

JACEK KOWALSKI

GROBOWIEC KAMILLI

INTERPRETACJA OPISU ARCHITEKTURY

W starofrancuskiej *Powieści o Eneaszu*, która jest swobodną adaptacją *Eneidy*, znajdujemy szereg fantastycznych opisów postaci, budowli, strojów i dzieł rzemiosła artystycznego, których wzorów daremnie by szukać w Wergiliuszowym poemacie. Najdłuższy opis poświęcony jest ceremoniom pogrzebowym królowej Wolsków, Kamilli. Obszerny fragment dotyczy monumentalnego grobowca bohaterki¹:

Jest siedem cudów na świecie;	7531	Cent merveilles a en cest mont;
Między nimi nie ma przecie		de totes celes qui i sont
Więszszego, cudowniejszego,		n'i a nule qui soit gaignor
Ani też niezwyklejszego.		ne plus estrange ne meilleur.
Była równia pod kościołem,	7535	Pres del tenple a une plenee,
Którą mur otaczał kołem;		de mur ert close an reondee;
Plac był wielki wewnątrz muru,		la place estoit large dedanz,
Na nim posadzka z marmuru,		de marbre estoit li pavemenz.
A na niej cztery kamienie		Il i avoit quatre perrons,
Jako lwów wyobrażenie,	7540	tailliez a guise de lions,
Majstersztyk rzeźbiarskiej sztuki.		molt mestrement i furent mis;
Nad nimi stały dwa łuki		de desus ot dous ars asis,
Razem na krzyż przesklepione,		an croiz estoient, vols amont
Ostro w okrąg wyrzeźbione,		a civere tot an reont;
W samym środku połączone,	7545	droit anmi furent asenblé,

¹ Wersy 7531-7724; tłumaczenie moje (J.K.), tekst oryginalny wg: *Eneas. Roman du XII^e siècle édité par J.-J. Salvedra de Grave*, t. II, Paris, Champion 1984. Korzystałem także z tłumaczenia nowofrancuskiego: *Le roman d'Enéas traduit en français moderne par Martine Thiry-Stassin*, Paris, Champion 1985.

Po mistrzowsku utwierdzone.
 Nad złączem stał filar jeden,
 Wysoki na sążniów siedem,
 Z marmuru różnobarwnego;
 Na trzonie filara tego
 I dokoła jego bazy
 Wyobrażono obrazy
 Kwiatów, zwierząt, ptaków wielu;
 Tak samo na kapitelu.

Powyżej, nad gzymsem, stało
 Piętro, co się rozszerzało;
 Szersze było rzeczywiście
 I jak za cyrklem koliście
 W okrąg się rozprzestrzeniało,
 Aż dwadzieścia stóp wszecz miało.
 Na tej wszecz idącej ścianie
 Dano piękne belkowanie.
 Wyżej znowu ściana stała,
 Która wewnątrz ukrywała
 Jedno pomieszczenie ciemne,
 Bezszybne i bezokienne;
 Zdobna była arkadami
 Nad szesnastu filarami.
 Ściana owa prosta była;
 Wzwyż dwadzieścia stóp liczyła.
 Triforium ją obiegało,
 Sklepienie z kości zwieńczało,
 Z posadzką, nad którą stało
 Piętro, co się rozszerzało
 Wedle cyrkla, będąc szersze
 Niżli owo piętro pierwsze.
 Ściana stojąca powyżej,
 Odmienne, niżli poniżej,
 Lecz pięknie wzniesiona była;
 Wzwyż dwadzieścia stóp liczyła,
 Z nadobnymi arkadami
 Nad trzydziestu filarami.
 I tę sklepienie zwieńczało
 Z posadzką, nad którą stało
 Trzecie piętro, jeszcze szersze,
 Niżeli drugie i pierwsze,
 Jakoby za cyrklem iście

par mestrie furent soldé.
 Desus sor la jointure droit
 uns genz pilers asis estoit,
 de marbre de mainte color;
 7550 granz sis toises ot de hautor
 la base qui seoit desoz,
 et li pilers fu tailliez toz
 a flors, o bisches et oisiaus,
 et ansemant li chapitiaus.
 7555 Desus amont sor la cimesse
 ot fait une ovre qui s'eslesse;
 fors s'esloigne bien igalment
 tot anviron reondement;
 7560 tot a compas tant s'estandoit
 que de toz sens vint piez avoit.
 De desus cel esvasement
 ot fet un bel antablement;
 iluec ert la mesiere asise
 droit contremont tot an tel guise
 7565 que dedanz fu tote anterine:
 n'i ot fenestre ne verrine,
 et defors seize pilerez;
 tot environ ot fet archez.
 La mesiere qui droite ert sus
 7570 dis piez avoit et noiant plus,
 defors estoit tote trifoire;
 desor avoit vols d'un ivoire;
 en som estoit a pavemant
 et a molt grant esvasemant,
 7575 qui a compas fors estandoit
 plus que li premiers ne faisoit.
 Desus fu la meisiere asise,
 bien ovree tot d'autre guise
 que cele de desoz n'estoit:
 7580 vint piez an contremont avoit,
 trente pilers ot anviron
 o ars de molt bele façon.
 Autre volte sist ansement
 de desus cele el pavemant;
 7585 li esvasemanz fors aloit
 tot anviron, qui plus duroit
 que li premiers ne li segonz;

Wybudowane koliście, Rozmaicie ozdabiane; Wspierało zaś trzecią ścianę, Na trzydzieści stóp wzniesioną, Filarami otoczoną; Na niej hełm był położony, Okrągły i przesklepiony. Zaraz nad tym belkowaniem, Z mistrzowskim wypracowaniem Zwieńczenie strzeliste było; Więcej niż sto stóp liczyło, Całe magnesem pokryte, W trójkąty, w kwadraty ryte, Ozdabiane rozmaicie; I był tam orzeł na szczycie I trzy złote kule duże, A lustro na samej górze Dawało ujrzeć z daleka, Czy jakaś napaść nie czeka; Tak przez ziemię ni przez morze Ludu tego nikt nie zmoże; Bo w lustrze, wieńczącym wieżę, Natychmiast każdy dostrzeże Wroga, który chce ich pobić I ma czas się przysposobić, I sposobną broń wytoczyć; Niełatwo jest ich zaskoczyć. Większego nie znaleźć cudu Nigdzie u żadnego ludu, Nad owe dwa łuki małe, Dźwigające dzieło całe I nad filar, co się wznosił Ponad nimi i unosił Piętro, co się rozszerzało, Ponad którym drugie stało, Które jeszcze szersze było; Wyżej trzecie się wznosiło, A było trzy razy szersze Niżeli drugie i pierwsze; Bo im wyżej się wspinało, Tym więcej się rozszerzało; Cud się zdał, że gmach powyżej	<p>7590</p> <p>7595</p> <p>7600</p> <p>7605</p> <p>7610</p> <p>7615</p> <p>7620</p> <p>7625</p>	<p>a compas ert faiz toz reonz, d'ovre de diverse maniere. Desus sist la tierce mesiere, qui trente piez ot de hautor; pilars ot asis tot antor. Sor la tierce mesiere amont ot chapitel volt et reont; de desor cel antablement fu acordé molt mestrement la couverture de desus; fu bien roiste cent piez et plus; de manete ert la couverture, par girons ot l'andanteüre et o taviaus de mainte guise; et an som ot une aigle asise o trois pomiaus dorez antor. De desus ot un mireor; iluec poënt tres bien veor, quant l'an les vendra aseor, ou fust par mer ou fust par terre; ja ne fussent conquis par guerre; bien veoit an el mireor qui ert asis desus la tor lor enemis vers aus venir, donc se pooient bien garnir, aparoillier aus a deffandre; n'erent legier pas a sorprendre. Graignor mervoille n'estuet querre (car ce n'estoit an nule terre) des deus ars qui grelles estoient et si grant ovre sostenoient, et del piler qui sist an som, qui reportot cele meson, que fors del lonc tant s'estandoit; et desor cel une altre avoit qui plus de cele s'eslesot; une greignor sor cele an ot; bien ert large cele desus trois tanz que les autres dejus; quant que l'ovre alot montant, plus porprenoit en eslesant. Grant mervoille sanbloit a toz</p>
---	---	---

Szerszy był, niżli poniżej;
I tak samo między ludem
Zwierciadło zdało się cudem.

Pod sklepieniem, w gmachu onym
Najwyższym, wkoło złożonym,
Klejnotami wykładanym,
Różnobarwnie malowanym,
Stał grób. Kamillę okryto
Koszulą i suknią szytą
Z jedwabiu; skroń uwieńczono
Szczerozłocistą koroną;
W prawicy sceptrum dzierżyła,
Lewicę na pierś złożyła.

Pod sklepieniem grób wzniesiono,
W którym Kamillę złożono;
Sarkofag z bursztynu cały
Złote figury dźwigały
W czterech rogach; a przy ciele
Ustawiono naczyn wiele
Z balsamami, aby ciało
Świeżością się napełniało.
Wyżej wieko położono
I misternie utwierdzono;
Było zaś chalcedonowe,
Po części sardoniksowe,
A po części hiacyntowe.
Z innych kamieni skruszonych
I węzową krwią skropionych
Zaprawa zmieszana była,
Która grobowiec spoiła.
Na grobowcu złota płyta,
W niellowane strofy ryta
To epitafium zawiera:
Wiersz głosi, dźwięczy litera:
*Tu leży Kamilla dziewica,
Waleczna i piękniczka,
Co rycerskiego zakonu
Dochowywała do zgonu.
Orężem ochotnie władła,
Pod Laurencjum w boju padła.*
W środku nad grobem, u góry
Wisiał złoty łańcuch, który

7630 que graindre ert desus que desoz;
bien retenoient li plusor
a mervoille le mireor.
Sus an la volte derriene,
7635 amont an la plus soveroine,
qui painte ert de mainte color,
a or, o bises tot antor,
iluec a l'an la tombe mise.
Camile vestent de chemise,
7640 de fin blialt de balcasin;
corone ot an son chief d'or fin,
la cepre tint an sa main destre,
en son son piz tint la senestre.
Enmi la volte fu asise
7645 la tumbe ou camile fu mise;
d'electre fu li sarcoz toz,
quatre images d'or ot desoz,
qui sostindrent as quatre cors.
Veissiaus ot asis lez lo cors,
7650 plains de basme, d'autre licor
por refreschir la des odors.
Desus fu li covercles mis,
molt soltilmant i fu asis;
toz fu antiers de calcedoine,
de jagonces et de sardoine;
7655 d'autres pierres menu tribles,
o sanc d'un ser pant destrenprees,
fu li mortiers dont seelez
ert li sarcous, et asamblez.
Une liste ot d'or el tonbel,
7660 letres i ot fait a neel,
son epitafe i fu escrit.
La letre sone, li vers dit:
«Ci gist Camile la pucelle,
qui molt fu proz et molt fu belle
7665 et molt ama chevalerie
et maintint la tote sa vie.
En porter armes mist s'entente,
ocise an fu desoz Laurente.»
7670 Desor la tonbe el mileu droit
une chaene d'or pandoit,

Połączony z kołowrotem,
 Łatwo biegł tam i z powrotem;
 U jednego jego końca
 Wisiała lampa płonąca
 Z olejem, co miał tę własność,
 Że wydawał wielką jasność.
 Raz zapalony nie gaśnie,
 Lecz na wieki płonie jaśnie.
 Lampa zapalona była
 I wiecznie będzie świeciła:
 Chyba, że ją kto rozmiecie.
 Świetniejszej nie ma na świecie;
 Wykonano ją z jednego
 Hiacyntu granatowego.
 Zaś koniec łańcucha, który
 Lampę podwieszał u góry,
 Złoty gołąb dzierżył w dziobie,
 Zupełnie blisko przy grobie,
 U filara, na którym się
 Posadowił tuż na gzymsie.
 Lampa nigdy nie upadnie,
 Póki on ją dzierży składnie;
 Dzierżyć będzie nieprzerwanie,
 Chyba że się jedno stanie:
 Stał albowiem z drugiej strony
 Łucznik świetnie wyrzeźbiony,
 Na cokole marmurowym,
 Surowym, szarobrazowym.
 Łuk swój naciągnięty dzierżył
 I naprzeciw prosto mierzył;
 Strzała była nałożona
 I w gołębia wymierzona
 Tak, że by go ugodziła,
 Gdyby cięciwa puściła.
 Łucznik długo może mierzyć
 I łuk naciągnięty dzierżyć,
 Ale nie wypuści strzały;
 Chyba, że się cyngiel mały
 Obluźni u spustu, który
 Spina łuk u samej góry,
 Cięciwę trzymając blisko;
 Jeden podmuch zniszczy wszystko;

amont ert mise an la polie,
 et descendoit par grant mestrie.
 A l'un des chiés de la chaeine
 pandié la lanpe, qui fu plaine
 7675 d'un chier oile de tel maniere
 que molt gita clere lumiere;
 ne ja par feu ne defaudra,
 toz tens ardra, toz tens durra.
 Cele lanpe fu alumee,
 7680 toz jors ardra mes a duree,
 se l'an ne la brise ou abat.
 Ele ert d'un jagonce grenat,
 n'ot de son grant si chier vaisel
 en tot lo siegle, ne si bel.
 7685 Li autres chiés de la chaene
 qui la lanpe conduist et meine,
 a un pilier de travers vint,
 uns colons d'or el bec la tint,
 7690 soldez estoit sor la cimaise,
 de la tonbe ert asezt a aise.
 Ja mais la lanpe ne charra
 tant com li colons la tanra;
 il la tanroit toz tens mes bien,
 se ne estoit sol une rien:
 7695 un archier ot de l'autre part,
 tresgitez fu par grant esgart;
 androit lo colun ert asis
 sor un perron de marbre bis;
 son arc tot antesé tenoit
 7700 et cele part visot tot droit.
 Lo boldon avoit ancochié
 et estoit si aparouillié
 que le colon de bot ferist,
 tantost com de la corde issist.
 7705 Li archiers pot longues viser
 et toz tens mes l'arc anteser,
 mais ja li boldons n'i traitoit,
 se primes l'arc ne destandoit
 le laz d'une regeteore
 7710 qui aparouilliez ert desore,
 qui tenoit l'arc toz tens tendu.
 A un sofle fust tot perdu:

Bo starczyłby powiew słaby,		qui soflast la regeteore,
A cięciwa puściłaby,		et la destandist anislore
Łucznik strzałę wypuściłby	7715	et li archiers idonc traisist
I gołębia ustrzeliłby;		droit au colon, se l'abatist,
Upadłby i łańcuch cały,		dunc fust la chaene rompue
Lampa prysłaby w kawały.		et la lanpe tote espandue.
Gdy Kamillę pochowano,		Quant Camile fu antonbee,
To wejście zamurowano	7720	l'uisserie fu estoupee,
I zdjęto pomosty, które		toz les aleors en desfont
Dawały przystęp na górę,		qui estoient laissus amont,
Aby Kamillę wniesiono.		par ou camile i fu portee.
W tym – grobowiec opuszczono.	7724	la sepulture ont delivree.

Średniowieczna powieść, powiada Le Goff, *nie powstaje w celu opisan-
nia społeczności i jej nie „odzwierciedla”*. Jest jednak jej częścią². Rzeczy-
wistość opisywana przez literaturę staje się elementem utworu rządzonego
innymi prawami niż świat rzeczywisty: język literackiego opisu jest
osadzony bardziej w świecie tekstów niż przedmiotów. Ostatecznie jed-
nak słowom odpowiada zawsze jakaś rzeczywistość; jedynie na jej bazie
mogą powstawać pojęcia, przynajmniej jeśli chodzi o opisy rzeczy. Pojęcia
te, użyte do budowy np. epickiej formuły, trwają następnie w jej ramach
w sposób samodzielny, niezależnie od rzeczywistości, która się zmienia.
Jedynie w momentach przełomowych, gdy następuje zmiana stylu lite-
rackiego i wymiana zużytych form na nowe, zaobserwować można niekie-
dy ponowne przenikanie się literatury i rzeczywistości, kooperujących
przy powstawaniu kolejnych motywów, które znów wieść będą przez dłu-
gi czas samodzielny żywot wyłącznie w świecie literackim.

Taki właśnie moment, jak sądzę, obserwujemy w przypadku opisu
grobowca Kamilli. Jego autor jako jeden z pierwszych zastosował we
francuskojęzycznej literaturze opis łączący antyczny topos wystawnej bu-
dowli z opisem „encyklopedycznym”³. Nastąpiło przejście od starożytnej
epiki „wzniosłej” do „cudownej”⁴. To otwarło drogę do wprowadzenia w
tekst poetycki elementów rzeczywistości architektonicznej, które wyda-
wały się niezwykle. Dlatego znajdujemy w nim owe „skrzyżowane łuki”,
czyli sklepienie krzyżowo-żebrowe, które być może miało szansę wejść na

² We wstępie do francuskiego wydania książki E. Koehlera *L'aventure chevaleresque. Idée et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard 1970, s. XIV.

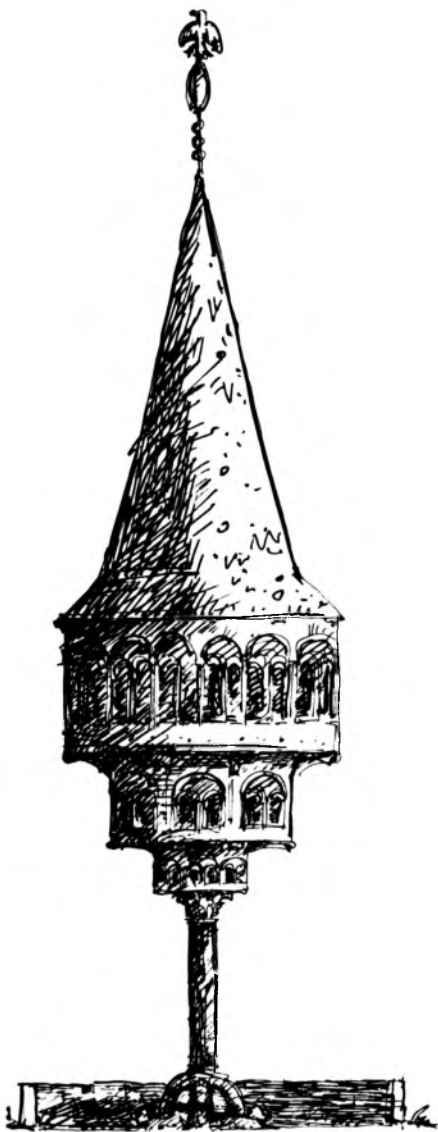
³ Myślę, że jest to właściwe określenie tego procesu, choć F. Mora (zob. przyp. 10) nie formułuje swoich spostrzeżeń w ten sposób.

⁴ Takie sformułowanie pada w artykule D. Poirion, *L'écriture épique: du sublime au symbole*, (w:) *Relire le Roman d'Enéas*, s. I-XIII; zob. również tegoż, *Théorie et pratique du style au Moyen Age: le sublime et la merveille*, „Revue d'histoire littéraire de la France” N° 1, janvier-février 1986, s. 123-138.

trwałe do poetyckiego języka jako obiegowy motyw. Upodobanie do szczegółowych opisów, jakie wykazywali wszyscy autorzy tzw. powieści antycznych (do których należy *Powieść o Eneaszu*) zapowiadało nawet, że i inne nowości konstrukcyjne zwrócą na siebie uwagę poetów. Ale literatura nie mogła na dłuższą metę unieść tematu tak ciężkiego, jak przeintelektualizowane opisy budowli. Wkrótce potem zaczął swoją literacką działalność Chrétien de Troyes, a wraz z nim rozpowszechnił się nowy typ opisu, nie tak rozwlekły, ściślej związany z akcją utworu.

Dokładny opis mógł też zawrzeć o wiele więcej istotnych treści. Znaczenie grobowca zostało przez autora doprecyzowane za pomocą pojedynczych elementów (filar, sklepienia, posągi, kamienie szlachetne etc.) ale i poprzez podanie dokładnych wymiarów. Określił więc plan i proporcje budowli doskonałej; w ten sposób powstało przesłanie dotyczące architektury w ogóle. Jednocześnie da się zaobserwować w *Powieści* świadome zakomponowanie całej serii opisów wedle z góry obranego klucza; opis grobowca Kamilli byłby tej serii uwieńczeniem.

Do tej pory tekst ten nie stał się przedmiotem żadnego dogłębnego studium, choć był doceniany przez wszystkich badaczy zajmujących się literackimi opisami architektury. Paul Frankl⁵ przytoczył go jako czo-



Grobowiec Kamilli. Próba wizualizacji opisu z *Powieści o Eneaszu*. Rys. J. Kowalski

⁵ P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, rozdział *The Architectural Fantasies of Medieval Poets*, s. 159-205; wcześniej na ten temat O. Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, „Romanische Forschungen” XII/1900, s. 491-640, o grobowcu Kamilli s. 536-539; Söhring zestawia ten opis z analogicznymi fragmentami innych *romans antiques*, tj. opisami gro-

łowy przykład poetyckiej fantazji na tematy architektoniczne, jednak nie przywiązywał doń większej wagi, natomiast Daniel Porion jest przekonany, że *istnieje tu związek z aktualnymi nowościami technicznymi i artystycznymi*⁶. Literaturoznawcy, którzy w ostatnich latach zajmowali się powieściami antycznymi⁷, przypuszczają, że zawarte w nich opisy gro-

bowców i świątyni Apollina z *Powieści o Troi*, kaplicy Grant-Oir i grobowca Aleksandra z *Powieści o Aleksandrze*, świątyni pałacowej Kozdroesa z powieści *Eracle* Gautiera z Arras, cenotafu Balanki-Flory z *Powieści o Florze i Blance-Florze* oraz innych mniej obszernych opisów z powieści tego czasu. Frankl (op.cit.) i Söhring zgadzają się co do interpretacji opisu skrzyżowanych łuków jako sklepienia żebrowego; Wg Söhringa, sklepienie takie występuje także wcześniej w opisie grobu Pallasa, ale nie jest to bynajmniej jedyna z możliwych interpretacji, co też zauważa Frankl. Ten ostatni zwraca również uwagę na analogiczne sformułowania w tekście kroniki Gerwazego z Canterbury i w opisie grobowca. *A aiguilles* (w. 7544) znaczyć może bowiem, że łuki-zebra są „wyciosane igłą” (ale, czego Frankl nie dodaje, sformułowanie to rozumieć można również dobrze jako: „wyciosane w kształcie spiczastym, ostre”, bądź „wykonane dokładnie”); Gerwazy pisze zaś przecież o łukach romańskich, które w porównaniu z gotyckimi zdają się być *jakby wykonane siekierą, a nie dłutem* (tłum. wg J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, Warszawa, PWN 1978, s. 291). Pojawiające się także i w powieści, i w kronice Gerwazego słowo „triforium” Frankl rozpatruje z wielką ostrożnością: jego ewentualne znaczenie – „potrójna arkada” – nie wydaje się wcale oczywiste, raczej określa ogólnie ciąg arkad i nie można rozpatrywać go jako elementu gotyckiego.

⁶ D. Poirion, *Merveille architecturale et fiction narrative en France au Moyen Age*, „Venezia Arti” 1987, s. 14-21, cyt. s. 16.

⁷ Za powieści antyczne – *romans antiques* – pierwsze w ogóle powieści francuskie, przyjęło się uważać przede wszystkim „trylogię”: *Powieść o Tebach* (*Roman de Thebes*) – *Powieść o Eneaszu* (*Roman d'Enéas*) – *Powieść o Troi* (*Roman de Troie*), która ujrzała światło dzienne w kręgu kulturowym dworu Henryka II Plantageneta i jego żony Eleonory Akwitańskiej, a także wszystkie XII-wieczne powieści o Aleksandrze Wielkim, z których przynajmniej jedna także była związana z dworem Plantagenetów. *Powieści antyczne* dopiero od niedawna stanowią przedmiot intensywniejszych badań literackich, a ich bibliografia – choć obszerna – nie może równać się objętością z ogromem prac poświęconych np. literaturze arturiańskiej lub *chansons de geste*. Podstawowe znaczenie mają: obszerna monografia problemu pióra A. Petit, *Naissances du roman*, Paris – Genève, Champion-Slatkine 1985 (tamże obszerna literatura problemu), książka J. C. Huchet, *Le roman médiéval*, Paris, PUF 1984, tom studiów *Relire le „Roman d'Enéas”* pod red. Jeana Dufournet, Genève 1985, ostatnio wydane opracowanie Catherine Croizy – Naquet *Thebes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII siècle*, Paris, Champion 1994, jak również liczne artykuły E. Baumgartner (ostatnio Baumgartner-Danchaud): *Troie et Constantinople dans quelques textes du XII^e et XIII^e siècles: fiction et histoire*, (w:) *La ville, histoire et mythe*, Institut Français de l'Université Paris-X Nanterre, b.r. (1983?), s. 6-16; *Vocabulaire et technique littéraire dans le „Roman de Troie” de Benoît de Sainte-Maure*, „Cahiers de lexicologie” 50-51/1987, s. 39-48; *L'Orient d'Alexandre*, „Bien dire et bien apprendre” 6, 4^e trimestre 1988, s. 7-15; *Le temps des automates*, (w:) *Le nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris 1988, s. 15-21; *La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, (w:) *Farai chansoneta novele. Hommage à J.-Ch. Payen*, Caen 1989, s. 47-52; *Benoît de Sainte-Maure et le modèle troyen*, (w:) *Modernité au Moyen Age: le défi du passé*, Genève, Droz 1990, s. 101-11; *Tombeaux pour guerriers et amazones: sur un*

bowców mają sens metaforyczny i odnoszą się do pracy poety – tłumacza⁸. Ta hipoteza została postawiona także w odniesieniu do grobowca Kamilli⁹. Ostatnio Charles Ridoux zwrócił uwagę na możliwą symboliczną interpretację tej budowli, której najważniejszym znaczeniem byłoby według niego *wiązanie ziemi i nieba*, gdyż u podstawy pojawiają się *elementy symbolicznie związane z ziemią – liczba 4 i lew*, wyżej elementy *które wiążą się z niebem: koto i orzeł... liczby grają w opisie rolę decydującą*¹⁰.

* * *

Klerk, który około roku 1150-1165 zabierał się do pisania *Powieści o Eneaszu*, był człowiekiem uczonym. Choć tworzył po francusku, znał łacinę; w jego zamierzeniu *Powieść* była tłumaczeniem *Eneidy* na użytek nie władających językiem Wergiliusza. Naprawdę jednak liczył przede wszystkim na uznanie kolegów po fachu. Tylko oni mogli docenić erudycję autora i odczytać wszystkie treści poematu. *Eneida* była więc pretekstem do poetycko-naukowych podróży po antycznym świecie. Uzbrojony w swój „naukowy aparat”¹¹ autor przetwarzał klasyczną fabułę dodając od siebie obszernie dygresje. Widać to zwłaszcza w partiach opisowych, które od

motif descriptif de l'„Enéas” et du „Roman de Troie”, (w:) Contemporary readings of Medieval Literature („Michigan Romance Studies” VIII, 1989) s. 37-50; Armoires et grimoires, „Paragone” XLI/484, 1990, s. 18-34.

⁸ Stosunkowo niewielu badaczy próbowało określić symboliczne znaczenie grobowców i innych budowli opisywanych w *powieściach antycznych* oraz utworach im współczesnych. Uprzywilejowane miejsce zajmuje tu powieść *Floire et Blancheflor*, której poświęcono niedawno osobną monografię (H. Legros, *La Rose et le Lys. Étude littéraire du „Conte de Floire et Blancheflor”, Aix-en-Provence 1992 – „Senefiance” 31*) oraz *Roman de Troie – Powieść o Troi*, z jej opisami grobowców i sławną *Chambre de beautés*, zob. H. Buchtał, *Hector's Tomb*, (w:) *Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, s. 29-36; P. Sullivan, *Medieval automata: the „Chambre de Beantes” in Benoît's „Roman de Troie”, „Romance Studies” 6, Summer 1985 (tom The machine in Literature) s. 1-20; E. Baumgartner, *Les tombeaux...*; też, *Le Temps des automates* (także większość pozostałych artykułów tej autorki, zob. poprzedni przypis); M.-R. Jung, op.cit.; J.-Ch. Huchet, *La beauté littéraire dans le „Roman de Troie”, „Cahiers de Civilisation Médiévale” 2/1993, s. 141-149.**

⁹ D. Poirion, *Merveille...*, s. 17; w takie znaczenie grobowca Kamilli wątpi H. Legros, *La Rose...*, przyp. 6.

¹⁰ Ch. Ridoux, *Trois exemples d'une approche symbolique...* (w:) *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Tome III, Paris, Champion 1993, s. 1217-1221, cyt. s. 1218.

¹¹ Na temat tekstów, z których korzystał autor powieści, zob. F. Mora, *Sources de l'Enéas. La tradition exégétique et le modèle épique latin*, (w:) *Relire le „Roman d'Enéas”, s. 93-104*, oraz E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Champion 1913. Oprócz *Eneidy* i wymienianych w niniejszym artykule tekstów zawierających opisy budowli starożytnych, autor korzystał najpewniej z komentarzy do *Eneidy* autorstwa Serwiusza, Fulgencjusza, Sydoniusza Apolinarego, Klaudiana oraz z przeróbki *Mitologii* Fulgencjusza.

połowy XII wieku stały się obowiązkowym elementem modnych, rymowanych powieści. Opis osiągał coraz większy stopień szczegółowości¹² i tym samym wzrastała rola inwencji twórczej poety, który musiał „rozmieniać na drobne” zwyczajowe toposy, motywy i formuły, a przynajmniej mnożyć je i zestawiać w coraz swobodniejszych konfiguracjach. Charakterystyczne było włączanie do opisów informacji erudycyjnych, które do poetyckiej tradycji nie należały. Specjalny charakter miały opisy dzieł sztuki i architektury, które oderwane od właściwej akcji, stanowiły wizytówkę twórczych możliwości poety. Różniły się znacznie od tradycyjnej antycznej *ekphrasis*: tworzyły *fikcję o dwu poziomach, ponieważ wymyślano dzieło sztuki wprowadzając je na imaginacyjną scenę opowieści*¹³.

Opis grobowca powstawał przede wszystkim na gruncie literackim. Język poetycki był obciążony długą tradycją *ekphrasis*, która zaczęła się odradzać we Francji na początku XII wieku. Ów ciężar tradycji sprawił, że architektura literacka i rzeczywista tej epoki różniły się znacznie. Nie znajdziemy w średniowiecznej poezji gotyckich katedr; będą to najczęściej – jeśli da się cokolwiek powiedzieć o ich kształcie – budowle centralne, skrzące się od złota i drogich kamieni. Zapewne, wpłynąć na to mogły istniejące, sławne świątynie antyku i Bizancjum (świątynia Diany w Efezie, Panteon, Anastasis, Hagia Sophia). Wszystkie one zadomowiły się w łacińskiej literaturze podróżniczej. Z kolei we francuskich eposejach rycerskich (*chansons de geste*)¹⁴ oraz pierwszych powieściach (*romans*) uporczywie powraca schemat sklepionej, świeckiej budowli na planie koła, z filarem na osi. Poszczególne elementy architektoniczne, o jakich mowa w opisach, mają znaczenie przede wszystkim symboliczne, a nie konstrukcyjne. Schemat kolistej budowli z centralnym filarem nadawał się do wyrażenia architektury rozmaitego rodzaju, a przede wszystkim o rozmaitym symbolicznym znaczeniu (zawsze wszak związanym z ideą władzy i panowania); poeci poruszali się w jego ramach dość swobodnie. Istnienie tego popularnego motywu nie zostało dotąd, moim zdaniem, w pełni zauważone i docenione¹⁵.

¹² Ewolucję opisu w literaturze epickiej, przede wszystkim łacińskiej, przedstawiła doskonale F. Mora, *A la recherche du „stylus gravis”. Ebauche d'enquête sur la „descriptio” épique du I^{er} au XII^e siècle*, (w:) *Styles & valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Age*, Paris 1990, s. 121-140. O technice opisu w powieściach antycznych zob. przede wszystkim: D. Kelly, *The Art of Description*, (w:) *The Legacy of Chretien de Troyes*, Amsterdam 1987, s. 191-221 oraz K. M. Talarico, „Fundere domum”. *Medieval descriptive modes and the Roman d'Eneas*, „Yale French Studies” 61/1981, s. 202-224.

¹³ D. Poirion, *Merveille...*, s. 14.

¹⁴ O architekturze w *chansons de geste* traktuje najobszerniejsze i właściwie jedyne do tej pory studium: A. Labbé, *L'Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, Champion-Slatkine 1987.

¹⁵ Zob. Labbé, *L'Architecture...*, s. 249-254. Trudno oprzeć się wrażeniu, że istniała wśród średniowiecznych klerków jakaś głęboko zakorzeniona skłonność do powtarzania podob-

Autor *Powieści o Eneaszu* miał zatem gotowy schemat budowy okrągłej, do którego kazała mu nawiązać tradycja poezji francuskiej. Na tym etapie działał zapewne półautomatycznie. Z drugiej strony, jako człowiek wykształcony, miał za sobą lekturę wielu „naukowych”, łacińskich opisów. Literaturoznawcy wskazali na konkretne teksty, którymi najprawdopodobniej się inspirował¹⁶. Nie zauważono, że żadnym z nich nie posługiwał się niewolniczo. Najpierw bowiem wyznaczył sobie pewien ogólny, oryginalny schemat opisu, który dopiero później wypełniał elementami czerpanymi skądinąd (nie wiemy, czy istniały podobne wzorcowe opisy w ówczesnych podręcznikach poetyki¹⁷). Ów schemat zastosował dwa razy: w opisie grobowca Kamilli, oraz grobowca Pallasa, królewicza, który poległ z jej ręki. Opis grobowca Kamilli liczy 193 wersy, Pallasa jest niemal o połowę krótszy i stanowi jakby preludium, zapowiedź opisu obszerniejszego¹⁸. Zaczyna się podobnie – od opisu architektury, przy czym kolejność opisywania jest identyczna. Mniej więcej w połowie obu tekstów uwaga autora przenosi się na sarkofag. Oba też kończą się podobnie – stwierdzeniem, że nikt już do zamkniętego budynku nigdy nie wejdzie. Niemal wszystkie elementy opisane w grobowcu Pallasa odnajdujemy w grobowcu Kamilli, tu jednak zostały ukazane inaczej, a przede wszystkim obszerniej. Są to np.: rzeźbione wyobrażenia roślin i

nego zespołu motywów we wszystkich opisach architektury. Tak samo popularne były okrągłe wyobrażenia miast (zob. P. Arnaud, *Les villes des cartographes. Vignettes urbaines...*, Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age, Temps Modernes, 96/1984, s. 537-602, oraz wcześniej, P. Lavedan, *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age*, Paris, Vanoest 1954, zvl. s. 33-35). Na fakt istnienia motywu budowy okrągłej z osiowym filarem starałem się zwrócić uwagę w referacie *L'Architecture de Jérusalem et de Constantinople dans le „Pèlerinage de Charlemagne”*. *Remarques sur les moyens de description de l'architecture dans la littérature de l'ancien français*, (w:) *Actes du colloque „Art et Pèlerinage” à Issoire*, octobre 1993 (w druku); a także w artykule: *Tour, pilier, escarboucle. Littérature et architecture en France au XII^e siècle*, „Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa”, XXVII, 1966 (w druku).

¹⁶ Zob. przypis nr 9.

¹⁷ W średniowiecznych poetykach nie znajdujemy wzorów opisu budowli, choć Edmond Faral postawił tezę, że istniały reguły opisywania miast i zamków (E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris 1923, s. 80). G. D. West (*The description of Towns in Old French Verse Romances*, „French Studies” XI, 1957, ss. 50-59) próbował określić dokładnie, jakie miałyby to być wzory i doszedł do wniosku, że u początku rozmaitych rodzajów opisów miast i obronnych twierdz bądź zamków stoją zasadniczo trzy teksty, pochodzące z *romans antiques*. Są to, po pierwsze, dwa opisy Karlionu z *Powieści o Brutusie Wace'a* (w. 10207-10236; 10337-10358). Typ pierwszy oparty był na określeniu położenia miasta i zasobności jego mieszkańców; typ drugi polegał na opisie zajęć mieszczan; oba pomijały zupełnie architekturę. Trzeci typ opisu, „architektoniczny”, antycypowany był przez opis Kartaginy w *Powieści o Eneaszu*.

¹⁸ D. Poirion podkreśla fakt, że grobowiec Kamilli jest *jakby amplifikacją tego pierwszego opisu* (*Merveille...*, s. 15). On, a także inni badacze, dostrzegają znaczącą odpowiedniość, komplementarność postaci Pallasa i Kamilli w *Powieści o Eneaszu*.

zwierząt, posągi lwów, wieczna lampa, sposób balsamowania ciała, iglica w zwieńczeniu grobowca. Różnica pomiędzy obu budowlami nie polega na tym, że jedna jest skromniejsza, a druga bogatsza. Obie są kosztowne i piękne, ale grobowiec Kamilli jest bardziej niezwykły. Jest tworem quasi-fantastycznym, podczas gdy grobowiec Pallasa mógłby być opisem jakiejś sławnej antycznej lub bizantyjskiej budowli istniejącej rzeczywiście.

W *Powieściu o Eneaszu* dostrzeżemy kilka podobnych par opisów; w każdej parze jeden opis jest fantastyczny, a drugi realny, bądź jeden skromny, a drugi bogaty. Ten dualizm wpisany jest zresztą w samą *Eneidę* Wergiliusza, gdzie Eneasza musi wybierać pomiędzy wyzywająco piękną Dydoną (=Kartagina) a skromną Lawinią (=Lacjum). Autor *Powieści* wykreował jeszcze jedną bohaterkę – jest nią Kamilla. Tak więc obszerny i niezwykły opis Kartaginy (jak się sugeruje, ukazanej w „kolorach bizantyjskich”¹⁹) i Dydony kontrastuje z wojowniczą Italią (bardziej „europejską”), którą ucieleśnia Kamilla²⁰. Z kolei typowy, średniowieczny zamek wybudowany przez Eneasza po przybyciu na ziemię Latynów znajduje odpowiednik w ozdobnym, ogromnym namiocie, do złudzenia przypominającym warownię z donżonem²¹.

Swoisty dowód na celowe dublowanie opisów w *Powieści* stanowi, być może, opis samej Kamilli. Jest to postać niezwykła, która pod piórem średniowiecznego pisarza stała się jedną z najciekawszych kobiecych bohatererek w literaturze XII wieku. Jej charakterystyka zajmuje w *Powieści* ponad sto wersów (3959-4084; w *Eneidzie* zaledwie piętnaście: VII, 803-817) i jest zdecydowanie najobszerniejszym portretem kobiecym w *powie-*

¹⁹ Taką interpretację przyjmuje m.in. F. Mora, *Byzance et Occident dans le „Roman d'Enéas”: imaginaire historique et propagande politique*, „Actes du colloque d'Amiens” de mars 1985 oraz A.-M. Macabies, *Que représente la Carthage d'„Enéas”?* („Enéas”, v. 407-548, „Revue des langues romanes” 77/1967, s. 145-151, zwł. s. 147; por. również: R. Deschaux, *La découverte de Carthage. Etude littéraire des vers 373 à 548 du „Roman d'Enéas”*, „Information littéraire” XXXVIII (1986), s. 30-34; H. Kugler, *Lob der Stadt und Karthagos Aufbau. Literarische Gattung als Denkmodell sozialer und räumlicher Organisation im 12. Jahrhundert*, (w:) *Textsorten und literarische Gattungen...*, Berlin 1983. Podobnie, acz w sposób bardziej konkretny i pewny, interpretowany jest opis Troi w *Powieści o Troi*, zob. E. Baumgartner, *La très belle ville...*; też, *Troie et Constantinople...*; też, *Benoît de Ste Maure et le modèle troyen...*; o opisach miast zob. także: M.-F. Notz, *La ville a-t-elle une image au moyen âge?*, „Eidolon” 32/1987, s. 53-73; ostatnio podsumowuje i zbiera literaturę P. Zumthor, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Editions du Seuil 1993, zwł. rozdział *La ville*, s. 111-141.

²⁰ Francine Mora sugerowała (*Sources...*, s. 102-103; *Byzance...*, passim), że przeciwstawienie Kamilli i Dydony miało w kontekście wydarzeń lat 1156-1160 i dalekosiężnych planów Henryka II Plantageneta znaczenie polityczne; oznaczało mianowicie z jednej strony bogaty, wyrafinowany Konstantynopol, a z drugiej ukazywać miało postać prostej, surowej *Italiae = Britanniae Bellatrix*.

²¹ Zob. C. Croizy-Naquet, *La forteresse des tentes troyennes dans le „Roman d'Enéas”* (vv 7281-7352), „Bien dire et bien apprendre” 9/1991, s. 72-89.

ściach antycznych. Królowa została przedstawiona jako zarazem piękna dama-dziewica i waleczny rycerz. Wedle reguł zawartych w łacińskich poetykach²² opis koncentruje się po kolei na jej obyczajach, później zaś na postaci, którą omawia poczynając od góry ku dołowi. Strój królowej mieni się złotem i wieloma barwami; dalej mamy opis rumaka, który jest wręcz tęczowo kolorowy; opis postępuje od głowy do ogona i nie pomija żadnego szczegółu. W tych dwóch paralelnych częściach tekstu kobieta zostaje przeciwstawiona zwierzęciu. Różnorodność barw wręcz niepokoi i drażni czytelnika. Cały portret zdaje się być zbudowany na zasadzie łączenia przeciwieństw – *coincidentia oppositorum* – i także pod tym względem nie posiada analogii w *powieściach antycznych*. Nie jest też dostatecznie umotywowany akcją powieści: teoretycznie Kamilla ma do odegrania jedynie skromną, drugoplanową rolę, a mimo to żadna z głównych postaci nie została tak dokładnie scharakteryzowana. Tekst sprawia wrażenie bezinteresownego kaprysu zręcznego stylisty, który zapragnął do granic możliwości wykorzystać zasoby reguł retorycznych, mnożąc przeciwstawne określenia i tworząc opis tyle szczegółowy i cudowny, co (dla nas przynajmniej) śmieszny. Dowodzi to, jak świadomym swej sztuki był autor *Powieści*; zastanawiającą jest też owa dwoistość, ambiwalentność charakterystyki Kamilli jako przedziwnej *androgynie*, kobiety i mężczyzny zarazem, a następnie przeciwstawienie jej zwierzęciu. W każdym razie – jak sądzę – ów fragment potwierdza przypuszczenie, że w *Powieści* mamy stale do czynienia z parami przeciwstawnych sobie określeń bądź większych całości²³.

Następujący później opis grobowca Kamilli jest ostatnim dużym opisem w utworze. Z racji tego umiejscowienia, jak i z powodów wcześniej omówionych, oczywiście jest jego wyjątkowe znaczenie. Stanowi *pendant* do opisu grobowca Pallasa; czy jest od niego ważniejszy? Z pewnością. Mówi to uważnemu czytelnikowi sam autor w pierwszym wersie opisu: *Set merveilles a en cest mont – Jest siedem cudów na świecie*. To zdanie adresowane było do wykształconej publiczności, do klerków, którym znany był popularny traktat *De septem miraculis*²⁴ Bedy Czcigodnego²⁵, zawierający opis świątyni Diany jako budowli rozszerzającej się ku górze. Wedle traktatu, wspierała się ona u dołu na czterech kolumnach, a wyższe piętra miały mieć kolejno: 8, 16, 32, 64 i 128 kolumn; pomiędzy pię-

²² Powtarzam tu opinie ostatnich badaczy tego opisu, J.-Ch. Huchet, *Le roman médiéval*, s. 60-68 oraz A. Petit, *Naissances...*, s. 532-541. Zob. też: J. Kowalski, *Kamilla – królowa i rycerz*, (w:) *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, Poznań 1995, s. 133-140; także tekst oryginału i tłumaczenie opisu Kamilli.

²³ Opis rumaka bojowego stanowił zwyczajowo część tradycyjnego portretu rycerza w *chansons de geste*, ale nie osiągał tam podobnych rozmiarów i takiej szczegółowości.

²⁴ Literatura dotycząca źródeł *Powieści*, zob. przypis 1.

²⁵ Zob. H. Omont, *Les sept merveilles du monde au moyen Age*, Bibliothèque de Chartes, XLII, 1882, s. 40-57.

trami znajdowały się *eminentiores lapides* („wystające kamienie” – wsporniki?). Napisany mniej więcej w tym samym czasie, co *Powieść* tzw. *List prezbitera Jana* opisuje wieżę przed pałacem króla Indii²⁶. Nie wiadomo, czy nasz poeta znał *List*, ale na pewno i on, i autor *Listu* znali tekst o siedmiu cudach świata. Zbieżności są uderzające: wieża wspierała się na jednej kolumnie, na następnych piętrach stało: 8, 16, 32, 64, 64, 32, 16, 8, 4, 2 i znów jedna kolumna, a na niej – lustro pozwalające dostrzec nadchodzących nieprzyjaciół. Co do lustra, ono także łączy się z jednym z „cudów świata”; podróżnicza relacja Benjamina z Tudeli (ok. 1163-1170) podaje, że na szczycie Latarni Aleksandryjskiej znajdowało się wielkie zwierciadło, pozwalające z daleka dostrzec wrogie okręty²⁷. Relacja oddaje zapewne powszechnie krążące legendy, jako że Latarnia należała do obiektów często odwiedzanych przez pielgrzymów do Ziemi Świętej. We wcześniejszych i współczesnych tekstach łacińskich spotykamy też motyw wiecznie płonącej lampy z automatycznym łuczniakiem i gołębiem. Według *Powieści o siedmiu mędracach* miał ją skonstruować Wergiliusz²⁸.

Opis z *Powieści o Eneasz* nawiązuje do wszystkich przytoczonych wyżej tekstów. Przede wszystkim do opisu świątyni Diany. Autor postąpił jednak zupełnie inaczej, niż twórca *Listu*. Nie mnoży pięter, nie wyolbrzymia budowli, aby przewyższyć starożytne monumenty. Przeciwnie: zmniejsza ilość kondygnacji, ustala za to właściwe proporcje. „Poprawia” swoich poprzedników. Przy ogromnej mnogości szczegółów grobowiec Kamilli jest dość zwarty i bardziej konkretny. Po dokładnym prześledzeniu jego poszczególnych elementów, od podstawy do lustra na szczycie, autor dodaje jeszcze podsumowanie – krótki rzut oka na całość (w. 7615-7632) i jej ocenę. W tym podsumowaniu ujęte zostały najważniejsze cechy grobowca: łuki i unoszony przez nie centralny filar, wspierane przezeń trzy rozszerzające się człony-kondygnacje oraz zwieńczenie z cudownym lustrem.

W przeciwieństwie do opisów łacińskich, które określają proporcje budowli różnicując ilość podpór na każdej kondygnacji, tu mamy konkretne jednostki długości: stopę i sążęń²⁹. Niezależnie od tego podana została liczba filarów otaczających pierwsze i drugie piętro. Przy ewentualnej pró-

²⁶ Zob. wyd. G. Zaganelli, *La lettera del prete Gianni*, Pratiche Editrice 1990, s. 66-69, 140-147, 192-193.

²⁷ E. Faral, *Recherches...*, loco cit.

²⁸ O legendzie Wergiliusza, uważanego w średniowieczu tak za zdolnego architekta jak czarodzieja, zob. przede wszystkim: D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Livourne 1872.

²⁹ Rzecz jasna, nie było w średniowieczu ujednoczonych jednostek mierniczych; sążęń (*teise*) miał odpowiadać mniej więcej wysokości człowieka, stopa (*pie*) – długości ludzkiej stopy; jeden sążęń liczył 6 stóp. Na średniowiecznych warsztatach budowy wymiary wznoszonych budynków obliczano zazwyczaj właśnie według sążni, stóp i cali (zob. np. J. Gimpeł, *Jak budowano w średniowieczu*, Warszawa 1968, s. 86).

bie wizualnej rekonstrukcji okaże, się, że brak wymiarów członu „rozszerzającego się” (*esvasement*); skoro tak, to należy go po prostu pominąć, gdyż opisana konstrukcja *nie ma sensu technicznego dla architekta, lecz odpowiada sztuce oratora*³⁰; logika konstrukcji ustąpić musi przed logiką tekstu. Taka logika istnieje w sferze podanych wymiarów. Wysokość i szerokość³¹ trzech sklepionych kondygnacji zwiększa się dokładnie w proporcjach 1 : 2 : 3, przy czym stosunek wysokości do szerokości każdego członu ma się zawsze jak 1 : 2, wysokość ostatniej kondygnacji do wysokości filara niemal dokładnie jak 3 : 4³², a wysokość zwieńczenia do reszty budowli jak 1 : 1³³. A zatem Kamilla pochowana została pośrodku, w połowie wysokości grobowca; zaś dokładnie w punkcie centralnym znajduje się wiecznie płonąca lampa, zawieszona w „głównym gmachu”, pomiędzy niebem i ziemią, pod złotym sklepieniem usianym klejnotami. Narzuca się kosmiczny charakter całości wobec jej „doskonałych” proporcji, odzwierciedlających stosunki „doskonałych interwałów” tzw. „pierwszej tetractys” wg św. Augustyna (pryma, oktawa, kwinta, kwarta – 1 : 2 : 3 : 4)³⁴, którą Abelard odnalazł w opisie świątyni Salomona³⁵. Zgodnie ze średniowieczną filozofią muzyki proporcje te odpowiadały harmonii sfer, odzwierciedlając zasady, wedle których Bóg stworzył świat³⁶. Godne podkreślenia jest wprowadzenie siódemki przy określeniu wymiarów filara oraz podanie ich w innej jednostce, niż pozostałych, co nadaje tej głównej podporze szczególnego znaczenia³⁷. Izolowana pod „ostatnim” sklepieniem przestrzeń, pozbawiona okien, oświetlana tylko przez złote mozaiki i drogocenne kamienie, tworzy więc w połączeniu z centralnie umieszczoną lampą model Wszechświata. Zastanawiające jest istnienie

³⁰ D. Poirion, Merveille..., s. 17.

Szerokość drugiej i trzeciej kondygnacji podana została pośrednio. Kondygnacja pierwsza: 20 stóp; druga powinna być dwa razy szersza, skoro posiada dwa razy więcej filarów; z kolei trzecie piętro było „trzy razy szersze / niżeli drugie i pierwsze”. Domyślamy się zatem, że szerokość poszczególnych kondygnacji wynosi 20, 40 i 60 stóp.

„...szesnastu” = 42 stopy.
 „...ponad 100 stóp”, a wszystkie kondygnacje razem wzięte mają 102 stopy.
 Warszawa 1989, s. 46-92, zwłaszcza s. 46 nn.

... miał sześćdziesiąt lokci
 ... przed
 ...

w literaturze połowy XII wieku dwóch, jakby konkurencyjnych, modeli wnętrza: izolowanego od światła słonecznego i na odwrót, prześwietlanego na wskroś, kryształowo przejrzystego. Ten ostatni motyw *pojawia się, nastaje* w pewnym momencie w literaturze francuskiej; poprzedni zaś jest *kontynuowany*³⁸.

Znaczenie grobowca odnosi się najpierw do Kamilli, wyraża bowiem jej monarszy majestat (posągi lwów, filar, sklepienia), jej męstwo i inne cnoty (szlachetne kamienie, posągi lwów). Trzeba też uwzględnić przyrównanie Kamilli do bogini Diany³⁹. Kształt i funkcja grobowca, pokrewna Latarni Aleksandryjskiej, pozwalają wysunąć hipotezę, że stanowi on rodzaj wielkiej latarni umarłych, wystawionej ku czci królowej. W ten sposób znajdujemy usprawiedliwienie dla jego niezwyklego kształtu, rozszerzającego się ku górze⁴⁰.

Równoległe opis jest swego rodzaju wyznaniem artystycznej wiary. To coś więcej, niż poetycka wizja, gdyż autor wypowiedział się z dużą precyzją, przeciwstawiając swoją budowlę „klasycznej” świątyni – mauzoleum Pallasa. W grobowcu Kamilli znajduje się ponadto cudowna lampa, podobna do rzekomo skonstruowanej przez Wergiliusza. Stawia to francuskie poe^{tę} na równi ze starożytnym⁴¹.

Mamy więc przepis na budowlę doskonałą, z podaniem kształtu i wymiarów. Proporcje wiążą architekturę literacką i rzeczywistą; jak bowiem

³⁸ „Pałac ze szkła” staje się synonimem idealnego miejsca miłości, w którym kochankowie mogą spędzać słodkie chwile w świetle dnia, niewidoczni jednak z zewnątrz. Ta interpretacja „zamek^{ów} ze szkła” w literaturze francuskiej poł. XII wieku za: J.-Ch. Huchet, *La beauté littéraire...*, J.-Ch. Payen, *Le palais de verre dans la „Folie” d’Oxford. De la folie métaphorique à la folie vécue. Sur le rêve de l’île déserte à l’heure de l’exil. Notes sur l’érotique de Tristan*, „Tristania” 5/1980, s. 17-27. Podkreśla się zwykle celtyckie korzenie tego tematu; „Szkłana wyspa” i inne niezwykle wyspy celtyckiej mitologii służyć mogą za najbliższy przykład.

³⁹ O Kamilli jako wcieleniu Diany w *Powieści o Eneasz*, zob. F. Mora, *L’ombre de Diane...*, „Bien dire et bien apprendre” 12, 1994, s. 169-190.

⁴⁰ Większość badaczy (Frankl, Söhring, Buchtal) porównuje kształt grobowca ze średnio-wiecznymi relikwiarzami. Tymczasem niemało XII-wiecznych „latarni umarłych” przedstawia się jako jednocześnie grobowce, kaplice i latarnie (Montmorillon, Vic-le-Comte, Fontevrault). Niekiedy są to całkiem spore, trójkondygnacyjne wieże (Sarlat, Paryż – nie istniejąca latarnia na cmentarzu Niewiniątek). Znajdziemy nawet przykład (późniejszej, co prawda) lampy, którą dźwiga lew – lampadophoros. Zob. Ch. Bougoux, *De l’origine des lanternes des morts*, Bordeaux, Bellus, 1989; M. Plault, *Les lanternes des morts*, Inventaire – Histoire & Liturgie, Poitiers, 1988. Nie sposób też nie zauważyć zbieżności pomiędzy czterema kondygnacjami grobowca i także czterokondygnacyjną budową ścian wczesnogotyckich katedr francuskich. Można wyodrębnić fragment ściany nawy głównej np. katedry w Laon, gdzie nad potężnym filarem międzynawowym piętrzą się trzy kondygnacje arkad różnej wielkości, przy czym ostatnia z nich jest największa. Oczywiście nie jest to układ ściśle odpowiadający opisowi z *Powieści*, a poza tym wysokości poszczególnych kondygnacji nie zwiększają się stopniowo.

⁴¹ Lampa jest też oczywiście literackim motywem, który ma przywoływać funeralną magię antyczną (D. Poirion, *Merveille...*, s. 16).

wiadomo, takimi samymi proporcjami posługiwali się średniowieczni bu-downiczowie. To nie jedyna więź tego rodzaju. Proporcje ustalają ogólny kształt, wypełniony następnie przez pozostałe elementy. Większość z nich należy do tradycji poetyckiej, która już istniała, niektóre jednak są nowe lub użyte w sposób nowatorski. Mowa przede wszystkim o owym sklepieniu, wspierającym się na posągach lwów. Nie ma wątpliwości, że chodzi o sklepienie krzyżowo-żebrowe i że – jak zauważył już Paul Frankl⁴² – jest to być może najwcześniejszy tekst, który o takowym wspomina (jeśli powstał przed kroniką Gerwazego z Canterbury, co nie jest do końca pewne). Cała ta konstrukcja to niewątpliwie pomysł oryginalny autora.

Propozycja przedstawiona w niniejszym artykule, oprócz próby innego wyjaśnienia sensu grobowca, ma na celu wskazanie pytań, które należy postawić wobec francuskiej literatury XII i początku XIII wieku. Czy, jak i dlaczego elementy architektury rzeczywistej stawały się obiegowymi motywami literackimi? Czy wszystkie opisy architektury w tym czasie zawierają pewien system proporcji? Od kiedy, jak i dlaczego funkcjonowały w literaturze dwa modele wnętrza: zamkniętego i przezroczystego? Są to kwestie, które odnoszą się w znacznym stopniu do dziedziny historii sztuki. Co prawda, prace uczonych niemieckich, prowadzone do lat międzywojennych, zamknęły pewien etap badań; powstały wówczas dość szczegółowe „antologie” opisów dzieł sztuki w literaturze XII i XIII wieku. Ale nie wyciągnięto z nich dalszych wniosków, poza ogólnym stwierdzeniem, że zazwyczaj opisy są bardzo schematyczne, niekonkretne i bez większej wartości dla historii sztuki. To zdanie podzielał także Paul Frankl. A jednak szereg powstałych w międzyczasie przyczynków świadczy, że mimo funkcjonowania silnie tradycyjnego, formularnego stylu, w poezji średniowiecznej dopatrzeć się można rozmaitych związków ze sztuką współczesną⁴³. Niedawno zaś powstało ważne, obszerne studium Alaina Labbé o pałacach i ogrodach w *chanson de geste*⁴⁴. Chociaż autor – literaturoznawca i historyk sztuki zarazem – zastrzega się, że nie jest to

⁴² Zob. przypis 5.

⁴³ Zob. np.: W. A. Nitze, *Le Bruiden, le château du Graal et la lance-qui-saigne*, (w:) *Les Romans du Graal dans la littérature des XI^e et XII^e siècle*. „Colloques Internationaux du Centre de la Recherche Scientifique” III, 1956, s. 279-293; M. Vauthier, *Le paradoxe des fenêtres colorées dans le „Conte du Graal”...*, (w:) *Les couleurs au Moyen Age*, Aix-en-Provence 1988 („Senefiance 24”); J. Stiennon, *Histoire de l’art et fiction poétique dans un épisode du „Cligès” de Chrétien de Troyes*, (w:) *Mélanges Rita Lejeune* I, Gembloux 1969, s. 695-708; P. Bancourt, *La décoration des intérieurs sarrasins dans les chansons de geste du XII^e siècle et l’art musulman*, (w:) *Mélanges Pierre Jonin*, Aix-en-Provence 1979, s. 63-88; tenże, *Or antique, or épique, or d’Occident dans le „Roman de Thebes”*, (w:) *L’Or au Moyen Age (monnaie, métal, objets, symbole)*, Aix-en-Provence 1983 („Senefiance” XII), s. 25-39.

⁴⁴ A. Labbé, op. cit. *L’Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Geneve, Champion-Slatkine 1987.

syntetyczny zarys problemu, jednak rozmiary i waga jego dzieła wykraczają poza wszystko, co dotąd napisano na ten temat. Dokładna analiza czterech wybranych utworów (*Chanson de Roland*, *Girart de Roussillon*, *Prise d'Orange*, *Pèlerinage de Charlemagne*) doprowadziła do ustalenia roli i zasady użycia motywu architektonicznego w rycerskiej epice śpiewanej⁴⁵. Praca ta – dotycząca tylko pewnego wycinka literatury starofrancuskiej – unaocznia, że wszystkie pozostałe opisy architektury, jakie w niej napotykamy, czekają nadal na interpretację. Punktem wyjścia dalszych badań powinna być właśnie dokładna analiza opisów zawartych w *powieściach antycznych*, które wiele zawdzięczając poprzedzającym je „romańskim” epepejom – *chansons de geste*, rozpoczynają erę „literatury gotyckiej”⁴⁶.

CAMILLE'S TOMB

Interpretation of a Description of Architecture in Old-French *Romance of Aeneas* (l. 7531-7724)

Summary

A fantastic description of Camille's tomb from *The Romance of Aeneas* [*Roman d'Enéas*] (ca. 1150-1165) refers to a description of Diana's temple from a Latin treatise *De septem miraculis* and to the description of a tower from the so-called *Letter of John the Presbyter*. These sources have been identified already a long time ago, yet no one noticed

⁴⁵ Wzmianki o pałacach ograniczają się w *chanson de geste* do bardzo krótkiej formuły, rzadko kiedy przeradzając się w dłuższe opisy. A jednak okazało się, że pełnią rolę niezwykle istotną i są spadkobiercami długiej tradycji – także artystycznej. Motyw króla tronuującego pod arkadą, w sklepionej komnacie, pod drzewem albo pod filarem nawiązuje do ikonografii monarchów karolińskich, a także do architektury tego czasu. Symboliczne znaczenie opisywanej architektury ujawnia się w pełni przede wszystkim w *Pieśni o Pielgrzymce Karola Wielkiego* (*Pèlerinage de Charlemagne*), gdzie obraz opactwa Saint Denis, świątyni w Jerozolimie i pałacu konstantynopolińskiego stanowi sugestywną wykładnię troistego charakteru władzy królewskiej, tak jak interpretował ją Georges Dumézil (król jako władca, wojownik i kapłan). W dociekliwych analizach Labbé ukazał znaczenie poszczególnych sformułowań używanych do opisywania pałaców (*sale, cambre, chapele, perron*), a także związki pomiędzy obiektami architektury istniejącymi w XII wieku we Francji, a opisanymi bądź wzmiankowanymi w *chansons de geste*. Chodziło tu m.in. o kaplicę cesarską w Akwizgranie i o pozostałości rzymskich budowli w Orange (łuk triumfalny, teatr, akwedukt), które w średniowieczu funkcjonowały jako elementy fortyfikacji miejskich. W osobnym rozdziale omówił Tkaninę z Bayeux, wykazując liczne paralele w pojmowaniu i funkcjonowaniu motywów architektonicznych w dziełach literatury i sztuki XI i XII stulecia. Nie dowodzi to oczywiście wpływu *chanson de geste* na twórców Tkaniny, tylko wspólnej inspiracji, wyjścia od podobnych wyobrażeń o architekturze i o jej symbolicznym znaczeniu, ukształtowanych jeszcze w czasach karolińskich i trwających przez stulecia, aż do XIII wieku. Obszerniejsze streszczenie w recenzji, „Biuletyn Historii Sztuki” LV/1993, s. 535-537.

⁴⁶ Już po zredagowaniu tego artykułu opublikowana została praca C. Czoizy-Naquet poświęcona poetyce opisów miast w powieściach antycznych: *Thèbes, Troie et Carthage. Poétique de la ville dans le roman antique au XII^e siècle*, Paris, Champion 1994.

that *The Romance of Aeneas* employed them in a creative way. The author – an educated clerk – corrected his predecessors by creating a model description of a perfect edifice. At the beginning of his description he himself mentions the texts that he referred to, in order – as we may suppose – to make the educated readers aware of the originality of his own concept. He did not magnify the tomb to surpass antique monuments – that was what his predecessors did. On the contrary, he reduced the number of tiers, thus establishing the correct proportions. This system of proportions (the so-called “first tetractys”, according to St Augustine) links the literary and real architecture; it is well known that the same proportions were applied by medieval builders. The description of vault supported by monuments of lions also refers to the architecture of the epoch. There is no doubt that it is a crossed-ribbed vault, as was already noticed by Paul Frankl. Unquestionably, this description of vault is an original idea of the poet, unencountered in previous literature.

That the description of Camille’s tomb was constructed consciously is evidenced by other descriptions included in *The Romance of Aeneas*. They form very characteristic couples of “realistic” and “fantastic” texts, similarly composed and contrasted. In this particular relationship, an equivalent of the “fantastic” tomb of Camille is the “realistic” tomb of Pallas.

The symbolic meaning of tomb as a sepulchral construction first alludes to Camille, as it expresses her monarchical majesty (monuments of lions, pillars, vaults), courage, and other virtues (precious stones, monuments of lions). Also, a comparison of Camille to the goddess Diana has to be taken into account. The shape and function of the tomb, related to the Alexandrian Lighthouse (a mirror at the top) allows us to put forward a hypothesis that the tomb is a kind of huge lighthouse of the dead, erected to honor the Queen.

The proposal presented in this article not only attempts to explain the meaning of the tomb, but also indicates the questions that should be asked with respect to the 12th and 13th century French literature. Whether, how, and why did the elements of real architecture become current literary motifs? Did all the contemporary descriptions of architecture contain a certain system of proportions? Since when, how, and why did two models of the interior – a closed and a transparent one – function in literature? The sense of formulating such questions has been proved quite recently in a study by Alain Labbé devoted to the architecture in chanson de geste (*L'Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le theme du roi en majesté*, Paris – Geneve, Champion–Slatkine 1987). The next step should be an examination of numerous architectural descriptions in the so-called *romans antiques* that *The Romance of Aeneas* belongs to.