

Barbara Marczuk  
Uniwersytet Jagielloński

## *Delectatio morosa: mroczny wymiar francuskich narracji renesansowych*

Nowelistyka renesansowa kojarzona jest na ogół z materią ucieśzną i swawolną. Mistrz i kodyfikator gatunku, Boccaccio, tylko jeden dzień z dziesięciu poświęca na opowieści o nieszczęśliwych miłościach prowadzących do tragicznego końca.

Pierwsi francuscy naśladowcy *Dekameronu* idą podobnym tropem, ale w połowie XVI stulecia zaczyna dochodzić do głosu inna wrażliwość, której motywem dominującym stają się cierpienie i przemoc w ich najbardziej spektakularnym, fizycznym wymiarze. Ten bardzo wyraźny kryzys świadomości spowodowany jest rozpadem chrześcijaństwa, okrutnymi prześladowaniami protestantów oraz bolesnym doświadczeniem wojen religijnych, które na prawie pół stulecia pogrąży Francję w piekle bratobójczych rzezi.

W klimacie grozy i napięć rodzi się nowy gatunek literacki: historie tragiczne, które skutecznie wyprą z obiegu facecję, niekorespondującą z wrażliwością pokolenia naznaczonego piętnem wyznaniowych konfliktów. Przez ponad sto lat będą one najczęściej wydawanymi i wielokrotnie wznawianymi książkami, a kilka z nich urosnie do rangi best-sellerów swojego czasu<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Między rokiem 1559 (P. Boaistuau) a 1656 (J.-N. de Parival) opublikowanych zostało we Francji 45 zbiorów należących do tego gatunku. Najwięcej wydań (ponad czterdzieści) miały *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* F. de Rosseta (pierwodruk 1614), tłumaczone na wiele języków, w tym polski (por. M. Jurkowski, *Historyje świeże i niezwyčajne*, [ok. 1715], oprac. M. Kazańczuk, Warszawa 2004). Kompletną monografię gatunku stanowi studium S. Poli, *Histoires tragiques. Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, Paris 1991. Por. także *Krwawy amfiteatr. Antologia francuskich historii tragicznych epoki renesansu i baroku*, oprac. B. Marczuk, Kraków 2007.

Tematów do historii tragicznych dostarczają kroniki kryminalne, a ich schemat rozwija się według triady prawo – transgresja – kara, dając okazję do szczegółowego opisu zbrodni i równie skrupulatnej relacji z przykładowego i publicznego ukarania przestępcy. Ta specyficzna tematyka sprawia, że zasadniczym elementem strukturalnym narracji są obrazy fizycznego cierpienia, śmierci zadawanej i znoszonej, wyrafinowanych i zaplanowanych bądź prymitywnych i spontanicznych okrucieństw. Czy można tę nową estetykę określić mianem *delectatio morosa*? Sugerowałoby to, że opowiadania tragiczne dostarczały zarówno autorom, jak i czytelnikom dość dwuznacznej przyjemności, czerpanej z kontemplacji rzeczy przerażających, a szczególnie bólu, cierpienia i śmierci.

*Delectatio morosa*, polegająca na kumulacji i hiperbolizacji przemocy, stanowi jedną z podstawowych kategorii estetyki barokowej i w odniesieniu do tej epoki była wielokrotnie omawiana<sup>2</sup>. W wieku XVI natomiast tendencje te zaczynają dopiero wysuwać się z za kulis, przełamując powoli zasady *decorum*. Dlatego przyglądając się renesansowym historiom tragicznym, mamy okazję uchwycić to zjawisko u jego początków i postawić pytanie o jego status i specyfikę w konfrontacji z późniejszą ostentacyjną eksplozją literackiego okrucieństwa.

Materiału do rozważań dostarczą nam dwa zbiory. Pierwszy to *Hep-tameron* Małgorzaty z Nawarry (napisany przed 1549, wydany w 1559), w którym autorka, mimo deklarowanej *explicite* intencji podążania śladami Boccaccia, daje zdecydowaną przewagę opowiadaniom dramatycznym i ponurym<sup>3</sup>. Drugi zbiór, autorstwa Pierre'a Boaistuau, opublikowany w tym samym 1559 roku, odgrywa szczególną rolę w dziejach nowelistyki, albowiem wprowadza zarówno samą nazwę, jak i model gatunku Historii Tragicznych do literatury francuskiej<sup>4</sup>. W obu zbiorach po raz pierwszy pojawiają się zasadnicze paradygmaty estetyki

---

<sup>2</sup> Por. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1954, oraz *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, oprac. M. Debaisieux, G. Verdier, Tübingen 1998.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty w tekście w tłumaczeniu własnym na podstawie wydania Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, oprac. N. Cazauban, Paris 2000.

<sup>4</sup> Na tom składa się sześć opowieści, które są tłumaczeniami nowel Mattea Bandella (*Novelle*, 1554). Zważywszy jednak na bardzo swobodną koncepcję sztuki translatorskiej w XVI wieku, traktowano je jak utwory oryginalne. Wszystkie cytaty w tekście w tłumaczeniu własnym na podstawie wydania P. Boaistuau, *Histoires Tragiques*, oprac. R. Carr, Paris 1977.

wywołującej litość i trwogę, które w podobnym kształcie będą funkcjonować w krótkich narracjach do końca XVI wieku. Oba zbiory stanowią też istotny głos w sporach religijnych połowy stulecia: *Heptameron* przez swą bardzo czytelną propagandę ewangelizmu, a zbiór Boaistuau przez silne inspiracje teologią świętego Augustyna (autor wiele lat pracował nad nigdy nie ukończonym tłumaczeniem *De Civitate Dei*)<sup>5</sup>.

Przedstawienie zasadniczego przedmiotu *delectatio morosa*, jakim jest fizyczne cierpienie, wpisuje się w epokę renesansu w szczególny horyzont oczekiwań, różny od tego, który będzie charakteryzował epoki późniejsze. Wszystkie uznawane w tym czasie systemy wartości uczą obojętności wobec bólu: chrześcijański prymat ducha nad ciałem, platońska wyższość idei nad materią czy stoickie panowanie rozumu nad czuciem. Dlatego tak znamienne dla narracji połowy XVI wieku obrazy przemocy wymagają od czytelnika wyjścia poza ich cielesną dosłowność, prowadząc w kierunku głębszych znaczeń, których odczytanie chciałabym zaproponować.

### Paradygmat męczeński

W noweli drugiej *Heptameronu* piękna a mimo to cnotliwa i wierna żona mulnika królowej Nawarry zostaje pod nieobecność małżonka napaśtowana w swojej sypialni przez kamerdynera. Ten, wobec heroicznego oporu swojej ofiary, widząc, że nie dostanie jej żywej (...) wymierza jej w plecy silny cios mieczem, mniemając, że jeśli strach i przemoc nie zmusiły jej do uległości, ból zdoła to sprawić (s. 78). Dzieje się jednak inaczej,

*Bo tak jak dzielny żołnierz widząc swoją krew zagrzewa się do zemsty, (...) tak jej czyste serce podwoiło jej siły by uciekać z rąk tego nędznika. (...) Ale gdy z powodu krwi utraty poczuła, że śmierć się zbliża, wzniosła oczy ku niebu i złożywszy ręce dziękowała Bogu (...) prosząc by przyjął jej krew, którą dla wierności przykazaniu wylała. (...) Mówiąc „Panie, przyjmij duszę, która przez Twą dobroć została odkupiona” upadła twarzą na ziemię, gdzie ten nikczemnik zadał jej wiele ciosów i siłą*

---

<sup>5</sup> P. Boaistuau był także nielegalnym wydawcą pierwszej drukowanej edycji nowel Małgorzaty z Nawarry, które opublikował w skróconej i „poprawionej” formie nadając im tytuł *Histoires des amans fortunez* (1558). Nakład został skonfiskowany i zniszczony na rozkaz Joanny d’Albret, córki niezżyjącej już autorki, a publikacja rok później *Historii tragicznych* miała zapewne zrehabilitować Boaistuau po tym skandalu (por. R. Carr, wstęp do: P. Boaistuau, *Histoires Tragiques*, Paris 1977).

wziął tę, która bronić już się nie mogła. Zaczynam zbiegł tak śpiesznie, że nigdy go nie odnaleziono (s. 79).

Dalszy bieg opowieści daje świadectwo jej dobrej<sup>6</sup> i budującej śmierci, która nastąpiła chwilę potem w obecności domowników i księdza. Współczesnemu czytelnikowi historia ta wyda się przede wszystkim przerażająca, zarówno z powodu dwudziestu pięciu śmiertelnych ran, które stwierdzają chirurdzy na ciele ofiary, jak i ze względu na specyficzne upodobania kamerdynera. Zwróćmy jednak uwagę, że w narracji nie te szczegóły wysuwają się na pierwszy plan. Narratorka historii nie opisuje fizycznej dotkliwości cierpienia, przeciwnie, podkreśla wytrwałość i bohaterstwo „męczennicy czystości” (s. 80) oraz jej niezłomną wiarę w życie wieczne. Dlatego towarzystwo debatujące w *Heptameronie* odbiera tę narrację jako budującą, a nie przeraźliwą: *Oto, moje panie prawdziwa historia która powinna umocnić wasze serca dla zachowania pięknej cnoty czystości* (s. 80). I choć każda z pięciu obecnych dam *myślała w sercu, że trudno byłoby jej naśladować takie męczeństwo* (s. 81), żadna nie miała wątpliwości, że śmierć żony mulnika jest godna pochwały. Wydaje się, że mimo rozbudowanej sekwencji męczeństwa, obfitującej w wiele konkretnych detali, fizyczna dotkliwość cierpienia zostaje usunięta w cień przez wyeksponowanie jego moralnej i religijnej celowości.

W noweli tej, jak i w wielu innych podejmujących temat obrony wartości aż do utraty życia, odnajdujemy paradygmat męczeński dobrze znany ze średniowiecznych legend hagiograficznych. Konwencja noweli wyklucza jednak element cudowności, tak istotny w żywotach świętych (*miracula*), odmienny jest także stosunek do fizycznej udręki. W historiach męczenników nieprawdopodobna kumulacja tortur zastosowanych wobec jednej osoby podkreśla moc łaski, dzięki której zadawane męki nie sprawiają bólu. W noweli renesansowej skondensowany opis cierpienia mieści się w granicach prawdopodobieństwa, ale dotkliwość okaleczonego ciała jest dla ofiary nieistotna wobec transcendentnych wartości, o które toczy się gra<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Pojęcie zdefiniowane w *Artes moriendi*: śmierć świadoma, w pojednaniu z Bogiem, pełna ufności w życie wieczne. Por. C. Blum, *Le corps à l'agonie dans la littérature de la Renaissance*, w: *Le corps à la Renaissance*, Actes du colloque de Tours, red. J. Céard, Paris 1990, s. 147–160.

<sup>7</sup> Historia „męczennicy czystości” ma w *Heptameronie* bardzo istotny wymiar doktrynalny. Można powiedzieć, że stanowi ona ewangeliczną konkurencję dla *Złotej Legendy*

Paradygmat męczyński i bliski mu model heroiczny realizowany w bardzo wielu późniejszych historiach tragicznych nie epatują obrazami okrucieństwa. Na pierwszym planie sytuuje się nie dosłowność bólu, ale godna podziwu i naśladowania siła ducha. Podobnie jak w wydobytej w tym czasie (1506) z ziemi antycznej grupie Laokoona, gdzie dramatycznym konwulsjom ciała towarzyszy wyraz bohaterskiego samoopanowania na twarzach umęczonego kapłana i jego synów (półotwarte usta wydające jęk, a nie krzyk, opisany przez Wergiliusza)<sup>8</sup>.

### Paradygmat estetyzujący

Odmienny paradygmat odnajdujemy w noweli 32. Pan Bernage, wysłany przez króla Francji z poselstwem do Niemiec, zatrzymuje się na nocleg w zamku, gdzie przy kolacji jest świadkiem niezwyklej sceny: zza kotary wychodzi dama, ubrana na czarno, *najpiękniejsza, jaką można zobaczyć* (s. 354). Pani owa ma jednak ogoloną głowę, a na jej bladym obliczu maluje się wyraz głębokiego smutku. Siada w milczeniu przy stole, po czym przynoszą jej napój w „zadziwiającym naczyniu”, albowiem jest to ludzka czaszka, której otwory wypełnione są srebrem. Chwilę potem Bernage wraz z gospodarzem udają się za panią do jej komnaty, gdzie w pięknej i drogocennej szafie powieszony jest ludzki szkielet. Dama siada naprzeciw niego i pogrąża się w smutnej kontemplacji. Nietrudno domyślić się, że zarówno czaszka, jak i szkielet należą do kochanka owej damy, którego w słusznym gniewie zabił pan zamku, żonę swą skazując na karę gorszą od śmierci, bo widzieć musi codziennie żywym tego, kogo nienawidzi, i martwym tego, którego kochała. Ten niezwykle obraz jest z powodu swej przejmującej tajemniczości jednym z najbardziej sugestywnych w *Heptameronie*. Nie

---

i proponuje nową koncepcję świętości. Według francuskich ewangelików święci nie odbierają kultu i nie są pośrednikami łask, ale stanowią godne pochwwały modele do naśladowania. W cytowanej noweli męczyńskiej śmierci nie towarzyszą cuda, ale przykład niezłomnej cnoty natychmiast zaczyna przynosić owoce: *Kobiety swawolne widząc honory, jakie oddano temu ciału, postanowiły zmienić swe życie na lepsze* (s. 80).

<sup>8</sup> Odkrycie tej rzeźby wywołało słynną i trwającą przez kilka stuleci dyskusję artystów i filozofów na temat pogodzenia ekspresji bólu i piękna w sztuce (wypowiadali się w niej m.in. F. Sadolet, A. Félibien, J.J. Winckelmann, G.E. Lessing; por. N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, Flammarion, Paris 2006, s. 83–84).

został jednak wymyślony przez Królową Nawarry. Mamy tu do czynienia z wątkiem wędrownym, który stanowi kombinację dwóch tradycji: w VIII wieku Paweł Diakon opowiada w *Historii Longobardów* (II, 28) o tym, że księżniczka Rosemonda w niewoli u wrogów zmuszona była do picia z czaszki swojego ojca. Pojawia się tu zatem motyw czaszki użytej w charakterze naczynia. Druga tradycja odwołuje się do epizodu z powieści *Protheselaus* Hue de Rothelande (ok. 1190). Opisany jest tu podobny jak w noweli 32 sposób ukarania niewiernej żony z tą różnicą, że na stół zamiast dziwnego, ale drogiego z powodu srebrnych ornamentów naczynia wnoszona jest ociekająca krwią obcięta głowa kochanka; u wejścia do zamku natomiast powieszono są nie wypreparowane szkielety, ale rozkładające się ciała współników cudzołóstwa<sup>9</sup>.

Sposób przekształcenia średniowiecznych wątków w noweli królowej Nawarry jest bardzo znamieny. Autorka konsekwentnie eliminuje budzące grozę i wstręt brutalne detale powieści dwunastowiecznej. Czaszka i szkielet, pozbawione swej cielesnej dosłowności, stanowią część wysublimowanej malarsko kompozycji: sala biesiadna udekorowana jest, jak mówi narratorka, „pięknymi arrasami”, dama siedzi przy kominku w komnacie „bardzo pięknej”, ona sama obdarzona jest urodą tak niezwykłą, że Bernage po powrocie do Francji posyła do zamku wymienionego z nazwiska malarza Jehana de Paris, aby portret damy uczynił, oczywiście za przyzwoleniem małżonka. Ludzkie kości, jakby odrealnione i przemienione w dzieło sztuki, przestają być częścią fizycznego organizmu, zmieniając się w przedmiot estetycznej i etycznej kontemplacji. Funkcjonują jako przypomnienie przeszłej winy i atrybut aktualnej pokuty. Pełnią zatem w noweli królowej Nawarry podobną funkcję jak czaszki w nieco późniejszych malarskich realizacjach tematu *vanitas* czy w przedstawieniach Magdaleny pokutującej lub świętego Hieronima.

---

<sup>9</sup> F. Lecoy w swym obszernym studium na temat tego motywu cytuje jego szesnaście realizacji w literaturze europejskiej między XII a XVIII wiekiem (*Un épisode de Protheselaus et le conte du mari trompé*, „Romania” 1995, nr LXXVI, s. 477–517).

### Paradygmat trzeci: Eros i Thanatos

Miłość i śmierć w większości historii tragicznych stanowią parę nierozłączną. I nie tylko z tej przyczyny, że występna namiętność zawsze prowadzi do śmierci (samobójczej lub z rąk strażników moralności), ale także dlatego, że często dopiero *in articulo mortis* bohater wyznaje uczucie, ukrywane wcześniej z nakazu sumienia lub honoru. W noweli 9 *Heptameronu* młody szlachcic, umierający z powodu choroby zwanej przez ówczesną medycynę „melancholią erotyczną”<sup>10</sup>, prosi ukochaną na łożu śmierci o pierwszy i zarazem ostatni pocałunek, którego opis może wzbudzić u czytelnika mieszane uczucia:

*Słabnący nieszczęśnik objął przyczynę swojej śmierci ramionami pozbawionymi krwi i ciała, ucałował ją zimnymi, bladymi ustami. A jego dusza, nie mogąc unieść tego szczęścia, opuściła serce, swą siedzibę i uleciała do Stworzyciela. (...) A choć jego biedne ciało długo pozostawało bez życia, to miłość, którą panna ciągle ukrywała objawiła się w tej godzinie z taką mocą, że matka i słudzy siłą musieli rozdzielić tę żywą, prawie martwą, od niego, martwego (s. 119).*

Podobnie dzieje się w *Historii Trzeciej Boaistuau*, której angielska przeróbka była inspiracją dla słynnej tragedii Szekspira. Najdłuższa sekwencja narracji umiejscowiona jest w grobowcu Capulettich, gdzie obudzona z udawanej śmierci Julia żegna się rozpaczliwie z martwym Romeem: *Przyłgnęła do jego ciała i objęła je z całej siły, aż wydawało się, że swym wzdychaniem i szlochem ożywi go i przywróci do dawnej substancji (s. 112).*

Obrazy miłosego łączenia się osoby żywej i zmarłej, bardzo częste w zbiorze Małgorzaty i Boaistuau<sup>11</sup>, zapowiadają temat literacki, który

---

<sup>10</sup> Podstawowe teksty medyczne opisujące tę jednostkę chorobową pochodzą z końca wieku XVI i początku następnego stulecia: A. du Laurens, *Second discours auquel est traité des maladies melancoliques*, Paris, 1597; J. d'Aubéry, *L'antidote d'amour avec un ample discours contenant la nature et les causes d'ycelluy, ensemble les remedes les plus singuliers pour se preserver et guerir des passions amoureuses*, Paris 1599; J. Ferrand, *De la maladie d'amour ou melancholie erotique. Discours curieux qui enseigne à cognoistre l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique*, Paris 1623. Szerzej omawiam to zagadnienie w artykule: *Miłość i medycyna we francuskiej literaturze renesansowej*, w: *Spotkania Klubu Historii Idei 2004–2007*, red. naukowa E. Śnieżyńska-Stolot, Kraków, t. II, s. 97–103.

<sup>11</sup> Por. np. nowela 26 *Heptameronu*: Pan d'Avannes, widząc, że dama, którą skrycie kochał, już umarła, *podbiegł do martwego ciała, do którego gdy było żywe nie zbliżał się inaczej*

zrobi ogromną karierę w dwóch następnych stuleciach. Philippe Ariès mówi o prawdziwej inwazji nekrofilii w literaturze wieku XVIII, kiedy to Markiz de Sade czy Jan Potocki będą się fascynować pięknem umarłego ciała i opisywać rozmyślne i zaplanowane oddawanie się miłości w samym sercu śmierci<sup>12</sup>.

Zbliżenie tych dwóch sfer w literaturze i sztukach pięknych, które według Philippe Arièsa rozpoczyna się właśnie w epoce renesansu, nie ma jednak w tym czasie uświadomionego i jednoznacznie perwersyjnego podłoża<sup>13</sup>. Zacytowane wyżej przykłady potwierdzają tezę historyka. Bohaterowie *Heptameronu* i *Historii Tragicznych* nie poszukują nowych, intensywnych doznań w kontakcie z ciałem osoby zmarłej<sup>14</sup>. Połączenie kochanków w śmierci, mające charakter bardziej rytualny i symboliczny niż zmysłowy, pozwala na zastąpienie niemożliwej rozkoszy spokojem i trwałością śmierci. Kompensacyjna funkcja tego rodzaju obrazów wydaje się szczególnie charakterystyczna dla utworów pisanych przez kobiety, którym autocenzura obyczajowa i literacka nie pozwalała na opisywanie miłosnego spełnienia<sup>15</sup>.

Przesunięcie miłości zmysłowej w obszar śmierci służy zatem podkreśleniu sprzeczności między sferą spontanicznych uczuć a nakazami honoru i sumienia. Stanowi raczej bolesne potwierdzenie nieubłaganego moralnego porządku niż jego perwersyjną transgresję, która stanie się intencją późniejszych mistrzów makabrycznego erotyzmu.

---

*jak z bojaźnią i jął je obejmować a obsypywać pocałunkami w taki sposób, że z trudem zabrano jej ciało z jego ramion* (s. 326).

<sup>12</sup> P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, Księga II, Część III, rozdz. 8: *Zwłoki*, s. 361–372.

<sup>13</sup> Por. *ibidem*, s. 368.

<sup>14</sup> Tego rodzaju obcowanie jest w omawianych przypadkach wynikiem silnej i niekontrolowanej emocji, natomiast w obiektywnym osądzie świadków podlega jednoznacznie negatywnej ewaluacji: *Widzicie jak ta nieszczęsna żałowała swojej głupoty, bo skoro całowała ciało martwe (r z e c z o b r z y d l i w a w n a t u r z e) na pewno nie odmówiłaby żywemu, gdyby użył tyle odwagi, ile litości wzbudził umierając* [Hirkan komentujący postępowanie panny w noweli 9 *Heptameronu*; podkr. – B.M.].

<sup>15</sup> Por. fragment późniejszego utworu Marie de Gournay *Proumenoir de Monsieur de Montaigne* (1594): *Jego ciało upadło obok martwej Alindy, ich rany połączyły się w miłosnym pocałunku, a jego krew, ciepła i wrząca chciała jakoby ożywić tamtą, z nią się mieszając* (Marie de Gournay, *Egalité des hommes et des femmes, Grief des dames suivis du Proumenoir de Monsieur de Montaigne*, oprac. C. Venesoen, Genève 1993, s. 148). Tak śmiały i zmysłowy opis może dotyczyć tylko osób, które są już na drugim świecie.



### Paradygmat czwarty: zaplanowane okrucieństwo

Narracje szesnastowieczne obfitują w obrazy prywatnej zemsty usprawiedliwianej imperatywem męskiego honoru czy utraconej czci niewieściej. Rytuał *vendetty* jest szczególnie rozbudowany w przypadku przestępstw uczuciowych, a szczegółowy opis potraktowania martwego ciała daje czytelnikowi okazję do dość zaskakujących spostrzeżeń interpretacyjnych. Modelowy przykład zemsty miłosnej odnajdujemy w *Historii Piątej* Boaistuau, której bohaterka Violenta zasztyletowuje w łożu swojego niewiernego małżonka, a następnie masakruje jego ciało w sposób przemyślany i metodyczny. Najpierw *wydtłubuje oczy ostrzem noża* (s. 162), a następnie schodząc w dół, pozbawia go kolejnych członków<sup>16</sup>. Pierwszym skojarzeniem, jakie przywołuje ta scena, jest reminiscencja sekcji zwłok, przy których Boaistuau, znany ze swoich naukowych zainteresowań, niejednokrotnie asystował<sup>17</sup>. W swojej relacji narrator wychodzi jednak poza fizjologiczną dosłowność kolejnych posunięć anatomicznych. Dekompozycja martwego ciała przebiega w sposób rytualny: Violenta każdy kolejny gest opatruje patetyczną inwokacją: *Ach zdradliwe oczy, wysłannicy duszy zdradzieckiej (...). Ach języku obrzydły i wiarołomny, któryś tyle kłamstw uprządl (...). Ach, serce twarde jak diament, na którym wykuto zręby mego okrutnego losu* (s. 163). Wydaje się, że w tym strasznym obrzędzie dochodzi nie tyle do unicestwienia ciała jako fizycznego przedmiotu, co raczej do dekonstrukcji modelu miłości opartego na kłamstwie. Zwróćmy uwagę, że procedura Violenty przebiega według schematu, na jakim opiera się petrarkistowski opis piękna kobiety: uporządkowane przechodzenie od góry w dół, zatrzymywanie się przy kolejnych elementach urody. Oczy, język, serce nie pojawiają się tu jako cielesne organy, ale „wysłannicy miłości”, co więcej, zostają zdemaskowane jako kłamliwe toposy nieszczerzego miłosnego dyskursu<sup>18</sup>. W tym patetycznym obrazie mamy do czynienia

<sup>16</sup> Pierwowzorem tej sceny mógł być dla Bandella, a potem dla Boaistuau bardzo podobny fragment tłumaczonej zarówno na włoski, jak i na francuski powieści Hiszpana, Juana de Flores *La triste fin de los amores de Grisel e Mirabella* (ok. 1500).

<sup>17</sup> Swoje związane z tym doświadczenia opisuje m.in. w dziele *Le théâtre du monde*, oprac. M. Simonin, Genève 1981, s. 214.

<sup>18</sup> Podobne potraktowanie ciała jako poetyckiego symbolu możemy odnaleźć w jednym z najbardziej przejmujących wątków wędrujących po Europie od wieku XII: opowieści o zjedzonym sercu. Choć historia ta ma wiele wariantów, jeden element jest zawsze

nie tyle z anatomiczną sekcją, ile z kontestacją zdewaluowanej konwencji literackiej<sup>19</sup>.

Wskazane cztery paradygmaty, w które wpisuje się renesansowy *corpus dolens*, nie wyczerpują wszystkich aspektów tego rodzaju przedstawień, pozwalają jednak uchwycić bardzo charakterystyczne tendencje. Ciało odchodzące z życia, poddawane wiwisekcji czy masakrowane pośmiertnie, jest pozbawione swej fizycznej materialności, funkcjonuje w wymiarze literackim jako znak odnoszący do innej rzeczywistości. Męczeństwo wskazuje siłę ducha i wiary, połączenie kochanków w śmierci zastępuje miłość niemożliwą, przerobiona na drogocenne naczynie czaszka czy wyrwane serce, bądź inne członki, są alegoriami transgresji i pokuty. We wszystkich tych przypadkach obrazy nie mają wzbudzać obrzydzenia czy przerażenia, odnoszą raczej do kategorii wzniosłości lub nawet piękna<sup>20</sup>.

Podobną tendencję można zauważyć w licznie opracowywanych w tym okresie „tablicach anatomicznych”, które niewątpliwie wpłynęły

obecny: zdradzony mąż po podaniu żonie serca kochanka w potrawce, pyta ją, czy danie jej smakowało, a otrzymawszy odpowiedź twierdzącą nieodmiennie deklaruje: *Nic dziwnego żeś doceniła martwym to, czym delektowałaś się gdy żyło* (G. Boccaccio, *Décameron*, oprac. Ch. Bec, Paris 1994, Dzień IV, Nowela 9, s. 396. [przeł. – B.M.]) Serce, żywe czy martwe, pojawia się w opowieści nie jako organ anatomiczny, ale symbol uczucia otoczony bogactwem swych poetyckich znaczeń.

<sup>19</sup> Warto podkreślić, że ten sam obraz kobiety masakrującej z zemsty męskie ciało będzie powracał w historiach tragicznych w wieku XVII, ale zostanie potraktowany dosłownie i pozbawiony kulturowej symboliki (por. Historia XIV F. de Rosseta, 1614). Dekompozycja przebiega tu w sposób nieuporządkowany, bez patetycznych i rytualnych inwokacji, co więcej, unicestwiany mężczyzna jest żywy, a jego reakcja na kolejne męki zostaje dokładnie opisana. Fragment ten nabiera szczególnie wyrazistych kolorów pod piórem staropolskiego tłumacza: *Ona jako harpia przypadłszy całą twarz tak mu pazurami podarła, że kawalce wisały z twarzy. Począł Kloryzand wrzeszczeć, ale ów sługa knybel mu w gębę włożył i podusił. Dopiero dobywszy noża wpodłż mu oczy przerznięła i wylupała ostatki, co wypłynęło; nos mu i uszy urznięła z pomocą owego sługi. Zęby mu kleszczami powyrywała, paznokcie z rąk i nóg powydzierła żywemu, dopiero palce po jednym uciniała (...). Ze wszystkimi częściami ciała suknie z niego zdartłszy, co chciała, to robiła, dziwnie go katując i rozpalonymi węglami go piekła. (...) Dopiero kiedy się słońce miało wstawać, większego noża dobywszy piersi mu rozerznięła i dobywszy serca w ogień go rzuciła* (M. Jurkowski, *Historyje świeże i niezwyuczajne*, s. 214–215).

<sup>20</sup> Kategoria wzniosłości, często przeciwstawiana pięknu (Platon), realizuje się przez przedstawianie w dziele sztuki zjawisk niezwykłych i budzących zdumienie, a nawet przerażenie. Moment pojawienia się gatunku historii tragicznych koresponduje z początkiem nowożytnych dyskusji na ten temat sprowokowanych opublikowaniem przez F. Robortella (1554) traktatu Pseudo-Longinosa *O wzniosłości*.

na wyobraźnię pisarzy tego czasu i ich stosunek do ciała. Najbardziej uznane, wielokrotnie wznawiane i naśladowane było dzieło André Vésale, profesora medycyny w Padwie i Bolonii, *De humani corporis fabrica*, wydrukowane w roku 1543 w oficynie Oporyna w Bazylei. Ryciny, których autorem jest uznany malarz i rytownik, współpracownik Tycjana, Stefan van Calcar, dalekie są od naukowej obiektywności i schematyczności, jaką znamy z późniejszych atlasów. Ciała osób pozbawianych sukcesywnie kolejnej warstwy mięśni, obnażanych do stadium szkieletu, przedstawiane są w dramatycznych pozach, z zagadkowymi rekwizytami, na tle pejzażu, którego postępujące огоłocenie współgra z kolejnymi fazami dekonstrukcji ciała. Ryciny, nieskazitelne pod względem anatomicznej precyzji, nie służą jedynie przedstawieniu fizycznej budowy ludzkiego organizmu. Swoją pozą, gestem, wyrazem „twarzy” czy raczej tego, co z niej pozostało, postacie znaczą, odsłaniając coraz bardziej dotkliwą prawdę o istocie ludzkiej kondycji.

Udający się przed siebie odarty ze skóry mężczyzna podnosi dłoń do góry, wskazując jakby, że ostateczne przeznaczenie człowieka nie jest na ziemi<sup>21</sup>. Szkielet zwracający ku niebu spojrzenie pełne rozpacz i wyrzutu przygotowuje się właśnie do wykopania własnego grobu. Inny, w pozie melancholii, ale ze skrzyżowanymi nieco nonszalancko nogami, zdaje się medytować nad przemijalnością ludzkiego istnienia. Obecność łacińskiej inskrypcji na antykizującym postumencie: *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* sprawia, że rycina anatomiczna zbliża się do estetyki emblematu, wyrażając w formie symbolicznego skrótu istotny moralny przekaz.

Wszystkie ryciny zawarte w dziele André Vésale przedstawiają ciała poddane sekcji, a jednocześnie żywe, obdarzone myślą i czuciem, odnoszące się do świata wartości. Wizja organizmu ludzkiego, jaką proponuje ten niezwykle podręcznik anatomii, wykracza poza fizyczność, wskazując na moralny i duchowy wymiar osoby<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Ryciny reprodukowane za zgodą Biblioteki Jagiellońskiej ze znajdującego się w jej zbiorach dzieła: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Oporinus, Bazylea 1555, sygnatura 948101 IV Mag. Starych Druków. Książka ta dostępna jest także w wersji elektronicznej na stronie Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine (BIUM) <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=00302a&do=chapitre>

<sup>22</sup> Problem oscylowania martwego ciała między życiem a śmiercią, związany z przekonaniem o istnieniu tzw. *vestigia vitae*, został bardzo interesująco omówiony w nieopublikowanej pracy magisterskiej A. Techmańskiego, *Entre la réalité et les fantasmes du cadav-*

Wydaje się zatem, że dążenie do alegoryzacji i estetyzacji boleśnie okaleczonego ciała, pozwalające wznieść się ponad jego dotkliwą materialność, stanowi charakterystyczny rys nie tylko literatury i sztuk pięknych, ale także szeroko pojętej mentalności renesansu. Wypada więc zakwestionować tytułową tezę. Jeśli bowiem *delectatio morosa* definiuje się jako przyjemność czerpaną z kontemplacji bólu, cierpienia czy śmierci, to nie można tego rodzaju wrażliwości przypisać narracjom powstałym w połowie XVI wieku. W reprezentatywnych dla tego okresu opowieściach królowej Nawarry i Pierre'a Boaistuau nie odnajdujemy delektowania się fizycznym okrucieństwem, mnożenia przerażających szczegółów dla wywołania dreszczu niezdrowej emocji u czytelnika czy zaspokojenia upodobań samego pisarza. Świadoma intencja renesansowych autorów do ukazywania cierpienia w kategoriach piękna i wzniosłości sprawia, że podziemne królestwo Persefony sąsiaduje bliżej z królestwem Apollina, niż się to z dzisiejszej perspektywy może wydawać.

---

re: *les narrations tragiques de Marguerite de Navarre, Pierre Boaistuau et François de Rosset*, obronionej w Instytucie Filologii Romańskiej UJ w grudniu 2009.