

Agata Sobczyk (<https://orcid.org/0000-0003-2223-0838>)

Uniwersytet Warszawski

Śmiech karnawałowy w *fabliaux*

W swoim dziele *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* Michaił Bachtin daje niezwykle bogaty i żywy obraz karnawału. Pojęcie to oznacza dla niego dziedzinę kultury obejmującą święta, język i teksty literackie. Karnawał jest przeniknięty śmiechem, a jest to śmiech szczególnie: wspólny, niewykluczający, nie satyryczny, dający poczucie wspólnoty. Jednocześnie we wszystkich przejawach karnawału obowiązuje specyficzna estetyka, którą Bachtin nazywa realizmem groteskowym. Jest ona określona przez odwrócenie hierarchii: na osi wertykalnej góra i dół zamieniają się miejscami. Tak więc ciało dominuje nad duszą, dół ciała (brzuch i części seksualne, a także związane z nimi czynności) nad głową, ziemia nad niebem. Wszystkie te elementy tworzą całość, którą Bachtin nazywa „dołem materialno-cielesnym”. Ważnym aspektem karnawałowego odwrócenia jest profanacja, które to pojęcie, jak podkreśla Bachtin, należy rozumieć nie w sensie wyrazu wrogości do Kościoła czy, tym bardziej, religii, tylko w sensie dosłownym, technicznym: jako sprowadzanie sacrum do pozycji profanum, dominacja profanum nad sacrum. Wszystko to ma budzić zdrowy, wesoły śmiech.

Bachtin analizuje wiele tekstów średniowiecznych, które przedstawiają te cechy, przeważnie łacińskich, ale też francuskich. Wspomina w pewnym momencie, że „karnawałowy śmiech dźwięczy także w *fabliaux*”¹. Autor nie rozwija tej myśli i nie podaje konkretnych przykładów. A tymczasem kwestia ta wydaje się ważna i ciekawa, ze względu chociażby na wszechobecność tekstów tego gatunku w średniowiecznym społeczeństwie, na ich wartość literacką i na ich szczególne cechy gatunkowe, a mianowicie, z jednej strony, silną relację z realiami społecznymi, a z drugiej – quasi-teatralność², która pozwala rozważyć je w kontekście żywego odbioru.

Kiedy przyjrzymy się z bliska ich karnawałowości, zobaczymy, że ma ona bardzo szczególną specyfikę. Zazębia się ona bowiem na różne sposoby z tym, co Bachtin określa mianem „kultury oficjalnej”.

Trzeba zaznaczyć, że to pojęcie wiąże się z krytycznym odbiorem książki Bachtina przez mediewistów, którzy zarzucili mu arbitralne oddzielenie sfery oficjalnej, kościelnej, pełnej powagi i smutku, od ludowej, będącej oazą wolności i odskocznią

¹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 74.

² Cf. B. J. Lévy, „Performing fabliaux”, [w:] *Performing Medieval Narrative*, E. B. Vitz, N. Regalado, M. Lawrence (red.), Boydell & Brewer, Cambridge 2005, s. 123–140.

od tej pierwszej.³ W poniższych rozważaniach również podważam to rozdzielenie, ale z innych powodów. Nie będę się zajmować obecnością śmiechu i humoru w kulturze średniowiecznego Kościoła, jak to zrobił Jacques Le Goff, tylko różnego rodzaju wzajemnym przenikaniem karnawału i kultury oficjalnej, które moim zdaniem decyduje o specyfice karnawałowości *fabliaux*.

1. Karnawał w *fabliaux*: bogactwo i ograniczenia

Obecność elementów karnawałowych w *fabliaux* jest niepodważalna. W tekstach tego gatunku mamy przede wszystkim do czynienia z dominacją „dołu materialno-cieleśnego”⁴. Niezliczone historie opowiadają o relacjach seksualnych, które wydają się zupełnie pozbawione aspektu uczuciowego i sprowadzają się do zaspokojenia potrzeb ciała⁵. Ciało to jest systematycznie ograniczone do części seksualnych, które często występują osobno, czasami jako autonomiczne, żywe organizmy. Tak jest na przykład w *fabliau* „Myszka w pakułach”⁶, gdzie młodej żonie oczekującej w noc poślubną na wizytę kochanka-księdza udaje się wmówić niedoświadczonemu mężowi, że zostawiła swoją waginę u mamy; wyprawivszy się do domu rodzinnego małżonki, nieszczęśnik otrzymuje od teściowej tylko kosz z pakułami; okazuje się, że zaplątała się w nie mysz – a kiedy zwierzątko wydostaje się z kosza, ten jest przekonany, że to właśnie upragniona część ciała jego żony tak przed nim ucieka. Karnawałowa obfitość uderza w „Kiepskim marzeniu”⁷: sfrustrowanej żonie śni się targ, na którym sprzedaje się penisy; jest ich wielka różnorodność, a cena zależy od wielkości. Natomiast w *fabliau* „O trzech paniach, które znalazły fiuta”⁸, jest mowa tylko o jednym penisie, ale panie, które znalazły go na drodze, wracając z pielgrzymki, mają do niego bardzo emocjonalny stosunek i walczą o niego zaciekle, zanim zostają zmuszone do odstąpienia go zakonnicom z okolicznego klasztoru. Można też przytoczyć *fabliau* „O pannie, która nie mogła słuchać o pieprzeniu”⁹, gdzie części seksualne, męskie i żeńskie, stają się przedmiotem wielkiej inwencji

³ Sprzeciwił się tej wizji Aaron J. Gurewicz (*La culture populaire au Moyen Âge. « Simples et docti »*, trad. E. Balzamo, Aubier, Paris 1992, s. 184), a także Jacques Le Goff („Rire au Moyen Âge”, *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 3, 1989, s. 1–14 oraz „Une enquête sur le rire”, *Annales*, 52–53, 1997, s. 449–455). Jednak Aaron Gurewicz przyznaje, że sama kultura karnawałowa została przez Bachtina świetnie opisana (*loc. cit.*).

⁴ M.-T. Lorcin, *Façons de sentir et de penser: les fabliaux français*, Champion, Paris 1979.

⁵ *Eadem*, *Pour l'aise du corps. Confort et plaisirs, médications et rites*, Paradigme, Orléans 1998, s. 101–117 (rozdział „Le corps a ses raisons dans les fabliaux. Corps féminin, corps masculin, corps de vilain”).

⁶ „La sorisette aux estopes”, [w:] *122 fabliaux*, éd. G. et R. Metais, F.P. Éditions, Paris 1994, t. I, s. 206–209.

⁷ „Le souhait desves”, [w:] *ibid.*, t. II, s. 311–314, polski przekład Teresa Giermak-Zielińska i Małgorzata Frankowska *W krzywym zwierciadle. Wybór francuskiej średniowiecznej literatury satyrycznej*, Universitas, Kraków 2005, s. 274–279.

⁸ „Des trois dames”, [w:] *ibid.*, t. II, s. 183–184.

⁹ „De la damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre”, [w:] *ibid.*, t. I, s. 149–151.

leksykalnej, ponieważ w trakcie zbliżenia tytułowa panna i jej partner znajdują dla nich liczne metaforyczne określenia, co pozwala głównej postaci przemóc wrodzoną wstrzeźliwość, czy też pokrewną „Wiewórkę”¹⁰, w której męski narząd przemienia się metaforycznie w tytułowe zwierzątko¹¹.

Drugą dziedziną karnawałowej radości w *fabliaux* jest jedzenie¹². Często towarzyszy ono stosunkom seksualnym, a właściwie je poprzedza: być może jest tu jakaś gradacja cielesnych przyjemności. Bywa też, że samo w sobie zajmuje centralne miejsce w intrydze: tak jest w „Kuropatwach”¹³, gdzie mąż przygotowuje posiłek dla księdza, a kiedy idzie go zaprosić, żona pochłania cały poczęstunek.

W końcu, w *fabliaux* często mamy do czynienia z tą najbardziej wyrazistą formą odwrócenia, jaką jest profanacja. Przeważnie wiąże się ona z dominacją seksualności. Czasami przybiera stosunkowo dyskretnie formy, jak w *fabliau* o „Chłopie z Bailleul”¹⁴. Kiedy żona zastanawia się, jak unieszkodliwić męża, żeby móc spotkać się z kochankiem-księdzem, wpada na pomysł, żeby wmówić mu, że umiera. W takiej sytuacji należy wezwać proboszcza. Ten najpierw odprawia modły i recytuje psalmy – można tu sobie wyobrazić zonglera, który naśladuje gesty i głos duchownego¹⁵ – po czym, kiedy mąż zostaje przez parę przekonany, że już nie żyje, oddaje się przyjemnościom cielesnym ze swoją parafianką. Ale szczytem profanacji jest *fabliau* o „Ukrzyżowanym księdzu”¹⁶. Pewien rzeźbiarz, biegły w tworzeniu krucyfiksów, ma żonę, a żona – kochanka, który tutaj również jest księdzem. Mąż udaje, że idzie na targ sprzedać krucyfiksy; żonę odwiedza kochanek. Mąż wraca przed czasem, a kochanek, już rozebrany, chowa się w pracowni wśród krucyfiksów: rozkłada ramiona, udając jeden z nich. Rzeźbiarz lustruje swoje rzekome dzieło i dziwi się, że zostawił mu pewien szczegół anatomiczny, którego nie przedstawia się w wizerunkach Chrystusa. Naprawia ten błąd za pomocą ostrego narzędzia; wykastrowany ksiądz wybiega na ulicę, a mąż woła za nim: „łapcie, mój krucyfiks ucieka!”¹⁷.

W większości z zacytowanych powyżej opowieści widać jednak, co sprawia, że *fabliaux* nie są w pełni karnawałowe. To fakt, że wszystkie cielesne przyjemności są zabronione i można się nimi cieszyć tylko w ukryciu, potajemnie, nielegalnie, na chybcika i zachowując czujność; często bowiem jest obecna instancja władzy

¹⁰ „De l’Escuirel”, [w:] *ibid.*, t. I, s. 227–28.

¹¹ Trzeba dodać, że te dwa teksty różnią się zasadniczo jeśli chodzi o obraz stosunku seksualnego. W *fabliau* „O pannie...” dziewczyna i młodzieniec wymieniają się metaforami, tworząc wspólną przestrzeń, w której oboje są równi i która jest miejscem wymiany. W „Wiewiórce” to tylko chłopiec posiada tę władzę nad językiem, której używa, żeby wykorzystać młodą dziewczynę.

¹² M.-T. Lorcin, „Manger et boire dans les fabliaux: rites sociaux et hiérarchie des plaisirs”, [w:] *Manger et boire au Moyen Âge*, D. Menjot (red.), Les Belles Lettres, Paris 1984, t. 1, s. 227–237.

¹³ „Le dit des perdriz”, [w:] *122 fabliaux, op. cit.* t. I, s. 136–138, przekład polski T. Giermak-Zielińska i M. Frankowska, *op. cit.*, s. 215–219.

¹⁴ „Du vilain de Bailluel”, [w:] *122 fabliaux, op. cit.*, t. II, s. 121–123, przekład polski T. Giermak-Zielińska i M. Frankowska, *op. cit.*, 251–254.

¹⁵ Cf. B. J. Levy, *op. cit.*, s. 131.

¹⁶ „Du prestre cucifié”, [w:] *122 fabliaux, op. cit.*, t. II, s. 116–117.

¹⁷ *Ibid.*, s. 117.

i zakazów, wcielona przeważnie w postać męża. Co się z tym poniekąd wiąże, tych przyjemności zaznaje się w pojedynkę, ewentualnie we dwoje w przypadku seksu (choć sfrustrowana żona jest sama z mnogością penisów).

Tak więc kobieta, która obżera się kuropatwami, zjada je partiami, wychodząc na ulicę, żeby sprawdzić, czy mąż nie wraca, a w trakcie samotnej uczty zastanawia się, jaki przedstawi wybieg, kiedy nie zastanie on upieczonego drobiu. W pozostałych przykładach kobieta – która w *fabliaux* jest stroną sprawczą, ponieważ jest bardziej cielesna – musi znaleźć jakiś sposób, żeby przechytrzyć męża i spotkać się z kochankiem. Najbardziej może wymowne są te teksty, w których niepowstrzymane żądze kończą się kastracją: to dość bolesna kara dla tych, którzy nie stosują się do zakazów.

Niemniej jednak dla tekstów te ograniczenia są twórcze. To z nich wyłania się cała przemyślna intryga, to w nich kryje się potencjał komiczny. Najbardziej wyrazistym przypadkiem jest „Kiepskie marzenie”: mąż, który jest kupcem, wraca po długiej nieobecności; żona wiele się spodziewa po tym powrocie, ale wstydzi się powiedzieć wprost o swoich potrzebach, a mąż, strudzony, zasypia. To więc z frustracji seksualnej kobiety bierze się całe karnawałowe bogactwo jej snu; to ograniczenia, a nawet zahamowania seksualne, uwalniają jej wyobraźnię, z wielką korzyścią dla tekstu.

Dzieje się to jednocześnie kosztem pewnych aspektów karnawału: nie ma w *fabliaux* niczym nieograniczonej, wspólnej, radosnej zabawy¹⁸. Jest za to nieustanna świadomość, że radości cielesne są chwilowe, że są czymś nieakceptowalnym, że czasem trzeba za nie odpokutować; ponadto, w przypadku jedzenia, ich zasoby są ograniczone. Jest to więc rys realistyczny, właściwy gatunkowi. Ale z pewnością ukazuje on kwestię radości i przyjemności w szczególnym, nie karnawałowym świetle: jest to radość ze zdobycia czegoś, co daje przyjemność, na własny użytek.

2. „Księża gęś”: profanacja karnawałowa

Dotyczy to ogromnej większości tych tekstów. Jest jednak co najmniej jeden – „Księża gęś”¹⁹ – w którym karnawałowość, poddana powyższym ograniczeniom, przejawia się w sposób szczególnie godny uwagi. Przedstawia on bowiem aspekt karnawału, który Bachtin stanowczo odrzuca²⁰. Chodzi o głęboką i paradoksalną analogię pomiędzy karnawałem a chrześcijaństwem²¹. Analogia ta zasadza się na tym, co jest główną osią struktury karnawału, a zarazem podstawą ducha chrześcijaństwa: na odwróceniu.

¹⁸ Być może najbliższe tego ideału jest *fabliau* Jeana de Condé „Zakonniczka” (por. A. Sobczyk, „Klasztorne romanse czyli o nieszczelności granic”, [w:] *Dualizm w dawnych literaturach romańskich*, red. A. Chmiel, A. Rabsztyń, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2021, s. 163–175). Fakt to dość paradoksalny, bo przestrzenią swobody seksualnej jest tutaj zakon żeński.

¹⁹ „De l’oue au chapelein”, [w:] Geneviève et Renais Metais, *op. cit.*, t. II, 1994, s. 76–77. Omawiałam pokrótce ten tekst w relacji z innymi pokrewnymi *fabliaux* w artykule „Les crucifix comiques dans quelques textes du Moyen Age français”, *Quêtes Littéraires*, no 3, 2013, s. 16–23.

²⁰ Zwłaszcza s. 65–67.

²¹ Podkreśla ją mocno Jacques Heers w swojej książce *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.

Analogia ta jest szczególnie widoczna w mocno karnawałowym, a zarazem wpisanym w chrześcijańskie obrzędy Święcie głupców. Podczas tego święta śpiewano Magnificat; przy słowach „[Bóg] Stracił władców z tronu, a wywyższył pokornych” klerycy podchodzili do steli, zrzucali z nich kanoników i zajmowali ich miejsca. Następnie wybierano papieża (lub biskupa) głupców, który otrzymywał insygnia władzy – ornat, mitrę, pastorał – błogosławił, odprawiał mszę²². Tym obrzędem towarzyszyły korowody, maskarady, tańce, oraz uczty, podczas których spożywano mięsiwo podane na ołtarzach²³. Ekscesy te, naturalnie, spotykały się z potępieniem Kościoła.

Punktem wyjścia jest więc rodzaj małego przedstawienia, które ilustruje prawdę zawartą w hymnie: odwrócenie hierarchii, zgodne z zasadą, że ostatni będą pierwszymi, przewijającą się przez cały tekst Ewangelii. Jak widać, karnawałowość Święta głupców jest ściśle związana z wiarą chrześcijańską. W „Księżej gęsi” relacja ta przybiera bardzo złożoną formę, dlatego chciałabym poświęcić temu tekstowi więcej miejsca.

Treść jest następująca: pewien kapelan szykuje pieczoną gęs dla siebie i konkubiny. Jest przy tym jego kleryk. Nagle rozlega się pukanie do drzwi, napawając księdza niepokojem: czy nie będzie trzeba podzielić się gęsią? Na wszelki wypadek konkubina zostaje schowana do skrzyni, a gęś powierzona klerykowi. Ten zanoszą do kościoła gęś i wino, a ksiądz w tym czasie może pozbyć się nieproszonego gościa. Znalazszy się w kościele, kleryk konsumuje drób popijając winem. Jest oczywiste, że będzie musiał jakoś wytłumaczyć zniknięcie jedzenia. Wchodzi więc na ołtarz, wkłada kość z gęsiego uda w rękę krucyfiksowi i maże mu twarz sosem. Kiedy ksiądz wchodzi do kościoła, klerk ogłasza: to on zjadł gęś.

Od razu widać w tekście typowe cechy karnawałowości właściwej *fabliaux*. Po pierwsze, ograniczenia: klerk jest samotnie, ukradkiem, nielegalnie. Ten aspekt jest zresztą podkreślony i zapowiedziany wcześniej, w momencie, kiedy księdza niepokoi pukanie do drzwi. Dzielenie się jedzeniem pokazane jest jako niemiła konieczność, której dobrze jest uniknąć. Przy czym od początku położony jest duży nacisk na ten aspekt życia i na przyjemność, jaka się z nim wiąże. Poczynając od przygotowań: autor rozwodzi się nad tym, jak tłusta jest gęś i jak gęsty sos, a księdzu i klerykowi już na samą myśl o posiłku trzęsą się wąsy. Niestety, w miejscu samotnej uczty w kościele jest luka w manuskrypcie, ale zachowały się wersy mówiące o niecierpliwym oczekiwaniu na konsumpcję i odrywaniu kolejnych części drobiu.

Ponadto, obraz profanacji jest rozwinięty w sposób bardzo konsekwentny. Historia zaczyna się w przestrzeni, która może być uznana za przedsionek sacrum, ale jest ukazana w ściśle świecki sposób. Jest to budynek parafialny, a więc miejsce życia codziennego księdza (będącego elementem sacrum, ale mającego ludzkie potrzeby), o którym wiemy tylko, że jest tłem jego życia seksualnego (tylko aluzyjnie zasygnalizowanego) i jedzenia. Duży nacisk położony jest na otwory tej przestrzeni i odbywające się przez nie przejścia. Intruz puka do głównych drzwi; ksiądz natychmiast nakazuje klerkowi iść z gęsią do kościoła, co ten robi, ale zaraz wraca po wino

²² *Ibid.*, s. 120–121.

²³ *Ibid.*, s. 170 i 182.

i zamyka za sobą drzwi. Z tego wynika, że budynek parafialny jest bezpośrednio połączony z kościołem; przekraczając jego próg, kleryk wkracza do sfery sacrum.

Przestrzeń kościoła jest ograniczona do podstawowych elementów niezbędnych dla intrygi: ołtarza i krucyfiksu. Są to jednocześnie elementy najmocniej nacechowane sakralnością. Profanacja jest więc posunięta do granic możliwości. Jej punktem centralnym jest krucyfix z gęsim udem w rękę: Chrystus jako błazeński król karnawału.

Scena kulminacyjna jest nasycona teatralnością. Nacisk położony jest na obecność publiczności; klerk woła najpierw „Chodźcie wszyscy, dobrzy ludzie!”, a na widok wchodzącego do kościoła księdza – „Patrz!”. Maskarada, jaką urządził, jest rodzajem spektaklu.

Do tego spektaklu Chrystus na krzyżu zostaje przygotowany poprzez symboliczne karnawałowe przebranie. Twarz umazana sosem upodabnia się do maski. Malowanie twarzy systematycznie pojawia się w tekstach średniowiecznych jako znak karnawałowości: tak jest w *Szaleństwie Tristana*, kiedy bohater czerni sobie twarz za pomocą jakiegoś ziela, żeby przybrać postać szaleńca. Nałożenie maski to też znak przemiany i niejednoznaczności. Tak jest i tutaj: klerk, objaśniając scenę księdzu, sugeruje, że w krucyfix wcielił się Diabeł. W kontekście śmiechu karnawałowego połączenie Diabła z Chrystusem staje się wyrazem karnawałowej ambiwalencji.

Spektakl ma ukazać dokładnie to, co jest tak bliskie sercu obu głównych postaci (i, zapewne, publiczności): przyjemność jedzenia. „Spójrz, jak się cieszy”, zauważa klerk, wyliczywszy przedtem wszystkie powody tej radości: „Wszystko zjadł. Gęś, podpłomyk²⁴, sos czosnkowy²⁵, i wypił wino z dzbaną”.

Klerk sugeruje, że Chrystus ukradł całe jedzenie: podkreśla, że wszystko to stało się wbrew jego woli. „Wykrzywia się do księdza!”²⁶ To stwierdzenie można by odnieść do klerka, który zakpił z księdza, a teraz widocznie czyni z krucyfiksu swoje karnawałowe alter ego: jeszcze jeden element teatralności.

Cały ten karnawałowy wydźwięk tekstu jest jeszcze wzmocniony przez jego relacje intertekstualne.

Scena kulminacyjna opowieści mogła przedstawiać dla średniowiecznego odbiorcy liczne konotacje. Istnieją pobożne opowieści, w których krucyfix ożywa i wykonuje jakieś gesty. Na przykład zatyka sobie uszy – naturalnie, żeby nie słuchać niesłuszných, niesprawiedliwych słów²⁷. Tego rodzaju motywy są najprostszą konsekwencją dogmatu wcielenia. Chrystus jest Bogiem i człowiekiem, może więc zatykać sobie uszy²⁸.

²⁴ „Le gastel”, *op. cit.*, s. 77. Nie było o nim mowy podczas przygotowań: uczta karnawałowa musi być jak najbardziej obfita.

²⁵ „L'ailliee” Geneviève i René Metais tłumaczą jako « aillade ».

²⁶ „Bien a fait au prestre la moue” : metaforycznie – przechytrzył księdza ; ale ważne też jest znaczenie dosłowne, ukazujące karnawałowo wykrzywioną twarz.

²⁷ Motyw exempli; *cf. Thesaurus exemplorum Medii Aevi*, <https://thema.huma-num.fr/search?term=crucifix+se+bouche+les+oreilles&collection=all&author=all&context=all&keyword=&keyword=&tubach=&tubach=&tubach=&allegory=all> (dostęp: 28.04.2025).

²⁸ Jednocześnie jednak ten ludzki, banalny gest wykonany na krzyżu dla współczesnego odbiorcy wiąże się chyba z jakimś rozdźwiękiem wobec podniosłego kontekstu. Czy było tak dla odbiorcy średniowiecznego – trudno to stwierdzić.

Teoretycznie mógłby więc też zjeść gęś. Te dwa obrazy o przeciwnym znaczeniu (zatkane uszy – wyraz odrzucenia kłamstwa, zjedzona gęś – efekt łakomstwa) spotykają się w jednym punkcie: w obrazie Chrystusa jako człowieka. Przez to *fabliau* jest jeszcze bardziej obrazoburcze. Wpisuje grzech łakomstwa w tło, na którym ukazuje się świętość Chrystusa. Jest w tym też być może aspekt parodystyczny: być może autor świadomie poczynił błuźniercze nawiązanie do mirakli zawierających ten pobożny motyw.

Innym, znacznie poważniejszym intertekstem jest opowieść (pseudo-Atanazego) o krucyfiksie z Bejrutu: tamtejsi żydzi sprofanowali krucyfiks powielając gesty z Pasji. Kiedy przekłuli bok, trysnęła krew i woda. Pod wpływem cudu bluźniercy się nawrócili²⁹. Historia ta bazuje na łatwości utożsamienia Chrystusa z krucyfiksem, większej jeszcze niż w przypadku innych wyobrażeń: św. Tomasz z Akwinu mówi, że wizerunek Zbawiciela zasługuje na takie samo uwielbienie jak jego „prototyp”³⁰. Trudno wyobrazić sobie większą profanację niż ta, która dotyczy tego przedstawienia.

W historii krucyfiksu z Bejrutu, jej sprawcami są źli żydzi, ukazujący w ten sposób wieczną terażniejszość Męki Chrystusa. Cud wyjawia z całą siłą zbrodniczy wymiar dokonanej profanacji. Zmusza też winnych do uznania się za pokonanych i do przejścia na stronę tego, kogo znieważyli.

W *fabliau* gest znieważenia jest wykonany przez chrześcijanina, człowieka Kościoła. Nie jest on w żaden sposób ukarany, nie spotyka się z potępieniem ani ze strony znieważonego, ani ze strony narratora. U publiczności ma wywołać śmiech. Tekst nie jest przedstawieniem profanacji, jest profanacją. Nie chodzi tu o gest przemocy, jak w przypadku krucyfiksu z Bejrutu. Ale tak samo, jak przekłuwanie boku włócznią, należy on do arsenału Pasji.

3. Karnawał a Pasja Chrystusa

Kość gęsi w ręku Chrystusa przywołuje nieuchronnie na myśl prześmiewcze berło. Jest to niewątpliwie obraz karnawałowy: tak podczas Święta głupców koronowano papieża głupców, wkładając mu w rękę pastorał, a na głowę mitrę. Tutaj nie ma dosłownego ukoronowania – ale prześmiewcza korona już jest, bo Chrystus na krucyfiksie ma z pewnością na głowie koronę cierniową.

W tej karnawalizacji krucyfiksu jest obecne wspomnienie po wyszydzeniu Chrystusa, a kość w ręce krucyfiksu przywołuje na myśl trzcinę, którą prześmiewcy włożyli mu w dłoń. Przy czym ta relacja jest dwuwektorowa, bo sama Pasja jest już nacechowana karnawałowością.

²⁹ J.-M. Sansterre, „L'image blessée, l'image souffrante. Quelques récits de miracles entre l'Orient et l'Occident (VI^e–XII^e siècles)”, [w:] *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, J.-M. Sansterre, J.-C. Schmitt (red.), Academia Belgica, Bruxelles 1999, s. 113–130.

³⁰ J.-C. Schmitt, *Le corps des images*, Gallimard, Paris 2002, s. 90.

Wedle Jamesa Frasera, w Pasji Chrystusa można odnaleźć ślady rzymskich Saturnaliów – które były możliwym źródłem średniowiecznego karnawału. Podczas Saturnaliów wybierano króla, którego obdarzano prześmiewczymi insygniami, a następnie naigrawano się z niego. To właśnie to prześmiewcze koronowanie i wyśmiewanie dla Frasera stanowi analogię pomiędzy Saturnaliami a Pasją Chrystusa³¹. Karnawałowość jest więc obecna w samym jądrze Pasji. Jest też obecna w jej średniowiecznych przedstawieniach: Louis Réau, pisząc o ikonografii sceny Ecce Homo, odnosi się do średniowiecznej tradycji Święta głupców: Chrystus stanowi tam „żałosny obraz króla karnawałowego”³².

Ale kiedy w „Księżej gęsi” klerk wykonuje wobec krucyfiksu gesty, które mogą się kojarzyć z tymi, jakie prześladowcy Chrystusa wykonywali wobec niego; kiedy przekształca krucyfiks w karykaturalne odbicie obrazu Chrystusa wyszydzanego; i kiedy podkreśla spektakularny wymiar sceny pokazując go placem i wołając: „Patrz!” – publiczność, do której tak się zwraca poprzez postać księdza³³, zostaje postawiona po złej stronie. Gest postaci i ukazany obraz mają na celu jej rozbawienie. Autor zachęca do śmiechu z wyszydzanego Chrystusa/sprofanowanego krucyfiksu; a publiczność, zachowując się zgodnie z jego intencją, staje po stronie gawiedzi szydzącej z Chrystusa.

W ten sposób odbiorcy w nieoczekiwany sposób zyskali możliwość osobistego uczestnictwa w historii świętej. I kiedy już się pośmiali, mogli (przynajmniej niektórzy z nich) zastanowić się, z czego się śmieją. Mogli przeżyć tę chwilę rozrywki jako rodzaj ćwiczenia duchowego. Zalaższy się po stronie prześladowców Chrystusa, zyskiwali niespodziewaną perspektywę na jego prześladowanie: perspektywę grzesznika.

Tak jak agresja wobec krucyfiksu w historii o krucyfiksie z Bejrutu prowadzi do przemiany, do nawrócenia agresorów, tak i tutaj bluźnierczy śmiech może prowadzić do przemiany śmiejących się. Z tą różnicą, że tam ma to miejsce w ramach fikcyjnej opowieści, a tu – poza opowieścią.

4. Śmiech radosny i śmiech szyderczy

Jednak jest pewna istotna przesłanka, która skłania do znuansowania tej interpretacji, a dotyczy ona natury średniowiecznego śmiechu. Należący do Kościoła autorzy, którzy podejmowali ten temat, rozróżniali dwa rodzaje śmiechu: śmiech wesoły, zdrowy, nieszkodliwy, dopuszczalny; i śmiech szyderczy, grzeszny³⁴. Śmiech

³¹ Cf. J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Wydawnictwo Wanda, Kraków 2005, s. 240–242. Bernard Champion przedstawia tę kwestię bardziej szczegółowo w swoim artykule „Une lecture ethnologique de la Passion du Christ est-elle possible?”, *Travaux & documents*, n° 36, 2010, s. 109–128, <https://hal.univ-reunion.fr/hal-01873421v1/document> (dostęp: 11.04.2025).

³² „Image pitoyable d’un roi de carnaval”, *Iconographie de l’art chrétien*, PUF, Paris 1957, vol. 2, II^e partie, s. 460.

³³ Brian J. Levy dowodzi, że tego rodzaju zachęty są podczas opowiadania *fabliaux* przez żonglera elementem jego komunikacji z publicznością. Zob. „Performing fabliaux”, *op. cit.*, s. 126.

³⁴ Cf. J. Le Goff, *op. cit.*

karnawałowy, chociaż z pewnością występny, należy do tego pierwszego rodzaju. Można przypuszczać, że wspomniani autorzy potępiliby opowieść o księżej gęsi i jej publicznej recytację. Jest rzeczą co najmniej niestosowną ukazanie krucyfiks w świetle komicznym i nadawanie mu cech profanum. Ale jest też oczywiste, że publiczność, śmiejąc się z tej historii, nie śmieje się z Chrystusa, nie szydzi z niego.

W obrazie krucyfiks z kością w ręku analogie do wyszydzania Chrystusa są oczywiste. Idąc tropem tych analogii, publiczność zajmuje miejsce szydzącego tłumu. Ale zamiast śmiać się szyderczo, śmieje się wesoło.

Może więc mamy tu do czynienia z substytucją śmiechu drwiącego na śmiech radosny? Może tutaj należy widzieć wyzwajający potencjał tego tekstu? To Chrystus zostałby tu uwolniony, bardziej niż publiczność. Uwolniony od swojego cierpienia (zamiast cierpieć, cieszy się dobrym jedzeniem), od swojej powagi (zamiast myśleć o zbawieniu ludzkości, zniża się do jej poziomu tak bardzo, że nie przeszkadza mu nawet mało dostojny wygląd, jaki nadaje mu sos ciekący po twarzy). Dzięki temu zmartwychwstaje, w sposób zupełnie inny niż w religii: odzyskuje ciało. Radość publiczności jest sposobem na wspólne świętowanie tego odrodzenia.

Z pewnością jednak można sobie wyobrazić, że niejedna osoba ubawiwszy się tą historią zareagowała skrucą i żalem; że poczuła się winna swojej niestosownej reakcji, tak jakby rzeczywiście stanęła po stronie prześladowców Chrystusa. Nie można więc wykluczyć, że tekst ten mógł prowadzić do przemiany w duchu chrześcijańskim.

Jest przy tym oczywiste, że w przypadku obu reakcji śmiech ma tu potencjał przemiany i wyzwolenia. I w żadnym wypadku nie zagraża wartościom religijnym. W przeciwieństwie do opowieści o krucyfiksie z Bejrutu, w *fabliau* nic nie zostaje zniszczone ani naruszone. Potwierdza to rolę karnawału jako „wentyla bezpieczeństwa”³⁵: po chwilowym odwróceniu hierarchii, wszystko wraca na swoje miejsce. Wiąże się to też z naturą śmiechu: zabija tylko metaforycznie.

Zamiast śmierci pojawia się Zmartwychwstanie lub odrodzenie. W karnawalizacji krucyfiks zastyga się karnawałowy i chrześcijański obraz śmierci. Karnawał to święto czasu: czasu przemiany. Śmierć nie przeciwstawia się życiu: jest początkiem odnowy.

5. Krucyfiks a idol pogański

Kolejny intertekst pokazuje przez kontrast, jak mocno karnawałowość i duchowość mogą być ze sobą powiązane. Chodzi o pewną opowieść muzułmańską, która – jak zauważono³⁶ – przedstawia wiele podobieństw z *fabliau* o księżej gęsi. Mówi ona o tym, jak, będąc dzieckiem, Abraham wszedł do pogańskiej świątyni, w której przed idolami rozłożono jedzenie. Abraham, który od dzieciństwa był gorliwym sługą prawdziwego Boga, przewraca idole i mówi do nich: jedzcie. Po jakimś czasie w świątyni miało

³⁵ Bachtin cytuje średniowiecznych teologów, którzy zdają się usprawiedliwiać karnawał w tym duchu.

³⁶ G. Thouvenin, „Le fabliau de l'Oue au chapelein et une légende orientale, *Romania*, n° 49, 1923, s. 417–422.

miejsce się święto; kiedy wszyscy wyszli mały Abraham wrócił do świątyni, porozbijał idole z wyjątkiem największego, siedzącego na tronie, któremu położył siekierę na ramiona. Kiedy kapłani, powróciwszy, zapytali, kto doprowadził posągi do tego stanu, Abraham zrzucił winę na tego, który trzymał dowód winy na ramionach.

Obok niezaprzeczalnych podobieństw, opowieść ta przedstawia znaczące różnice wobec naszego *fabliau*. Przede wszystkim, jeżeli mamy tu do czynienia z transgresją, to wobec dawnej wiary. Z punktu widzenia innych postaci, w ramach opowieści, jest to transgresja; ale na poziomie ekstrapoetycznym, w kontekście recepcji – wręcz przeciwnie: jest to czyn chwalebny. Wszyscy słuchacze rozumieją, dlaczego idole zostają zniszczone; sensem historii jest ukazanie ich jako fałszywych.

Jednocześnie profanacja ma słabszy wydźwięk niż w „Księżej gęsi”: jest tu mniej karnawału. Element szyderstwa jest tu tylko dopełnieniem zniszczenia. Ośmieszenie jest dyskretne, nie ma groteskowego efektu gęsiej kości.

Inne też jest miejsce jedzenia: jest ono tylko emblematem bałwochwalstwa. Nie wiąże się z żadną przyjemnością, i nie mogłoby tak być, bo nikt go nie spożywa. Ponadto, w stosunku do *fabliau*, mamy tu rozbitcie na dwa etapy – jedzenie nie jest obecne w kulminacyjnej maskaradzie – które jeszcze bardziej osłabia karnawałowość.

Nie ma też błazeńskiej intronizacji: idol siedzi na tronie w ramach pogańskiego kultu „legalnie”, a spektakl Abrahama polega na czym innym – siekiera na karku to nie berło.

W końcu, nie ma ambiwalentnej śmierci, jaka jest zawarta w obrazie krucyfiksu, ponieważ idol nie przedstawia zmarłej postaci. Jeżeli jest martwy, jest to jednoznaczna martwota duchowa: pustka przedstawienia plastycznego, wynikająca z faktu, że jest to tylko przedmiot; nie mógłby niczego zjeść, ani też zniszczyć innych rzeźb.

Wspólne obu tekstom jest uczynienie z bóstwa kozła ofiarnego, obciążenie go winą, czemu w kontekście etnologicznym można przypisać znaczenie rytualne. *Fabliau* jest jednak jednocześnie bardziej karnawałowe i bardziej głębsze duchowo.

Jeżeli rację ma Georges Thouvenin, że ta muzułmańska legenda mogła być źródłem „Księżej gęsi”, jest niezwykle interesujące, w jaki sposób została ona przekształcona na gruncie chrześcijańskim. Autor wziął z niej maskaradę i jedzenie, które połączył ze sobą, akcentując szyderstwo i teatralność – wszystko to przy zastąpieniu idola krucyfiksem.

Pokazuje to przez kontrast, że, paradoksalnie, karnawałowość i duchowość wzmacniają się nawzajem, a religia chrześcijańska jest doskonałym tłem do połączenia tych dwóch sprzeczności ze względu na to, że wpisuje się ona w strukturę odwrócenia, czego najbardziej dobitnym wyrazem jest obecność elementów karnawałowych w Pasji Chrystusa.

A najogólniej rzecz ujmując, karnawalizacja postaci Chrystusa jest możliwa dzięki jego ludzkiej naturze. W Ewangeliach jest wiele scen gdzie Zbawiciel je i pije wino; „Księża gęś” tylko w dość ekscentryczny sposób przedłuża te obrazy aż do Ukrzyżowania³⁷.

³⁷ Inaczej jest z seksualnością: w Ewangeliach Chrystus nie jest z nią w żaden sposób powiązany, w *fabliaux* – owszem; por. Agata Sobczyk, *Les crucifix comiques*, op. cit.

Tak więc prawdą jest, że „Śmiech karnawałowy dźwięczy również w *fabliaux*”. Dzieje się to jednak w wyjątkowo skomplikowany sposób. Głębokie wpisanie tego gatunku w realia społeczne powoduje, że pewne aspekty karnawałowości się zacieśniają, zostają ukazane jako ocenzone, poddane kontroli. Jednocześnie relacja z religią chrześcijańską, pozornie mająca wyłącznie formę profanacji, powoduje, że karnawałowość zyskuje na głębi.

Przykład *fabliaux* przeczy bipolarnej wizji Bachtina. Karnawał nie jest oddzielony od kultury oficjalnej, a ich relacje są wielorakie. Kultura oficjalna często pozostawia na karnawałowości piętno cenzury, i to bynajmniej nie ze szkodą dla wartości literackiej i komicznej tych tekstów. Kiedy jednak ta kultura oficjalna przyjmuje postać ściśle religijną, związek tych dwóch dziedzin staje się głębszy, ponieważ wynika z samego sedna karnawału i chrześcijaństwa i wtedy śmiech karnawałowy wzbogaca się o liczne niuanse znaczeń.

Bibliografia

Źródła

122 fabliaux, G. et R. Metais (éd.), F.P. Éditions, Paris 1994.

W krzywym zwierciadle. Wybór francuskiej średniowiecznej literatury satyrycznej, tłum. T. Giermak-Zielińska i M. Frankowska, Universitas, Kraków 2005.

Opracowania

M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

B. Champion, „Une lecture ethnologique de la Passion du Christ est-elle possible?”, *Travaux & documents*, n° 36, 2010, s. 109–128, <https://hal.univ-reunion.fr/hal-01873421v1/document> (dostęp: 11.04.2025).

A. I. Gourevitch, *La culture populaire au Moyen Âge*. « *Simplices et docti* », trad. E. Balzamo, Aubier, Paris 1992.

J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.

J. Le Goff, „Rire au Moyen Âge”, *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 3, 1989, s. 1–14.

–, „Une enquête sur le rire”, *Annales*, 52–53, 1997, s. 449–455.

B. J. Lévy, „Performing fabliaux”, [w:] *Performing Medieval Narrative*, E. Birge Vitz, N. Freeman Regalado, M. Lawrence (red.), Boydell & Brewer, Cambridge 2005, s. 123–140.

M.-Th. Lorcin, *Façons de sentir et de penser: les fabliaux français*, Champion, Paris 1979.

–, „Manger et boire dans les fabliaux: rites sociaux et hiérarchie des plaisirs”, [w:] *Manger et boire au Moyen Âge*, D. Menjot (red.), Les Belles Lettres, Paris 1984, t. 1, s. 227–237.

- , *Pour l'aise du corps. Confort et plaisirs, médications et rites*, Paradigme, Orléans 1998.
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses universitaires de France, Paris 1957.
- J.-M. Sansterre, „L'image blessée, l'image souffrante. Quelques récits de miracles entre l'Orient et l'Occident (VI^e–XII^e siècles)”, [w:] *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, J.-M. Sansterre, J.-C. Schmitt (red.), Academia Belgica, Bruxelles 1999, s. 113–130.
- J.-C. Schmitt, *Le corps des images*, Gallimard, Paris 2002.
- J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Wydawnictwo Wanda, Kraków 2005.
- A. Sobczyk, „Les crucifix comiques dans quelques textes du Moyen Âge français”, *Quêtes Littéraires*, n° 3, 2013, s. 16–23.
- , „Klasztorne romanse czyli o nieszczelności granic”, [w:] *Dualizm w dawnych literaturach romańskich*, A. Chmiel, A. Rabsztyn (red.), Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice, 2021, s. 163–175.
- Thesaurus exemplorum Medii Aevi*, <https://thema.huma-num.fr/search?term=crucifix+se+bouche+les+oreilles&collection=all&author=all&context=all&keyword=&keyword=&keyword=&tubach=&tubach=&tubach=&allegory=all> (dostęp: 28.04.2025).
- G. Thouvenin, „Le fabliau de l'Oue au chapelein et une légende orientale”, *Romania*, n° 49, 1923, s. 417–422.

Słowa kluczowe

Fabliaux, karnawał, profanacja, śmiech

Abstract

Carnival laughter in the *fabliaux*

According to Mikhail Bakhtin, *fabliaux* represent a genre in which carnivalesque laughter is strongly manifested; however, he does not elaborate extensively on this observation. The purpose of this paper is to study more closely the carnivalesque nature of the texts belonging to this genre. It becomes apparent that this nature reveals itself in a complex manner. On the one hand, elements of the carnivalesque are indeed strongly present; on the other hand, they are interwoven with aspects of official culture. This interplay both imposes certain limitations on carnivalesque freedom and, at the same time, contributes to the richness and depth of these texts.

Keywords

Fabliaux, carnival, profanation, laughter