

ANNA DRZEWICKA

POEZJA KAROLA ORLEAŃSKIEGO MIĘDZY ALEGORIĄ A
METAFORĄ, CZYLI O SKUTKACH UŻYWANIA DUŻYCH I
MAŁYCH LITER in: *Prace Komisji Neofilologicznej P A U*, t. III, red. R.
Bochenek-Franczakowa, O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 2002, s. 25-
38.

Imię Karola zwanego po polsku „Orleańskim”, czyli Karola, księcia Orleanu (1394-1465) jest, jak sądzę, dość znane – był to, bądź co bądź, najwybitniejszy obok Villona poeta francuski epoki kończącego się średniowiecza tj. XV wieku. Jak dotąd nie dorównuje on jednak Villonowi popularnością, dzieło jego nie zostało u nas upowszechnione, tak jak *Wielki Testament* w wersji Boya, i dopiero niedawno ukazało się pierwsze książkowe wydanie wyboru jego poezji, w oryginale i w pięknym przekładzie Jacka Kowalskiego¹. Toteż nie od rzeczy będzie może przypomnieć krótko osobę poety i charakter jego poezji. W jego biografii uderza kontrast między „wysokim urodzeniem” – pochodził z rodu książęco-królewskiego, był wnukiem Karola V i ojcem późniejszego Ludwika XII – a osobistymi kolejami życia, w którym nie dane mu było praktycznie odegrać żadnej roli w sprawach publicznych, do czego zdawał się być predestynowany. Dzieciństwo i młodość księcia naznaczone zostały tragicznymi wydarzeniami, związanymi z wojną stuletnią oraz z rywalizacją między domami książęcymi Orleanu i Burgundii. Najpierw jego ojciec, Ludwik Orleański, został zamordowany z rozkazu księcia Burgundii Jana bez Trwogi, następnie zaś w 1415 r., w bitwie pod Azincourt, 21-letni wówczas Karol dostał się do niewoli angielskiej i przebywał w niej – jako cenny zakładnik czy więzień stanu – przez dwadzieścia pięć lat, do 1440 r., w przymusowej bezczynności i wciąż niespełnionym oczekiwaniu na możliwość powrotu do Francji. Gdy wreszcie ten powrót

¹ Karol Orleański, *Ronda i ballady/Charles d'Orléans, Ballades et rondeaux*, przełożył J. Kowalski, Warszawa 2000.

politycznej nie potrwały długo i odtąd książę będzie już prawie wyłącznie poetą. Znany jest jego „dwór poetycki” w Blois, gdzie żyje w zaciszu, z dala od zgiełku, w otoczeniu rodziny i przyjaciół. Zachował się cenny welinowy rękopis zawierający obszerny zbiór jego poezji, uważany za „osobisty” rękopis księcia, za jego „księgę myśli” („livre de pensée”), częściowo autograficzny, przez niego wciąż uzupełniany i poprawiany; pojawiają się w nim również wiersze jego przyjaciół i gości, czasem całe serie wierszy różnych autorów o tym samym incipicie – był to zapewne rodzaj zabawy czy (nie w ścisłym sensie) „konkursu poetyckiego”; znany jest fakt, że w jednym z nich, na temat: „Je meurs de soif auprès de la fontaine” („Ginę z pragnienia tuż przy źródle stojąc”), uczestniczył również ktoś, czyje nazwisko nie wyróżnia się w rękopisie wśród wielu innych, ale dziś nieporównanie więcej nam mówi - brzmi ono: Villon. Przypuszczano nawet, że ten i inny jeszcze tekst, opatrzony tymże nazwiskiem, to autografy młodego poety, którego zmienne koleje burzliwego życia zaprowadziły również na dwór w Blois.

Wiersze, którymi książę Karol wypełniał swoją „księgę myśli”, na pozór nie wyróżniają się niczym w kontekście tradycji formalnej poezji późnego średniowiecza. Spuścizna poety obejmuje przede wszystkim bardzo liczne ballady i ronda, reszta to właściwie margines: dwa nieco dłuższe poematy alegoryczne, nieliczne *complaintes* i *caroles* oraz trochę obfitsza kolekcja „piosnek” (*chansons*), które w zasadzie mają również formę rond, z tym tylko, że są przeznaczone do śpiewu. Przede wszystkim więc ballady i ronda, a zatem najczęściej uprawiane przez poetów XIV i XV wieku drobne gatunki *à forme fixe*, o formie stałej – o ściśle określonym z góry układzie stroficznym i rymowym, z koniecznością mnożenia wielokrotnych rymów, z nawrotami wersów-refrenów. Ta trudna technika, która dla poety miernego może stać się celem sama w sobie, źródłem sztuczności i nieudolności, w wypadku Karola Orleańskiego okazała się idealnie dopasowana do jego talentu. Jest on mistrzem małych form poetyckich; jego wiersze, czasem chciałoby się rzec: wierszyki, to jakby miniatury, barwne iluminacje zdobiące średniowieczną księgę. Zwłaszcza ronda, które z biegiem lat stają się ulubioną formą poety, to czasem prawdziwe klejnociki, zamykające na wąskiej przestrzeni słownej całe bogactwo jego wewnętrznego świata.

Bo zbiór poezji księcia Karola jest rzeczywiście „księgą myśli”. Rzadko, zupełnie wyjątkowo można się w nich dosłuchać echa dramatycznych przeciwieństw wydarzeń historycznych epoki, a nawet wyraźnych odniesień autobiograficznych. Nie opowiadając o sobie, Karol mówi jednak o sobie bardzo wiele. Zdarzają się, to prawda, wiersze żartobliwe, okolicznościowe, proste obrazy z życia, czasem bardzo wdzięczne. Ale znaczną większość ballad i rond wypełnia nieustanny monolog lirycznego „ja”, daleki od romantycznego patosu czy ekshibicjonizmu, daleki również od dramatyczno-kpiarskiego tonu villonowskich wyznań. Karol mówi dyskretnie, półgłosem, choć mówi o swoich smutkach, rozczarowaniach, o doświadczeniu starzenia się, o troskach, o melancholii, o ucieczce

w zubożeniu - „nonchalair”. Jednakże wszystkie te zwierzenia przybierają najczęściej formę pośrednią, odwołującą się również do długiej, a w czasach poety wszechwładnie panującej tradycji: tradycji poezji alegorycznej. Wszyscy zgodnie podkreślają oryginalność zastosowania tej alegorycznej techniki w poezji Karola, tym niemniej, podobnie jak w zakresie form wersyfikacyjnych, niczego nowego on tu nie wymyślił: wystarczyły mu zastane środki wyrazu, był na tyle zdolnym poetą, aby posługiwać się nimi w sposób inny niż jego poprzednicy.

Napisano już bardzo wiele na temat alegorii w poezji Karola Orleańskiego, na temat alegorii w literaturze średniowiecznej, na temat alegorii w ogóle. Zajmowali się tym m.in. uczeni tej miary, co Hans Robert Jauss, Paul Zumthor, znakomitym znawcą przedmiotu jest też Armand Strubel. Sprawa jest zawiła, trudna do zdefiniowania, i nie jest moim zamiarem wyczerpujące i systematyczne zreferowanie tego zagadnienia. Autorzy piszący na ten temat przestrzegają przed uproszczeniami i anachronizmami, kładą nacisk na odmienną mentalność i percepcję ludzi tamtej epoki: to, co nam się wydaje nudną konwencją, było kiedyś żywym sposobem odbioru rzeczywistości, wynikało z pewnej wizji świata. Na samym pojęciu alegorii ciąży także, z drugiej strony, negatywna waloryzacja w powszechnie przyjętej od XVIII wieku opozycji: alegoria/symbol, zdefiniowanej kiedyś przez Goethego, a podjętej przez XIX-wieczny symbolizm: według tej koncepcji, alegoria posługuje się szczegółowym, konkretnym obrazem dla zilustrowania prawdy ogólnej, abstrakcyjnej, symbol natomiast w samym konkretnym obrazie dostrzega i przekazuje głębszą, ogólną prawdę. W sumie, symbol kojarzy się z czymś żywym, poetyckim, zdolnym budzić wieloraki rezonans w wyobraźni, z czymś wieloznacznym, promieniującym sensami i skojarzeniami, podczas gdy alegoria sprowadza się do jednoznacznej, płaskiej identyfikacji każdej poszczególniej idei z zawsze tym samym odpowiadającym jej obrazem; przypisujemy jej raczej tendencję dydaktyczną, niż siłę poetyckiego oddziaływania. Otóż, w odniesieniu do literatury średniowiecznej przeciwstawienie takie traci poniekąd rację bytu: być może poeci średniowieczni posługiwali się „symbolem” w dzisiejszym znaczeniu nieświadomie, ale terminologia literacka epoki nie zna tego pojęcia - określenie „symbol” ma zastosowanie tylko w teologii – natomiast posługuje się szeroko terminem „alegoria”. Zakres i treść tego pojęcia pozostają jednak dalekie od precyzji, a również dzisiejsi teoretycy nie dochodzą do uzgodnienia stanowisk i definicji. Czasem traktuje się alegorię szeroko, jako jedność podwójnego sensu, dosłownego i ukrytego, przy całym bogactwie służących do tego środków wyrazu; czasem natomiast, koncentrując się na samych tych środkach, utożsamia się alegorię z personifikacją idei abstrakcyjnych: *abstracta agentia* (co Strubel uważa za zbyt wąskie ujmowanie sprawy). Ta dwoistość spojrzenia zdaje się wszakże odzwierciedlać w pewnym stopniu podwójne korzenie średniowiecznej alegorii literackiej: z jednej strony wiąże się ona z tradycją egzegezy patrystycznej i współczesnej, odczytującej teksty Pisma Św. jako nakładanie się na sens literalny innego jeszcze czy innych sensów ukrytych;

z drugiej strony czerpie z tradycji retoryki antycznej, traktującej alegorię jako figurę.

Niewątpliwie alegoria przedstawia „coś za coś innego”, pewien pozór, *semblance*, czy sens literalny, *lettre*, któremu odpowiada ukryte znaczenie, *senefiance*. Czyni to jednak za pośrednictwem języka, posługując się chwytami retorycznymi. I tu pojawia się trudność oddzielenia alegorii od innych figur: czy jest ona tylko jedną z nich (identyfikując się z personifikacją), czy też obejmuje konstruuje ją inne figury, jak przede wszystkim metafora, także metonimia, prozopopeja itd.? W szerokim sensie można powiedzieć, że wszelka alegoria jest zarazem metaforą, bo oba te pojęcia mieszczą w sobie ideę „translacji”, przeniesienia sensu z jednego porządku znaczeniowego w inny. Analiza tekstów literackich o charakterze alegorycznym pozwala jednak zarazem stwierdzić, że metafora wchodzi w skład alegorii, służy do jej budowania. Prowadzone przez badaczy analizy zdają się wskazywać na specyficzne funkcje poszczególnych składników alegorycznego montażu. Personifikacje abstrakcji występują w funkcji podmiotu; natomiast akcja rozgrywająca się między tymi podmiotami ma charakter metaforyczny, odwołując się do takich konkretów świata zewnętrznego, jak wojna (temat psychomachii – walki cnót z wadami), podróż, zaślubiny itp. Często jest to *métaphore filée*: długi ciąg wydarzeń, składający się na akcję, która ma zainteresować odbiorcę sama w sobie, w swej warstwie literalnej, ale której każdy człon znaczy równocześnie coś innego.

Oczywiście mają rację ci, którzy podkreślają, że alegoria to coś więcej niż personifikacja: personifikacja jest zawsze alegorią, ale nie każda alegoria jest personifikacją. W sztandarowym dziele alegorycznym XIII wieku, w *Powieści o Róży*, tłum wdzięcznych lub odrażających postaci o mówiących imionach, jak „Oiseuse” („Płocha”) czy „Bel Accueil” („Sprzyjający”), otacza wszakże główną bohaterkę, którą jest „Róża” – kwiat, konkretny obraz zaczerpnięty z rzeczywistości materialnej. Obok alegorii-postaci mogą więc być na przykład alegorie-przedmioty: zamki, zbroje, pojazdy, których każdy szczegół ma własne znaczenie. Więcej: technika alegoryczna jest wszak, w pewnym sensie, techniką bajki zwierzęcej, nie mówiąc już o wyrażnie alegorycznych bestiariuszach; alegoryczna staje się w XIII wieku powieść arturiańska, gdy czyny i przygody bohaterów stają się przedmiotem eksplikacji w warstwie *senefiance*. Myślenie alegoryczne wdziera się niemal wszędzie, jest pewną postawą wobec tekstu i wobec świata.

Faktem jest jednak, że w praktyce, czytając dziś literaturę wieków średnich, mamy skłonność do dostrzegania alegorii przede wszystkim tam, gdzie wychodzą nam naprzeciw postacie uosabiające idee, władze ludzkiej duszy, cnoty i wady, uczucia i stany psychiczne itp. Postacie te mogą zamieszkiwać równie alegoryczne miasta, pałace czy ogrody. Roją się od nich całe wielkie połacie literatury starofrancuskiej, dziś mało uczęszczane, mniej atrakcyjne niż epopeja rycerska, powieść dworna czy liryka trubadurów i truverów. Fikcja alegoryczna rozkwita

zwłaszcza w XIII wieku, mnożą się poematy o wymowie dydaktycznej, ukazujące np. obrazowo podróż do raju lub do piekła, podróż odbywaną często we śnie, jak się to zdarzy również Amantowi z *Powieści o Róży* Wilhelma de Lorris – tylko że ten wędrować będzie po ogrodzie Amora w poszukiwaniu ziemskiej miłości, a jego doświadczenie stanowić będzie podręcznik sztuki kochania dla dwornych odbiorców, zanim, pod piórem kontynuatora, Jana z Meung, nie przekształci się w pretekst do filozofowania i satyry. Niezależnie jednak od treści fikcji i jej tendencji, metoda, przy wszystkich możliwych odcieniach i wariantach, pozostaje ta sama.

Potomstwo *Powieści o Róży* w XIV i XV wieku będzie niezliczone. Jak mówi Strubel, alegoria staje się wówczas nawykiem językowym i myślowym oraz uprzywilejowaną formą ekspresji poetyckiej, rozciągając swój wpływ na wszystkie dziedziny twórczości literackiej. W tym również na poezję *sensu stricto*: zarówno w zakresie długich poematów liryczno-narracyjnych, jak i w małych formach lirycznych, jak ballada i rondo.

Z natury rzeczy, te ostatnie nie mogą pomieścić w sobie rozbudowanej i metodycznej alegorycznej narracji. Alegoria musi tu ulec skróceniu, konieczne jest dokonanie selekcji, skupienie uwagi na niewielu wybranych postaciach, motywach czy obrazach. W ten sposób, poprzez twórczość innych, licznych poetów tego ponurego czasu wojny stuletniej, który paradoksalnie lubował się w estetycznym wyrafinowaniu, toruje sobie drogę ten typ poezji, który doprowadzi do perfekcji, nadając mu zarazem własne oryginalne piętno, więzień Anglików, a potem gospodarz dworu w Blois, książę-poeta, Karol Orleański.

Na czym polega ta jego często podkreślana oryginalność? Szukać jej należy nie tyle w dwóch dłuższych poematach, *La Retenue d'Amour* i *Songe en complainte*, opowiadających o tym, jak młody poeta najpierw zaciągnął się (czy został wciągnięty) w służbę króla o imieniu „Amour” – postać ta wydaje się czymś pośrednim między personifikacją miłości a antycznym bogiem Amorem – a potem, gdy zbliżała się starość, wyswobodził się z jej więzów. Konwencjonalne w swej fakturze, i te poematy wszakże kierują nas ku funkcji, jaką odgrywa alegoria w najistotniejszej i najciekawszej części twórczości Karola: w krótkich wierszach, zwłaszcza balladach i rondach. W dużej mierze zaczerpnięty z tradycji, zwłaszcza z *Powieści o Róży*, ale również wzbogacony jego własnym wkładem personel alegorycznych postaci i zasób metaforycznych sytuacji, w jakich się one poruszają i działają, nie służy tu bowiem ani uatrakcyjnieniu narracji, ani jakiegokolwiek dydaktyce, lecz staje się przede wszystkim językiem pośredniczącym w lirycznym zwierzeniu. Między Pocięchą a Troską, między Nadzieją a Melancholią i Zobojętnieniem, między Młodością a nieuchronną Starością rozgrywa się dramat, którego prawdziwą niewidoczną sceną jest zawsze wśród nich obecne, choć dyskretnie ustępujące im miejsca, poetyckie „ja”.

Oczywiście, wszyscy historycy i badacze literatury zajmujący się poezją Karola Orleańskiego musieli zahaczyć o kwestię alegorii. Trzydzieści lat temu,

niemal równocześnie, ukazały się na ten temat dwa świetne, a zupełnie różne artykuły dwóch znakomitych mediewistów: Paula Zumthora *Charles d'Orléans et le langage de l'allégorie*² i Daniela Poiriona *La Nef d'Espérance, symbole et allégorie chez Charles d'Orléans*³. Pięć lat później, licząca ponad 800 stron teza Alice Planche, *Charles d'Orléans ou la recherche d'un langage*⁴, poświęcona jest w znacznej większości „światu symbolu” i „aktorom symbolicznej sceny”. Ważny głos w tej sprawie dorzucił Armand Strubel w artykule „*En la forêt de longue attente*”: *réflexions sur le style allégorique de Charles d'Orléans*⁵, do którego w dalszym ciągu będziemy wracać. Nie sposób jednak, oczywiście, zreferować wszystkich kompetentnych i subtelnych analiz, usiłujących rozszyfrować istotę tego indywidualnego stylu alegorii, mechanizm jego powstawania i działania; tym bardziej nie sposób kusić się o powiedzenie na ten temat czegoś nowego. Moje uwagi dotyczyć będą sprawy skromniejszej, szczegółowej, nawet błażej, na pozór czysto formalnej i technicznej: ich punktem wyjścia będzie kwestia typograficzna – użycie dużych i małych liter w wydaniach poezji Karola. Być może jednak coś z tego wyniknie dla interpretacji tekstów poetyckich pod kątem obecności w nich alegorii i metafory.

Wydań tych było wiele, poczynając od XVIII, poprzez XIX i XX wiek, dziś jednak dwa z nich liczą się przede wszystkim: „klasyczna” edycja Pierre Championa – Charles d'Orléans, *Poésies*, 2 tomy, 1923-1927, w kolekcji „Classiques Français du Moyen Age” (korzystałam ze wznowienia z lat 1982-1983), oraz nowsze wydanie w kolekcji „Lettres Gothiques”, którego autorem jest Jean Claude Miihlethaler: Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux*, 1992. Jak wskazuje tytuł, to ostatnie wydanie nie obejmuje całokształtu dzieła poetyckiego Karola, pomijając *chansons*, *complaintes* i *caroles*; zdecydowały o tym prawdopodobnie względy praktyczne, tom i tak liczy blisko 800 stron. Objętość ta wynika z faktu, że zgodnie z popularyzatorskim charakterem i tradycją kolekcji, która jest w zasadzie dwujęzyczna, tekst oryginalny opublikowany został równoległe z przekładem, dość zresztą szczególnie pojętym: ponieważ mamy tu do czynienia z językiem piętnastowiecznym, stosunkowo łatwiej dostępnym dzisiejszemu czytelnikowi niż język wcześniejszych tekstów starofrancuskich (np. z XII-XIII w.), porzeczano na przetłumaczeniu fragmentów trudniejszych do zrozumienia, gdzie indziej pozostawiając białe plamy lub zamieszczając tylko drobne objaśnienia leksykalne czy inne komentarze. Przekład jest zatem nieciągły i pełni funkcję wyraźnie tylko pomocniczą, służebną wobec

² W: *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, t. 2, Gembloux (1969), s. 1481-1502.

³ W: *Mélanges de langue et de littérature française du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, t. 2, Genève 1970, s. 913-928.

⁴ Paris 1975.

⁵ W: D. Poirion (ed.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Age*, Paris 1990, s. 167-186.

oryginału, nie jest autonomiczny. Natomiast stare, pełne wydanie *Championa* zawiera tylko tekst oryginalny. Oba wydania są opracowane bardzo starannie, opatrzone obszernym aparatem komentatorskim. Oba też opierają się na tym samym, wspomnianym już „osobistym” rękopisie księcia, przechowywanym w zbiorach *Bibliothèque Nationale de France* w Paryżu (fr. 25458). Tekst w obu wydaniach jest więc zasadniczo ten sam, różni się natomiast układ wierszy, gdyż *Champion* próbował odtworzyć chronologiczną kolejność powstawania, *Mühlethaler* natomiast zachował porządek rękopisu (opatrząc teksty podwójną numeracją, własną i *Championa*). Nadto pominął zamieszczone przez *Championa* wiersze innych autorów, zapisane w książęcym albumie, ograniczając się do tego, co wyszło spod pióra samego Karola.

Ta identyczność rękopisu podstawowego (i to rękopisu, o którego jakoś zadbał zapewne sam poeta) sprawia, że sondażowe porównanie tekstów w obu wydaniach nie wykazuje między nimi istotnych różnic, poza drobiazgami, głównie interpunkcyjnymi. Jest jednak jeszcze jeden drobiazg, który rzuca się w oczy: teksty w wydaniu *Championa* obfitują w duże litery o wiele częściej niż w wydaniu *Mühlethaler*a. Pomijając fakt, że *Champion* honoruje majuskułami takie wyrazy-tytuły, jak „*Dame*”, „*Princesse*” czy „*Maistresse*”, odnosi się wrażenie, że zagęszczenie owych figur alegorycznych, o których była wyżej mowa, jest tu, miejscami zwłaszcza, znacznie bardziej intensywne. Duża litera bowiem sygnalizuje przekształcenie rzeczownika pospolitego w nazwę własną – imię postaci-personifikacji lub alegoryczną nazwę miejscową. W balladzie *L* znajdujemy następujące słowa pisane dużą literą: „*Amours*”, „*Joyeuse Plaisance*”, „*Esperance*”, „*Confort*”, „*Dangier*”, „*Fiance*”, „*Souvenance*”, „*Ferme Desirance*”, „*Bon Droit*” (lub samo „*Droit*” – co mało prawdopodobne – bo w grę wchodzi początek zdania i wersu), „*Loyauté*” (podobnie). U *Mühlethaler*a (ballada 50) pozostały z tego tylko: „*Amours*”, „*Dangier*”, „*Droit*” (tu prawdopodobnie samo „*Droit*”, bez przymiotnika „*bon*”) i zapewne skojarzona z nim w parę „*Loyauté*”. W rondzie *XXVI* u *Championa* znajdujemy duże litery w wyrazach: „*Nonchaloir*”, „*Beauté*” i „*Livre de Joye*”; w odpowiadającym mu rondzie 95 u *Mühlethaler*a - ani jednej. Różnice takie są zaskakujące, bo zdają się wskazywać na inny obraz świata poetyckiego, wyłaniający się z tych samych tekstów: czy utożsamia się on z alegoryczną fikcją rojącą się od personifikacji, czy też obecność alegorii jest w nim bardziej dyskretna? I jak w ogóle takie różnice w traktowaniu tekstów są możliwe?

Odpowiedź jest prosta: problem pojawia się przed dzisiejszym wydawcą, nie pojawiał się natomiast przed piszącym autorem lub kopistą w *XV* wieku. Przez całe bowiem średniowiecze majuskuła służy w zasadzie tylko do zaznaczania początku wersów czy paragrafów bądź też pojawia się kapryśnie tu i ówdzie (czasem w funkcji quasi-interpunkcyjnej), nie ma jednak na ogół zwyczaju wyróżniania nią nazw własnych: wszystkie imiona, czy to autorów, czy postaci historycznych bądź literackich, wszystkie nazwy geograficzne rozpoczynają się

w rękopisach prawie zawsze od małej litery; regułą tą objęte jest nawet słowo Bóg - „Diex”. Nic dziwnego, że również książe rękopis, który przekazał nam jego poezje, podlega temu powszechnemu prawu.

Tymczasem w tradycji nowożytnych zwyczajów ortograficznych mieści się, co oczywiste, pisanie dużą literą nazw własnych, ale również sygnalizowanie nią pojawiającej się w tekście figury personifikacji dla uwydatnienia metamorfozy pojęcia abstrakcyjnego w pseudo-ludzka postać. Poprzez wieki klasycyzmu, romantyzmu, symbolizmu, a kto wie, czy i nie po nasze czasy, literatura i sztuka roją się wszak od różnych pisanych dużą literą postaci imieniem Sprawiedliwość, Zwycięstwo, Nadzieja czy Rozpacz. Wydawca tekstu średniowiecznego staje więc wobec konieczności modyfikacji ortografii rękopisu i dostosowania jej do aktualnie obowiązującej normy.

Dopóki w grę wchodzi utwór taki jak *Powieść o Róży*, sprawa wydaje się stosunkowo prosta. Szczegółowe opisy postaci alegorycznych, ich udział w dialogach i zaangażowanie w akcję nie pozostawiają wątpliwości co do ich statusu postaci noszących, jak ludzie, własne imiona: „Largesse”, „Franchise”, „Courtoisie” („Hojność”, „Szczerość”, „Dworność”)... Widocznie jednak w związłych rondach i balladach Karola nie zawsze wszystko jest tak jasne i proste, skoro wyrażająca się wprowadzeniem lub nie wielkiej litery, alegoryczna lub nie alegoryczna interpretacja znaczenia poszczególnych słów może być aż tak rozbieżna.

Mühlethaler uznał za konieczne wytłumaczyć się z wprowadzonych przez siebie innowacji i wyłożyć zasady swego postępowania w tym zakresie. We wstępie do zamieszczonego u końca zbioru indeksu personifikacji zarzuca on edycji Championa nadużywanie dużych liter. Jego zdaniem, „u Karola Orleańskiego alegoria oscyluje między personifikacją a zwykłą metaforą” – metaforą „sytuacji (psychologicznej) podmiotu”⁶. Wyrażenie takie jak „la forest de longue actente” („las długiego oczekiwania”) znaczy więc tylko tyle, że podmiot trwa w stanie długiego oczekiwania, który to stan metaforycznie kryje się w obrazie lasu – zapewne lasu nieprzebytego, lasu, z którego nie widać wyjścia... - choć równocześnie nazwany jest po imieniu: „longue actente”, co stanowi szyfr dla zrozumienia sensu metafory. Wychodząc z tego stwierdzenia, że czasem mamy do czynienia z personifikacją, a kiedy indziej z metaforą, przyznając przy tym, że liczne są przypadki graniczne i wątpliwe, wydawca odwołuje się do wspomnianego wyżej artykułu Armanda Strubela i jako zasadnicze kryterium swoich decyzji przyjmuje sformułowane tam rozróżnienie między personifikacjami a reifikacjami. Tylko pierwszym przyznaje w swoim wydaniu prawo do dużej litery, drugim – nie.

Trzeba więc sięgnąć do Strubela (który z kolei powołuje się na wcześniejsze analizy Zumthora, idące w podobnym kierunku). Zamieszczona w artykule Strubela

⁶ Op. cit., s. 776.

tabela⁷ ukazuje jasno różnicę między tymi dwiema kategoriami i zarazem uwarunkowania składniowe i retoryczne, które sprawiają, że dany termin abstrakcyjny w kontekście alegorycznym odbierany jest bądź na podobieństwo osoby, bądź na podobieństwo rzeczy. Jeśli np. mamy do czynienia z apostrofą zwróconą do Melancholii: „Allez vous en, annuyeuse Merencolie” („Idź sobie, nieznośna Melancholio!”), nie mamy wątpliwości, że ta ostatnia ukazana jest jako postać, podczas gdy w wyrażeniu: „un sac de joyeuse promesse” („wór radosnej obietnicy”), rozumiemy dopełnienie słowa „wór” jako określenie zawartości, a więc czegoś, co jest rzeczą, materią ów wór wypełniającą. Zatem: Melancholia, jako personifikacja, przez duże M; radosna obietnica, jako reifikacja, na takie wyróżnienie nie zasługuje.

Subtelna i wszechstronna analiza, jaką Strubel w swym artykule poświęca konstrukcjom typu „la forest de longue actente” – swoistym mini-alegoriom czy alegoriom w miniaturze, znamionym dla stylu Karola – pokazuje, że w rzeczywistości nie wszystko zawsze jest takie proste, stara się rozszyfrować mechanizm dwuznaczności wielu wyrażen, do czego za chwilę przejdziemy. Na razie odnotujmy to zasadnicze rozróżnienie, które może odtąd stanowić drogowskaz dla wydawców i chronić w zasadzie przed typograficznymi wahaniem, co znajduje odbicie w wydaniu Mühlethaler.

Wielka teza Alice Planche o poezji Karola Orleańskiego z 1975 r. jest jednak znacznie starsza od tego wydania i czerpie materiał, rzecz jasna, z powszechnie wówczas przyjętej za podstawę studiów edycji *Championa*. Otóż można zauważyć, że autorce tej niezwykle rozbudowanej, wnikliwej i wrażliwej analizy arcyzmu poetyckiego księcia obce jest rozróżnienie między personifikacją a reifikacją i że wprowadzone w wydaniu *Championa* duże litery traktuje ona jako niezawodny znak personifikacyjnego odczytania alegorii. Na wstępie obszernego rozdziału, zatytułowanego znamionie *Les acteurs du théâtre symbolique* (*Aktorzy symbolicznej sceny*), zabawia się liczeniem, ilu też takich aktorów może się pojawić na ciasnej przestrzeni ronda lub nieco pojemniejszej ballady. Naliczyła się ich tu ośmiu, tam dziesięciu, gdzie indziej trzynastu (włączając w sumowanie, to prawda, również postacie takie jak „serce” czy „ja”, nie wyróżnione u *Championa* dużą literą). „Nombre déroutant” – stwierdza autorka: liczba zaskakująca, czy nawet niepokojąca. Bo istotnie, gdybyśmy chcieli w rondzie CCLXXX potraktować wszystkie wyrazy zaczynające się od dużej litery w wydaniu *Championa* jako imiona postaci, na scenie zrobiłoby się od nich tłoczno: „Pleur” – „Łza”, „Souspir” – „Westchnienie”, „Dueil” – „Boleść”, „Espoir” – „Nadzieja”, cztery personifikacje przesuujące się przed naszymi oczami w trzech pierwszych wersach – czy to nie za wiele? Otóż, jeśli odszukamy to samo rondo noszące numer 273 w nowszym wydaniu Mühlethaler, stwierdzimy, że ze wszystkich

⁷ Op. cit., s. 174.

wyrazów rozpoczynających się od dużej litery pozostał tu tylko jeden: „Vouloir”, w wersji 4 (ale już towarzyszący mu epitet „desireux” został zdegradowany). Oto obie wersje tekstu pierwszej strofy:

Champion:

Quant Pleur ne pleut, Souspir ne vente,
Et que censee est la tourmente
De Dueil, par le doux temps d'Espoir,
La nef de Desireux Vouloir
A Port Eureux fait sa dessente.

Mühlethaler:

Quant pleur ne pleut, souspir ne vente
Et que cesse la tourmente
De dueil, par le doux temps d'espoir
La nef de desireux Vouloir
A port eureux fait sa dessente.

Konsekwencje tej na pozór czysto technicznej różnicy dla percepcji świata poetyckiego Karola nie są obojętne. Przytoczona strofa zawiera, mówiąc najogólniej, ewokację jakiegoś momentu uspokojenia, uciszenia po burzy, momentu, gdy ustaje cierpienie i rodzi się nadzieja szczęścia. Cała sztuka polega na tym, że rzeczywistości psychiczne, jak boleść lub nadzieja, czy też psycho-fizjologiczne, jak łza lub westchnienie, zostają – właśnie: alegorycznie czy metaforycznie? - przyporządkowane zjawiskom atmosferycznym: deszcz, wiatr i burza ustępują przed miłym czasem pogody. Wykorzystując tę samą analogię znaczeniową i zarazem tę samą zbieżność foniczną czasowników „pleurer” („płakać”) i „pleuvoir” („padać”, o deszczu), Verlaine napisze kiedyś: „Il pleure dans mon coeur./ Comme il pleut sur la ville”. Karol jest o wiele bardziej zwięzły, syntetyczny, niepotrzebne mu jest żadne porównanie („comme”), u niego „pleur”, „łza”, sama może być padającym deszczem, tak jak tuż obok „souponir”, „westchnienie”, samo może wiać, być wiatrem.

Jednakże, jeśli przyjmiemy typografię Championowską, tj. zaakceptujemy duże litery rozpoczynające te dwa wyrazy, w sposób naturalny potraktujemy je wraz z Alice Planche jako imiona postaci, owych aktorów symbolicznej sceny. Może „Pleur” zarysuje się przed naszą wyobraźnią jako figura roniącej łzy płaczki, a „Soupir” na wzór jakiegoś antycznego, dmącego Boreasza o wydętych policzkach? Niezależnie zresztą od jakichkolwiek konkretyzacji, duże litery same w sobie sugerują alegoryczno-personifikujące odczytanie tekstu.

Jak widać, Mühlethaler zrezygnował z takiej perspektywy prawie całkowicie. W następstwie tego asymilacja, „osmoza” łzy i deszczu, westchnienia i wiatru, cierpienia i burzy, nadziei i pogody staje się w jego wersji jakby bardziej bezpośrednia, ściślejsza, i bardziej metaforyczna niż alegoryczna. Miriam tłumaczył kiedyś początek przytoczonego wiersza Verlaine'a słowami: „Łzy mżą [na dnie serca]”, co jest – przypadkowo – dokładnym odpowiednikiem (tyle że bez negacji) zwrotu „pleur ne pleut” (bez dużych liter) w wierszu Karola: ani śladu tu obecności jakichkolwiek aktorów. Pozostaje kunsztowny tekst poetycki, gęsty od zderzeń konfrontujących ze sobą parami analogiczne sensory, przynależne do dwóch porządków rzeczywistości. Rezygnując z dużych liter, wydawca kierował

się niewątpliwie wspomnianą wyżej opozycją, uznając, że mamy tu do czynienia z reifikacją, nie z personifikacją. Szczegółowa analiza, odwołująca się do tabelki Strubela, wykazałaby istotnie, że funkcja składniowa tych czterech wyrazów („pleur”, „souple”, „deuil”, „espoir”) w połączeniu z semantyką ich kontekstu nie uzasadnia nadawania im rangi postaci alegorycznych.

Dlaczego jednak w następnym, czwartym wersie tej strofy Mühlethaler zachował jedyny raz w całym tym rondzie dużą literę w rzeczowniku „Vouloir” (ale już nie w towarzyszącym mu epitecie „desireux”)? Przypuszczać należy, że dopatrywał się tu relacji posiadania: „la nef de desireux vouloir”, czyli „okręt usilnego pragnienia”, może być potraktowany jako własność postaci o imieniu Pragnienie, której zatem należy się duża litera. Może, ale chyba nie musi: czyż nie można by i tu widzieć raczej identyfikacji dwóch analogicznych rzeczywistości, należących do dwóch porządków: metaforyczny obraz okrętu, który dąży do swego celu, jak człowiek ogarnięty usilnym pragnieniem? Usunięcie dużej litery pozwoliłoby w tym wypadku uniknąć zakłócenia jednolitości tekstu, w którym nie pojawia się żadna inna postać alegoryczna, a kontekst nie wskazuje przecież wyraźnie, że słowo „vouloir” ma taką postać oznaczać.

Ale na tym nie koniec możliwości interpretacyjnych: okazuje się, że Alice Planche – przyjmując, za Championem, duże litery dla obu członów wyrażenia „Desireux Vouloir” – rozumie je jeszcze inaczej. Dla niej jest to po prostu nazwa okrętu, obok kilku innych pojawiających się w poezji Karola, jak „Nef de Bonne Nouvelle” („Okręt Dobrej Nowiny”) czy „Nef d'Esperance” („Okręt Nadziei”). Ten ostatni pojawia się w jednym z najbardziej znanych, „antologicznych” wierszy Karola, w balladzie LXXV (98) *En regardant vers le pais de France*, ewokującej – wyjątkowo! – konkretną sytuację autobiograficzną i prawie zupełnie pozbawionej alegorii. „Nadzieja” w wyrażeniu „nef d'Esperance” jest tu jedynym rzeczownikiem abstrakcyjnym opatrzonym przez Championa dużą literą, którą Mühlethaler likwiduje. Mamy więc trzy możliwości: „okręt nadziei” pisanej małą literą, czyli okręt, który identyfikuje się z nadzieją, stanowi jej metaforę; „okręt Nadziei” przez duże N, czyli okręt, który jest własnością alegorycznej postaci, personifikacji o imieniu Nadzieja (zachodzi tu sprzeczność w interpretacji Mühlethalera: dlaczego „Vouloir” może być właścicielem okrętu, a „Esperance” – nie?); i wreszcie może to być okręt noszący imię „Nadzieja”, które mogłoby być wypisane na jego kadłubie, by z daleka zwiastować patrzącym swoje przesłanie.

Takie nazwy czy godła przedmiotów występują zresztą częściej, niekiedy ich natura „nazewnicza” zostaje nawet wyraźnie sprecyzowana: tak w balladzie L (50) mowa jest o zamku „appellé Joyeuse Plaisance” („zwanym Radosną Błogością”), z wymienieniem imion każdej z trzech strzegących go baszt. Mamy więc do czynienia z nazwami własnymi odnoszącymi się nie do postaci, ale do przedmiotów i miejsc. Obecność toponimów alegorycznych w poezji Karola nie ulega wątpliwości. Gdy w konkluzji listu do Miłości kończącego *Songe en*

complainte pojawia się prawidłowo, językiem oficjalnych dokumentów sformułowana data: „Escript ce jour troisième, vers le soir, / En novembre, ou lieu de Nonchaloir” – jasne jest, że „Nonchaloir”, „Obojętność”, to nazwa miejscowości – nazwa znacząca, oczywiście, gdyż list stanowi pożegnanie poety z Miłością. Podobnie rozumieć można „Port Eureux”, ów „Port Szczęśliwy”, do którego zawija okręt w naszym rondzie.

W tabelce Strubela, przyjmującej podział binarny na personifikacje i reifikacje, nie znalazło się miejsce na tę kategorię nazw własnych. Mühlethaler w swoim wydaniu, trzymając się wiernie tego podziału, ale świadomy trudności, wyznaje w komentarzu:

Gdy termin abstrakcyjny powinien być uznany za toponim [...], wybraliśmy następujące rozwiązanie: bez dużej litery w tekście, by uniknąć pomieszania z personifikacjami, ale z dużą literą w przekładzie⁸.

Efekt jest szczególny, i chyba chęć sztywnej systematyzacji zawiodła tu wydawcę trochę za daleko.

Nie chodzi zresztą o krytykę ani o jakikolwiek normatywizm w tej kwestii. Zarówno Strubel, jak i Mühlethaler, usiłując wnieść w sferę użycia dużych i małych liter jakiś porządek, przyznają, że często materiał poetycki nie poddaje się tej klasyfikacji, że znaczna jest liczba „przypadków granicznych”, dwuznaczności, którym sprzyja zwięzłość sformułowań i wielofunkcyjność łącznika *de*, mogącego wyrażać rozmaite relacje między dwoma członami wyrażenia. Ta sama konstrukcja, jak już widzieliśmy, może być odczytana na kilka sposobów. Stąd chwiejność konturów znaczeniowych w poezji Karola, która, paradoksalnie, stanowi źródło jej poetyckości, daleko bardziej przemawiającej dzisiaj, niż systematyczna alegoryczność wielu jego poprzedników. Przytoczmy jeszcze jeden drobny przykład. Jako niewątpliwy sygnał reifikacji (a nie personifikacji) Strubel wymienia m.in. nadanie rzeczownikowi abstrakcyjnemu funkcji dopełnienia czasownika, który normalnie implikuje przedmiot nieożywiony. Takim czasownikiem jest np. „chargier”, „ładować”. Gdy w balladzie XXVIII (28) czytamy, że Nadzieja załadowała na okręt Dobrej Nowiny pociechę („En la nef de Bonne Nouvelle / Espoir a chargé Reconfort”), można się zgodzić, że duża litera, wprowadzona przez Championa w słowie „Reconfort”, jest w tym wypadku nieuzasadniona, bo „pociecha” nie jest tu kimś, ale czymś (u Mühlehalera mamy, oczywiście, małą literę). Otóż niemal identyczna sytuacja powtarza się w balladzie *En regardant vers le pais de France...*: „wówczas - mówi dosłownie poeta - załadowałem na okręt Nadziei wszystkie moje pragnienia...” Tym razem nawet Champion wyczuł jakby zjawisko (nie nazwanej tak jeszcze) reifikacji

⁸ Op. cit., s. 776.

i nie wprowadził dużej litery, tym bardziej że rzeczownik „souhait” poprzedzony jest przymiotnikiem dzierżawczym „mes”, odbierającym mu alegoryczną abstrakcyjność. Cóż się jednak dzieje dalej? Poeta prosi swe pragnienia, by pospieszyły nie zwlekając za morze i poleciły go Francji. Czyż niekonsekwencja owej reifikacji nie jest tu oczywista? Piękna, poetycka niekonsekwencja, iście książęca nonszalancja – „nonchaloir” – chciałoby się powiedzieć.

Ta sprzeczność, której poeta, podobnie jak jego komentatorzy, zdaje się nie zauważać, ilustruje pośredni, niejasny status wielu wyrazów stanowiących w poezji Karola raz nazwę własną, raz słowo z potocznego języka. Myślę, że w refleksji nad ich zakwalifikowaniem należałoby brać pod uwagę nie tylko najbliższy kontekst w danym fragmencie tekstu, jak to czyni Strubel w swojej tabelce, ale również kontekst całej twórczości Karola Orleańskiego, innych ballad i rond. Wyrazy takie, jak słusznie w tej balladzie opatrzone przez obu wydawców małą literą: „plaisance” („rozkosz, przyjemność”), „confort” („pociecha”), „penser” („myśl”), figurują równocześnie – pisane dużą literą – w obu indeksach personifikacji (dla ballad i dla rond), zamieszczonych w wydaniu Mühlethaler, co oznacza, że powtarzają się gdzie indziej jako personifikacje. Odbiorca obeznany z klimatem tej poezji, czytając (lub słysząc): „Qu'il me souvint de la douce p l a i s a n c e”, albo: „Pource tournay en confort mon penser”, może bezwiednie odgadywać mającące za nimi znajome sylwetki alegorycznych aktorów tej poetyckiej sceny, choć równocześnie wie, że mowa jest, bezpośrednio, bez obłonek, o elementach rzeczywistości psychicznej. A czy pokój i wojna, „bonne p a i x qui tous biens peut donner” i znienawidzona „guerre [qui] destourbé m'a long temps [...] de voir France” nie mogą być odebrane jako postacie? Między tym, czemu z punktu widzenia wydawcy przyznać można bezsprzecznie prawo do dużej lub do małej litery, rozciąga się rozległa sfera niepewności, dwuznaczności głęboko poetyckiej, która stanowi jeden z uroków tej poezji.

Powtórzmy: dla samego poety problem, którym się tu zajmujemy, po prostu nie istniał. Karol nie musiał się zastanawiać, czy chce wprowadzić personifikację, czy reifikację, bo w ogóle nie używał dużych liter. Interwencja wydawcy staje się tu konieczna, ale jest sprawą bardzo trudną: musi on dokonać wyboru, podjąć decyzję, która zawsze pozostaje hipotetyczna i nikt nie rozstrzygnie, czy słuszna. To samo dotyczy innych jego interwencji, w zakresie interpunkcji, poprawek tekstu itp. Stajemy tu wobec zasadniczego dylematu edytorstwa mediewistycznego: między rękopisem a czytelnikiem pojawia się wydawca, jako pośrednik niezbędny, ale nigdy nie neutralny, nie „przeźroczysty”, nawet przy najlepszej wiedzy i woli. Tekst, który czytamy, jest pewną propozycją, kolejnym wariantem tak bardzo podległej wariantowości twórczości literackiej średniowiecza. „Nadzieja” przez duże N obok „nadziei” przez małe n mogą być tej wariantowości symbolem.