jedynie z nawy głównej)[77]. Liczba służek jest zazwyczaj nieparzysta, występują po trzy[78] lub pięć[79], ale zdarzają się systemy sześciu[80] i, wyjątkowo, siedmiu służek[81].

Sama zgodność liczb w analizowanym opisie i w architekturze francuskich katedr nie ma tu może wielkiego znaczenia. Najistotniejsze, że tu i tam strefa kapitelowa postrzegana jest jako element scalający, spinający wiązkę podpór, co wyraża się przez zawsze znacznie mniejszą liczbę kapiteli, niż kolumn, a czasem przez przypisanie grupie podpór jednej strefy kapitelowej.

Pomysł stworzenia takiego opisu mógł przyjść do głowy chyba tylko komuś, kto widział i wiedział, że podobne zestawienia są możliwe, a nawet oczywiste – stanowią cząstkę świata współczesnej architektury. Porównując kolejne wersje *Listu prezbitera Jana* jesteśmy więc świadkami przemiany sposobu odruchowego odczuwania podstawowej zasady archi-

[77] Cztery kolumienki wchodzą np. w skład filarów międzynawowych katedr w Chartres, Amiens, Reims, Auxerre, Nevers, Tours; siedem otacza filary w La Mans, osiem w Bourges.

[78] Trzy służki w strefie ponad filarem międzynawowym występują m.in. w katedrach w Noyon, Paryżu, Laon, Amiens, Chalons-sur-Marne, Tours, Beauvais, Bourges, w kościele opackim w Saint-Denis, w katedrze w Clermont-Ferrand.

[79] Pięć służek występuje np. w kolegiacie św. Cyriaka w Provins, w kościele opackim w Saint-Germer-de-Fly, w katedrach w Laon, Chartres, Bourges, Troyes, w kolegiacie św. Urbana w Troyes, w katedrze w Meaux.

[80] Sześć służek występuje np. w katedrze w Sens, kościele opackim Saint-Remy w Reims, w katedrze w Meaux.

[81] Siedem służek znajdujemy np. w kościele przeorackim Notre-Dame w Boiscommun (I poł. XIII w.); zob. D. Kimpel, R. Suckale, op. cit., s. 507-508.

tektonicznej, jaką jest odpowiedniość elementów wspierających i wspieranych. Kolejni kopiści mieli przed oczami nieokiełznany gąszcz służek, filarów i żeber, których wzajemne stosunki liczbowe były złożone i różnorodne. Być może dlatego właśnie różnica w liczbie kapiteli i podpór była im obojętna; zachowali jednak pewną ogólną zasadę, którą dostrzegali i odtwarzali niejako automatycznie.

Jest to oczywiście jedynie hipoteza. Myślę jednak, że ma większy sens i wyraża więcej niż zestawienie, którego przed laty dokonał Eugène Vinaver, gdy kompozycję powieści arturiańskiej przyrównał – zresztą w bardzo piękny sposób – do romańskich inicjałów ozdabianych motywem plecionki i liściastej wici[82].

KONKLUZJA

W przemianach i przetworzeniach *Listu* znalazła swoje odzwierciedlenie zmieniająca się ikonosfera dwunastowiecznej Francji. Z jednej strony były to zmiany – bądź trwanie – literackiej tradycji, kształtującej tę część ikonosfery, która *nie przekroczyła nigdy progu dzielącego nasz świat zewnętrzny od świata naszych snów i halucynacji*[83]. Z drugiej strony zmieniała się materialna rzeczywistość, w tym architektura.

Odnoszę wrażenie, że „oryginał"[84] *Listu* zanurzony był nade wszystko w tradycji literackiej i nie szukał dla opisywanych budowli racjonalnego wytłumaczenia, poza tym, które podawała sama tradycja. Tak więc bez większego zastanowienia opisywał hermetyczne wnętrze, rozświetlane tylko blaskiem klejnotów. Liczba filarów i proporcje budowli, a zatem jej cudowność i nieprawdopodobieństwo dyktowane były przede wszystkim wzorami obecnymi w licznych, wcześniejszych i współczesnych dziełach literackich, i tym się w zupełności wystarczająco tłumaczyły. Za pomocą tych wzorów – lekko je tylko modyfikując, ale nie w celu uczynienia ich prawdopodobnymi – autor komponował rezydencję prezbitera Jana pod kątem projektowanej przez siebie *senefiance*, w tym pod kątem nawiązania do architektury i dworskiego ceremoniału obowiązującego w konstantynopolitańskim Wielkim Pałacu.

Jednak stosunek opisu do rzeczywistego Wielkiego Pałacu był podobny, jak opisu Niebieskiej Jerozolimy do jej symbolicznych wyobrażeń.

---

[82] E. Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris 1970, s. 136-138.

[83] M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa, 1972, s. 271.

[84] Cały czas powoływałem się na łaciński „oryginał", pragnąc mieć jakiś punkt odniesienia dla przemian i przetworzeń, którym ulegał tekst *Listu*. Oczywiście była to decyzja nieco arbitralna. Chociaż bowiem nie wątpię w słuszność wyciągniętych wniosków, świadom jestem tego, że nie znamy ani wersji „oryginalnej", ani nie możemy stwierdzić, czy poszczególni interpolatorzy przerabiali ów oryginał, czy którąś z kolejnych przeróbek.

Gdy bowiem zapytamy o konkretyzację opisu pałacu prezbitera Jana, dokonywaną przez ówczesnych odbiorców, okaże się, że konkretyzowany obraz, choć w szczegółach mógł odwoływać się do elementów znanych z rzeczywistości (kolumny, sklepienie, marmur, szlachetne kamienie), nadal wymagał przede wszystkim przywołania obrazów o proweniencji czysto literackiej (konkretyzowanych wcześniej, w czasie lektury innych utworów), albo trzeba go było niemal od zera wymyślić – bo opis jest zarazem fantastyczny, więc nierealny – i szczegółowy, zatem silnie ograniczający fantazję odbiorcy. Ci zaś, którzy znali Wielki Pałac, mogli tylko w bardzo ogólny sposób przywołać jego widok – jako obraz paralelny, konkurencyjny, ale nie identyczny. Z pewnością najsilniej pomagała tu w konkretyzacji wcześniejsza znajomość popularnych *visiones*.

Ale oto minęło kilkanaście, kilkadziesiąt lat – i zmieniły się gusta odbiorców, w tym przypadku kopistów (czyli odbiorców będących jednocześnie twórcami). Widocznie zmieniły też swoje oddziaływanie tradycyjne, literackie obrazy – jakby co innego z sobą niosły, jakby czego innego od nich oczekiwano. Być może – większej „prawdziwości"; to tłumaczyłoby specyficzny wpływ współczesnej architektury na opisy. „Prawdziwość" niosła ze sobą nowa, prozatorska forma, którą u początku XIII stulecia zaczęto zastępować utwory rymowane. Proza wydawała się zapewne „bliższa prawdy"[85] przez pozornie większą naturalność wypowiedzi, która zmniejszała dystans wobec opisywanych przedmiotów, zwiększała realność przedstawianego świata i przełamywała formularność literatury wierszowanej, wprowadzając zresztą nowe, własne formuły. Jednocześnie zobowiązywała do „prawdziwszego" opisywania rzeczywistości. Zapewne autorzy przeróbek starali się intuicyjnie zrozumieć tekst i konkretyzować wyglądy przedmiotów w nim opisanych. Dlatego część „niewyobrażalnych" obrazów została przez nich zmieniona na prawdopodobne, a te, które wydawały się zbyt słabo dookreślone – zostały opisane nie obszerniej, ale bardziej jednoznacznie. W tym dookreślaniu doniosłą rolę odegrać musiało doświadczenie otaczającego pisarzy świata. Ze schematycznych obrazów, niesionych przez tradycyjne formuły, coraz mniej atrakcyjne, wyprowadzali teraz obrazy znacznie silniej związane z rzeczywistością. Ów związek wynikał poniekąd z chęci nazbyt dosłownego zrozumienia starych formuł, które starano się logicznie „wytłumaczyć". I tak sformułowanie o braku „drzwi i okien" – powiązane ze stereotypowym opisem wnętrza rozświetlanego wyłącznie blaskiem karbunkułów – zostało przez niektórych kopistów fałszywie, dosłownie zrozumiane i rozwinięte na różne, przeciwstawne sobie sposoby. Proporcje wieży dźwigającej lustro, ele-

[85] Por. E. Baumgartner, *Les techniques narratives dans les romans en prose* (w:) *The Legacy of Chretien de Troyes*, Amsterdam 1987, t. I, s. 167-190; zob. s. 167, przyp. 3.

menty rozczłonkowania jej ścian zostały teraz opisane tak, aby godziły się z zasadami rządzącymi współczesną architekturą, a przynajmniej tak, aby były choć nieco bardziej wewnętrznie spójne. Stąd uściślenie roli i kształtu filara, różnego od kolumny, stąd intuicyjne opisanie specyficznie francuskiej, gotyckiej „strefy kapitelowej". Jednak ci sami autorzy kierowali się podobną intencją precyzyjnego wyjaśniania, gdy ogólnikowe stwierdzenia „oryginału" o ścianach z kamienia interpretowali, wykorzystując różne, zresztą także sprzeczne ze sobą koncepty, znane z wcześniejszej tradycji. Język formuł trwał więc nadal, tylko inaczej z niego korzystano.

Te spostrzeżenia ukazują zarówno niewzruszone trwanie literackich schematów, jak i sposób, w który ewoluowały, zbliżając się i dopasowując do współczesnej rzeczywistości. Zauważalna zmiana nastąpiła w momencie, gdy od fantastycznego opisu zaczęto oczekiwać większego czy też „innego" prawdopodobieństwa. Bardziej prawdopodobnym czyniła go teraz forma prozatorska, obok tradycyjnej obszerności i szczegółowości, ale także respektowanie praw rządzących logiką współczesnej architektury.

LES IMAGES DE L'ARCHITECTURE DANS *LA LETTRE DU PRÊTRE JEAN*. LA TRADITION LITTÉRAIRE ET LA RÉALITÉ ARCHITECTONIQUE

Résumé

Le texte poétique n'est pas un simple document historique. Il renvoie à l'imagination où se retrouvent les objets perçus et les créations pures de l'imaginaire. Le fait qu'ils coexistent dans l'esprit invite à les prendre en considération dans les recherches sur l'art et sa perception. Les liens entre la littérature et la réalité sensuellement percevable sont imperceptibles. Cependant la littérature possède sans doute une influence sur nos sens et sur notre manière de percevoir et de comprendre le monde.

L'article présente l'interprétation des descriptions de deux palais et d'une tour à miroir dans la *Lette du prêtre Jean*. L'analyse est basée sur sa version française, rimée du XIIe siècle. Dans les descriptions des palais se juxtaposent deux visions de la résidence seigneuriale. D'un côté on y retrouve certains éléments du palais, propres à la *chanson de geste*: salle commune, chambre et chapelle (dans le premier palais). À cette division première, traditionnelle, se juxtapose la deuxième: la séquence de trois grands bâtiments qui n'ont pas d'antécédents parmi les chants épiques. Il paraît qu'il s'agit d'une des variantes de la description d'une ville relevant des conceptions des auteurs des *romans antiques* qui (dans le *Roman d'Enéas, Roman de Troie* et plus tard dans le *Roman d'Alexandre*) faisaient distinguer à l'intérieur d'une ville divers bâtiments liés à l'autorité royale, au culte religieux et à la défense. Cette triple

répartition, conforme aux «trois fonctions» de Georges Dumézil, est bien inscrite dans les bâtiments qui font partie du palais de Jean: dans le palais «quotidien» Jean prend des repas et fait des enfants, sur la place avoisinant avec la tour à miroir il regarde les duels; en passant au deuxième palais il entretient des contacts avec Dieu et il fournit une nourriture spirituelle à son peuple.

Le premier palais n'est pas décrit de façon détaillée; le contexte fait penser qu'il est longitudinal (deux crêtes se trouvent sur les parties opposées du toit), il ressemble donc à ceux de la chanson de geste. Cependant le second palais se distingue par son originalité. Il est polygonal ou rond, couvert de coupole, sans fenêtres, *n'est pas lung, mes est halt* (v. 953). Il est éclairé seulement par la lumière des escarboucles placés sur cinquante colonnes dorées, disposées dans chaque coin. Ce palais a été bâti sur l'ordre de Dieu. Seul le seigneur peut y séjourner, quand il s'y plaît; les serviteurs peuvent y accéder seulement pendant les grandes fêtes pour entendre un enseignement de la bouche de leur monarque. Qui se trouve au palais, n'a pas faim et ne mourra pas le jour de son passage au palais.

La description détaillée de l'espace circulaire, central ou polygonal – le texte suggère l'existence de cinquante angles – était un procédé tout-à-fait nouveau dans la littérature française. On peut trouver des affinités lointaines (le palais de Hugues dans le *Pèlerinage de Charlemagne*) ou plus proches (les bâtiments de l'au-delà dans les *Visiones*) dans la littérature et dans les constructions des bâtiments mêmes qui avaient pu inspirer l'auteur de la *Lettre*.

Chrysotriclinos, construit à Constantinople par l'empereur Justin II (565-578), était un prototype important pour la description du second palais du prêtre Jean (il en était pareil avec le palais du roi Hugues dans le *Pèlerinage de Charlemagne*). Les descriptions des cérémonies dans la *Lettre* semblent renouer avec l'étiquette courtoise byzantine, très compliquée. Les bâtiments qui forment la résidence du roi Jean (palais, temple, «stade» où se passent les duels, tour à miroir comme variante de la lanterne) font penser au complexe du Grand Palais. L'idée du plan central a peut-être évoqué dans la mémoire de l'auteur des associations à provenance byzantine, par contre le désir de présenter à l'empereur (auquel la *Lettre* a été dédiée) quelque chose de plus immense que son propre palais a produit d'autres analogies. Par ailleurs, la description dégage la symbolique cosmique du bâtiment (la voûte est comparée au ciel étoilé), proche de la symbolique des bâtiments byzantins.

La description détaillée de la merveilleuse tour à miroir possède sa propre source et des références dans la littérature contemporaine et plus ancienne. Dans le traité de Bède le Vénérable sur les sept merveilles du monde, on trouve un paragraphe consacré au temple de Diane qui se sert du même concept du bâtiment s'élargissant vers le haut. Le miroir posé sur la tour où l'on peut voir des armées ennemis n'a pas été non plus inventé par l'auteur de la *Lettre*. C'est un des motifs littéraires, très courants au milieu du XIIe siècle et dont il est impossible d'établir l'auteur. La signification du miroir décrit dans la *Lettre* n'est pas réservée seulement à sa fonction; son sens consiste à faire appel à d'autres miroirs fabriqués pour la ville de Rome ainsi que pour ou bien par les éminents héros – Alexandre le Grand, Virgile. Il est également lié à la légende de la lanterne d'Alexandrie sur laquelle se trouvait, selon certains auteurs, un miroir pareil qu'on rattachait à la personne d'Alexandre. En même temps s'impose la comparaison de la tour qui se trouve devant le palais avec la

Jérusalem Céleste. Il n'est pas question de l'imitation directe, mais si dans de nombreuses descriptions de l'époque on a affaire à la profusion des pierres précieuses, elles sont traitées ici, comme dans l'*Apocalypse*, comme le matériau élémentaire de construction et sont systématiquement rangées dans l'ordre mathématique. Ceci distingue cette description parmi d'autres qui lui sont contemporaines. Le nombre et la forme des étages sont pourtant significatifs. La tour se trouve sur un seul pilier et s'élargit au fur et à mesure qu'elle grandit, de façon qu'à chaque étage le nombre de piliers se double. Ensuite, elle se rétrecit de la même manière et le nombre de piliers va se réduisant à chaque étage de telle façon qu'au sommet il n'y a qu'un seul pilier. Ce concept introduit une division symétrique, idéale de la construction à plan centré parfaitement symétrique. C'est sans doute une allusion au rôle du miroir qui montre un reflet symétrique du monde: *speculum mundi*.

Dans les versions ultérieures de la *Lettre*, en prose, ces descriptions sont l'objet d'importants remaniements et transformations. Les mutations de l'iconosphère du XIIe siècle français y ont trouvé leur reflet. D'un côté, c'étaient les transformations – ou la persistance – de la tradition littéraire qui formait cette partie de l'iconosphère, qui n'avait jamais traversé le seuil qui séparait notre univers intérieur de l'univers de nos rêves et de nos hallucinations. D'autre part, la réalité matérielle, y compris la littérature, se transformait aussi.

Le prototype de la *Lettre* était immergé dans la tradition littéraire et ne cherchait pas d'autres explications rationnelles pour la description des bâtiments que celles que lui fournissait la tradition. Ainsi, sans réfléchir trop, il décrivait l'intérieur hermétique, éclairé par la lumière des bijoux resplendissants. Le nombre de piliers et les proportions des bâtiments, leur caractère merveilleux et invraisemblable, était l'effet des modèles présents dans les oeuvres littéraires contemporaines et plus anciennes. A l'aide de ces modèles, en les modifiant légèrement, sans pour autant les rendre vraisemblables, l'auteur composait la résidence du prêtre Jean sous l'angle de la *senefiance* qu'il projetait en renouant avec l'architecture et l'étiquette courtoise du Grand Palais de Constantinople.

Cependant le rapport entre la description et l'image réelle du Grand Palais ressemblait aux rapports entre les descriptions de la Jérusalem Céleste et ses figurations symboliques. Car si nous posons la question de la concrétisation possible du palais du prêtre Jean par les destinataires contemporains, il peut se révéler que même si l'image concrétisée pouvait faire appel aux éléments connus (colonnes, voûte, marbre, pierres précieuses), elle faisait penser aux modèles littéraires ou il fallait la réinventer (la description étant fantastique, irréelle et en même temps détaillée, limitant par là la fantaisie du destinataire). Ceux qui connaissaient le Grand Palais pouvaient se le rappeler de façon très générale, comme une image parallèle, concurentielle mais non identique. La lecture antérieure des *visiones* stimulait ici la concrétisation.

Mais voilà une dizaine ou quelques dizaines d'années se sont écoulées, les goûts des lecteurs, en l'occurence des copistes, ont changé. Les images littéraires traditionnelles ont aussi changé leur rôle, comme si elles devaient exprimer quelque chose d'autre, comme si l'horizon d'attente changeait. Il s'agirait peut-être de la plus grande «véracité»; ceci expliquerait l'influence spécifique de l'architecture contemporaine sur les descriptions. L'exigence de la véracité pourrait être portée par la prose qui

s'est mise à remplacer les textes rimées. La prose paraissait plus «proche de la vérité» par son côté apparemment plus naturel, elle augmentait la réalité de l'univers représenté, elle rompait avec la rhétorique du discours rimé (en succombant à son tour à sa propre rhétorique). La prose obligeait à la description plus «véridique» de la réalité. Les auteurs des remaniements voulaient sans doute comprendre le texte et concrétiser les apparences des objets décrits. C'est pourquoi la partie des images «inimaginables» a été transformée en images vraisemblables et celles qui étaient trop peu concrétisées ont reçu des significations fort précises. Dans cette concrétisation l'expérience du monde des écrivains devait jouer un rôle capital. Ils faisaient ressortir des images schématiques, exprimées à travers des formules traditionnelles, des images liées de façon très forte à la réalité. Cette liaison résultait parfois de la volonté de comprendre de vieilles formules de façon littérale et logique. Ainsi, la formule traditionnelle – *il n'y a hus ne fenestre* – faisant appel à la description stéréotypée de l'intérieur éclairé seulement par les escarboucles a été mal comprise et reçu diverses explications contradictoires. Les proportions de la tour portant le miroir, la disposition des murs ont été donc décrites conformément aux principes de l'architecture contemporaine ou au moins de telle façon qu'elles soient plus homogènes (p.ex. le copiste souligne que si le nombre de piliers augmente, leurs dimensions diminuent). La distinction entre le pilier et la colonne qui n'existait pas dans la version rimée est due à ce travail interprétatif. Il en va de même pour la description intuitive de la „zone des chapiteaux", typiquement gothique et française – à chaque étage au plus grand nombre de colonnes correspond un nombre moins grand de chapiteaux, même un seul chapiteau.

Ces observations montrent la persistance ferme des schémas littéraires et la façon dont ils évoluaient en s'approchant de la réalité contemporaine et en s'y adaptant. La modification perceptible a eu lieu au moment où on s'est mis à demander à la description fantastique la vraisemblance plus ou moins grande. La prose l'a rendue plus vraisemblable par son goût de l'exhaustivité et du détail mais aussi par le respect des principes de l'architecture contemporaine.