

Flamenca i Radość Gry w świecie trubadurów

Abstract

***Flamenca* and the Joy of Play in the World of the Troubadours**

This article attempts to interpret a thirteenth-century Occitan chivalric romance, *Le roman de Flamenca*, in the context of game and play. Play is an important element of the troubadours' sociopoetic culture, both in its social (*fin'amor*) and literary (*trobar*) aspects. Since the author considers *Flamenca* to be a work that summarises the history of Occitan courtly poetry, on this basis he puts forward the hypothesis that the plot of the text in question was also constructed by games. This hypothesis is proven by analysing the romance through the prism of Johan Huizinga's and Roger Caillois' concept of play.

An additional argument testifying to the importance of games in the troubadour world is the key term for *fin'amor*, *joi* (translated as Joy), whose components are two other terms: *joia* (joy) and *joc* (game). For this reason, the author treats this phenomenon as the Joy of Play, a feeling of pleasure resulting from engagement in poetic games.

Based on Caillois' classification, the author distinguishes two types of games in the text. The first of these is *agon*, or the competition between Flamenca and her lover Guillaume, and her jealous husband Archambaut. The analysis of the work provides answers to questions about the model player, the set of rules of the game (referred to as *lo gay saber*, 'the gay science') and its course. Of particular note are the passages in which competition is thematised through ludic vocabulary and references to *joi*. This leads to the conclusion that *agon* is a structural principle of *Le roman de Flamenca*.

The next section aims to interpret the plot of the novel in the context of *mimicry*, games based on imitation. The theatrical motifs of the work are subjected to critical reflection, particularly in connection with the *joi*. In this sense, illusion and imitation constitute the content of the work.

In the last section, the author proposes to raise the question about other forms of games in the troubadour world. In particular, the treatment of *joi* as *illinx*, a game based on vertigo, is taken into consideration.

The collected material and the research lead to the conclusion that *Flamenca* is a piece built around different types of games: *agon* is its structure, *mimicry* serves to guide the action, while *illinx* may be its possible goal.

Keywords

Flamenca,
troubadours,
Occitan
literature, courtly
literature, game,
play

Wprowadzenie. *Flamenca* na tle epoki

Choć średniowieczna literatura w języku oksytańskim przeszła do historii przede wszystkim ze względu na wybitną lirykę z kręgu *trobar*, do naszych czasów przetrwały również liczne utwory oksytańskie o charakterze epicko-narracyjnym¹. Jednym z najbardziej znanych tekstów należących do tej drugiej kategorii jest powieść rycerska *Flamenca*².

Ponieważ Czytelnik polski może nie być obeznany z tym mało znanym w kraju dziełem, zdecydowałem się zawrzeć tu krótkie streszczenie utworu.

Piękna Flamenca ma zostać wydana za mąż. O jej rękę starają się król Sklawonii i Archambaut de Bourbon. Ojciec Flamenki, arystokrata z Flandrii, decyduje się wydać ją za tego drugiego ze względu na strategiczny sojusz, ale też strach przed tęsknotą za córką. Wkrótce w Namur odbywają się wielkie, trwające kilka dni zaślubiny, na których zjawia się wielu znacznych arystokratów, a także sam król Francji. Uroczystości nudzą Burbona, który chciałby jak najszybciej skonsumować związek. Dotknięcie przez króla dłoni Flamenki budzi zazdrość Archambauta, który niedługo po wyjeździe weselników zapada na ciężką chorobę i zaczyna zdradzać oznaki szaleństwa. Wkrótce, chorobliwie zazdrosny o Flamenkę, decyduje się uwięzić ją w wieży. Dziewczyna spędza tam kolejne dwa lata, mając za towarzystwo tylko dwie dwórki, wychodzić zaś może jedynie do kościoła lub łaźni.

W trzecim roku akcji utworu o nieszczęściu Flamenki dowiaduje się młody rycerz Guillaume de Nevers, nie tylko odznaczający się rycerską cnotą, ale również wykształcony w Paryżu. Guillaume decyduje się na wyprawę do Bourbon, aby przeżyć miłosną przygodę, wyznać miłość Flamence i uwolnić ją z wieży. Zesłane przez Miłość dwie nocne wizje, w których widzi nieszczęśliwą damę, doprowadzają go do rozstroju nerwowego, ale też wzmacniają w nim wolę uwolnienia Flamenki. Po raz pierwszy widzi ją podczas mszy w kościele. Drugie widzenie odbywa się we śnie, dama radzi

¹ Mediewistyka romańska tradycyjnie rozróżnia literaturę epicką (*epic literature*) i narracyjną (*narrative literature*). Gatunkiem charakterystycznym dla pierwszej kategorii jest *chanson de geste*, a dla drugiej *roman*. Wydaje się jednak, że mimo pewnych różnic tematycznych (historia wojny wobec miłosnej *queste* bohatera) i formalnych (asonanse i *lais* wobec rymów i rozdziałów) nie jest nadużyciem połączenie tych dwóch grup na potrzeby badań w jedną, czyli w grupę poezji epicko-narracyjnej. Zob. R.A. Taylor, *Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*, Kalamazoo 2015.

² Wszystkie cytaty z *Flamenki*, jak również numeracja wersów – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą z wydania: *Flamenca*, éd. F. Zufferey, trad. V. Fasseur, Paris 2014. Jest to edycja poprawna, starannie przygotowana, dobra edytorsko i translatorsko, lecz w pewnych miejscach uproszczona i kompromisowa. Za najlepsze istniejące wydanie uznaję: R. Manetti, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008. Niestety książka ta jest bardzo trudno dostępna, co w praktyce uniemożliwiło mi pracę z zawartym w niej tekstem. Istnieją również inne edycje krytyczne *Flamenki*, zob. R.A. Taylor, *Bibliographical Guide*..., s. 215–216. Wszystkie tłumaczenia w tym artykule, jeśli nie zaznaczono inaczej, są tłumaczeniami własnymi. Ode mnie pochodzą również wszelkie zaznaczenia lub wyróżnienia w tekście oryginału.

mu wówczas, aby spróbował spotkać się z nią w łaźniach. Na jawie Guillaume nie wie jednak, jak dotrzeć do Flamenki i przekazać jej wiadomość o miejscu schadzki. Obmyśla zatem podstęp – przebiera się za kleryka i wygala na głowie tonsurę. Podczas następnej mszy dochodzi do pierwszego faktycznego kontaktu rycerza i damy: kiedy upuszcza ona psalterz, Guillaume jest w stanie powiedzieć jedynie: „Biada!”. Nie umyka to jednak uwadze dwórek Flamenki, które przekonują ją, że nieznamy kleryk wie o jej tragicznym położeniu i pragnie jej pomóc. Rozpoczyna się cotygodniowy dialog, podczas którego dama i rycerz wypowiadają tylko jedno zdanie w czasie jednego spotkania. Przez dwadzieścia kolejnych tygodni Flamence i Guillaume’owi udaje się ustalić, że łaźnie będą miejscem ich spotkania.

Następnego dnia po ostatniej rozmowie w kościele kochankowie spotykają się w łaźniach i wyznają sobie miłość; dochodzi między nimi do zbliżenia. Flamenca żąda od Archambauta pozwolenia na codzienne kąpiele, co pozwala jej spotykać się z Guillaume’em przez cztery kolejne miesiące. Mąż zauważa zmianę w zachowaniu Flamenki. Jego żona, wcześniej zrozpaczona z powodu zazdrości Archambauta, staje się całkowicie obojętna wobec jego działań. Rycerz zdaje sobie sprawę z niszczyielskiej siły swojej przypadłości i decyduje się uwolnić żonę z wieży, dzięki czemu sam wkrótce zdrowieje. Flamenca spotyka się w łaźniach z kochankiem po raz ostatni i prosi go, by wyjechał z Bourbon; obiecuje mu również spotkanie na turnieju rycerskim, który odbędzie się w następnym roku. Po pożegnaniu cierpiący Guillaume wyjeżdża, a wkrótce udaje się na wojnę we Flandrii, gdzie odznacza się męstwem i walecznością.

W wigilię Wielkiego Postu w Louvain ma się odbyć słynny turniej rycerski, zorganizowany przez diuka Brabancji. Zjawiają się tam zarówno Archambaut, pragnący odzyskać sławę po okresie choroby, jak i aspirujący do nagrody Guillaume. Konkurs wygrywa ten pierwszy, jest jednak pod wrażeniem umiejętności młodego rycerza i deklaruje mu swoją dozonną przyjaźń.

Po Wielkanocy Archambaut organizuje swój turniej w Bourbon. Przybywa tam również Guillaume i spotyka się z Flamenką. Umawiają się na nocne spotkanie, w którym przypadkowo pomaga Archambaut, nieświadomy intencji żony i rycerza. Rozpoczyna się turniej i seria walk między słynnymi rycerzami. W tym miejscu rękopis się urywa.

Fragment liczący 8095 wersów odnalazł François Raynnouard w roku 1834 w rękopisie 35 w Bibliothèque Municipale de Carcassonne. Jest to jak dotąd jeden z dwóch odnalezionych manuskryptów, w których zachowały się części *Flamenki*, oraz jedyny zawierający większość tekstu³. Kopia została wykonana na przełomie

³ Drugim ze wzmiankowanych rękopisów jest manuskrypt Aguilò, Bibliotèca de la Societat Lulliana z przełomu XIV i XV wieku, w którym kompilator umieścił wersy 2713–2720 *Flamenki* w towarzystwie sirventesu Pistolety (*Ar agues eu mil marcs de fin argen*; Bibliografia Elettronica dei Trovatori

XIII i XIV wieku. W rękopisie brakuje dziesięciu kart *folio* spośród stu pięćdziesięciu oczekiwanych: dwóch w pierwszym zeszytcie, dwóch w czwartym, trzech w trzynastym, jednego w czternastym oraz dwóch w zeszytcie piętnastym. Utwór w formie, jaką znamy, pozbawiony jest zatem przede wszystkim początku (ok. 58 wersów) i końca (ok. 116 wersów w ostatnim zeszytcie oraz prawdopodobnie dalszych zeszytów), a także licznych fragmentów środkowych.

Na autorstwo *Flamenki* wskazują wersy 1722–1736, w których autor, określający się jako Bernardet, dokonuje pochwały swojego mecenasa, pana d'Algues. Niestety ta krótka wzmianka nie pozwala na bezsprzeczne ustalenie tożsamości autora. Na podstawie analizy tekstu można stwierdzić, że z pewnością pochodził on z Rouergue (współcześnie departament Aveyron), lecz musiał być obyty z kulturą francuską i prawdopodobnie spędził jakąś część swojego życia na północy kraju, wskazują na to bowiem pewne galicyzmy w używanym przez niego języku⁴. Znakomita znajomość heraldyki i sytuacji politycznej szły u niego w parze z dobrą orientacją w kalendarzu liturgicznym i zwyczajach religijnych, a także literaturze – zarówno antycznej (Owidiusz), jak i średniowiecznej oksytańskiej i północnofrancuskiej. Wydaje się zatem, że Bernardet był przedstawicielem kleru albo przynajmniej miał przygotowanie duchowne⁵. Możliwe jest również, że odebrał formalne wykształcenie, na przykład na Uniwersytecie Paryskim, o którym wspomina w wersach 1621–1627. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, iż imię „Bernardet” to jedynie *senhal*, pseudonim, częsty wśród trubadurów. Zgromadzone dane pozwalają przyjąć hipotezę, że Bernardetem mógł być pochodzący z Rouergue trubadur Daude de Pradas: bywały w świecie poeta, a jednocześnie kanonik Maguelonne, następnie wikariusz generalny Rodez⁶, którego język jest w wielu miejscach zbliżony z językiem *Flamenki*. Ponadto istnieją ważne konkordancje między omawianą powieścią a dydaktycznym poematem Daudego de Pradas *Quatre Vertus cardinales*⁷. Niestety mimo tych poszlak nie udało się jak dotąd potwierdzić, że Daude de Pradas był autorem *Flamenki*.

Flamencia określana jest najczęściej nie tylko jako powieść rycerska, lecz również obyczajowa, a nawet – ze względu na historyczną akuratność – historyczna⁸. Możliwość odniesienia postaci i wydarzeń literackich do rzeczywistych sprawia, że najczęściej próby datowania utworu powiązane są z próbami określenia czasu akcji dzieła. Proponowane daty powstania *Flamenki* rozciągają się od lat 1223–1224⁹ przez

372,003). Zob. S. Asperti, *Flamencia e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, „Cultura Neolatina” 45 (1985), s. 63–68.

⁴ *Flamencia*, s. 106.

⁵ Co interesujące, podobną biografię miał jeden z panów Algues, Rajmund IV de Roquefeuil, który najpierw był przełożonym klasztoru franciszkanów w Lunel, a następnie odszedł ze stanu duchownego i ożenił się w roku 1287. Zob. *ibidem*, s. 107.

⁶ Zob. *The Vidas of the Troubadours*, ed. M. Egan, New York 1984, s. 30.

⁷ Zob. J.-P. Chambon, *Sur la date du composition du Roman de Flamencia*, „Estudis Romànics” 40 (2018), s. 351.

⁸ Zob. C. Grimm, *Étude sur le Roman de Flamencia, poème provençal du XIII^e siècle*, Paris 1930, s. 27.

⁹ Zob. J.-P. Chambon, *Sur la date...*, s. 350.

lata 1242–1250¹⁰ aż po rok 1287¹¹. Z kolei odniesienie do występujących w tekście dat Niedzieli Wielkanocnej i jej oktawy pozwoliło zawęzić zakresy czasu akcji do trzech możliwych: 1137–1140, 1221–1224 i 1231–1235¹². W tym miejscu warto przedstawić argumenty dotyczące poszczególnych hipotez czasu akcji utworu.

Hipoteza o datowaniu wydarzeń opisanych w utworze na lata 1137–1140 współcześnie jest już wspomniana raczej jako fakt historyczny. Była popularna wśród filologów dziewiętnastowiecznych, którzy – przez analogię do północnofrancuskich powieści rycerskich – skłaniali się ku postrzeganiu powieści jako fikcyjnej historii *à gé d'or* trubadurów, odległego zarówno z punktu widzenia autora, jak i czytelników¹³. Pogląd ten nie wytrzymuje jednak konfrontacji z danymi geograficznymi, zawartymi w tekście. Opis granic królestwa Francji wskazuje na jej terytorium z roku 1223 i później:

Et aurai y, si puesc, lo rei
 E totz los barons del regnat,
 Aissi co mars e mars lo bat
 E aissi con Rosers lo part,
 E Garona de l'autra part
 (w. 6708–6712)

[I zgromadzę, jeśli zdołam, króla i wszystkich baronów z królestwa, w którego brzegi dwa morza biją i którego granicą jest Rodan z jednej strony, Garonna zaś z drugiej].

Wydaje się zatem, że można bez przeszkód odrzucić lata 1137–1140 jako czas, w którym dzieje się akcja *Flamenki*.

Współcześnie za wiarygodne ramy czasowe powieści uznaje się lata 1221–1224 lub 1231–1235, przy czym większość badaczy skłania się ku drugiej możliwości¹⁴. Wydaje się jednak, że społeczność naukowa zbyt łatwo odrzuciła datowanie utworu około roku 1223, a przyjęła pogląd Charles'a Révillouta, wedle którego „wers 6875 precyzuje, że Wielkanoc w tym roku przypada wcześniej niż w poprzednim, a ponieważ w roku 1224 święto obchodzono 14 kwietnia, nie zostałoby ono określone w ten

¹⁰ Zob. R. Manetti, *Flamenca...*, s. 11. Zob. również: R. Nelli, *Le Roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse 1989, s. 16.

¹¹ Zob. *Flamenca*, s. 105.

¹² W wersji 2790 wspomina się, że w trzecim roku trwania akcji *Flamenki*, następnego dnia po Niedzieli Quasimodo (Niedzieli Przewodniej), podczas której Guillaume doświadcza opisanych w danym fragmencie „nocnych mąk”, następuje *kalenda maya*, a zatem 1 maja. W XII i XIII wieku – w czasach trubadurów – zdarzyło się to jedynie trzy razy, w latach 1139, 1223 i 1234. Zob. *ibidem*, s. 99.

¹³ Zob. Ch. Révillout, *De la date possible du roman de Flamenca*, „Revue des langues romanes” 8 (1875), s. 17–18. Badacz ten jako pierwszy posłużył się kalendarzem liturgicznym do datowania akcji powieści, odrzucił także dominującą wcześniej hipotezę o roku 1139.

¹⁴ Zob. U. Liemacher-Riebold, *Entre « novas » et « romans »*. *Pour l'interprétation de « Flamenca »*, Alessandria 1997, s. 84.

sposób, który lepiej charakteryzuje lata 1140 i 1235¹⁵. Argumentację tę podważa Jean-Pierre Chambon, wskazując liczne dowody świadczące o trwaniu akcji *Flamenki* w latach 1221–1224, w tym przede wszystkim datę turnieju w Bourbon, odbywającego się siedemnaście dni po Wielkanocy (jak wspomniano, w 1224 r. przypadającej na 14 kwietnia), a zatem w *kalenda maya*, co wyznaczałoby ramy kompozycyjne między pierwszą wizją Guillaume’a a powtórny spotkaniem kochanków¹⁶. Dodatkowy argument za latami 1221–1224 stanowi pewien szczegół uwydatniony przez Chambona: król Francji pojawiający się w scenie zaślubin Archambauta i Flamenki w Namur posługuje się nieco innym językiem i inaczej się zachowuje niż król Francji obecny na turnieju w Bourbon, co odpowiadałoby zmianie na tronie francuskim w roku 1223, kiedy po zmarłym Filipie Augustie władzę przejął jego syn Ludwik VIII Lew¹⁷.

Poglądy Chambona na czas akcji *Flamenki* mają swoje odzwierciedlenie w proponowanym przez badacza datowaniu samego utworu, który miałby być pisany niejako na bieżąco, co tłumaczyłoby zarówno jego szczegółowość, jak i restrykcyjny stosunek do kalendarza liturgicznego jako czynnika organizującego narrację. Chambon wyznacza zatem czas powstania utworu na lata 1223–1224¹⁸. Większość badaczy wskazuje jednak na lata 1240–1250 lub późniejsze, zwracając uwagę między innymi na pominięcie w kalendarzu liturgicznym święta Bożego Ciała (pierwsze obchody w 1246 r.), rosnące znaczenie Uniwersytetu Paryskiego (pierwsza wzmianka o paryskiej *universitas* w 1208 r., ustanowienie Sorbony w 1257 r.), opisany w wersji 6998 herb Burbonów (pojawia się po 1272 r.) oraz nieokreślone „słynne relikwie” w kaplicy w Bourbon (wers 2306), które François Zufferey identyfikuje jako fragment Krzyża Świętego oraz kolec z korony cierniowej Chrystusa, przeniesione tam w roku 1287¹⁹. Ostatnia z podanych dat jest przyjęta przez Zuffereya jako najwcześniejsza możliwa data stworzenia powieści.

Datowanie *Flamenki* – zarówno czasu jej powstania, jak i czasu akcji – jest istotne, ponieważ rzuca światło na ogólną wymowę powieści. W zależności od przyjętej wersji może być to historia o mitycznym czasie *trobar*, pisana na bieżąco relacja z niedawnych wydarzeń lub opowieść o świecie trubadurów pisana z perspektywy jego końca. Zgromadzone argumenty pozwalają stwierdzić, że akcja *Flamenki* rozgrywa się w latach 1221–1224, jednak tekst nie powstał wcześniej niż w połowie XIII wieku, stworzony przez wykształconego i obytego w świecie arystokracji i *fin’amor* bezpośredniego świadka wydarzeń historycznych lub też

¹⁵ Za: *Flamenca*, s. 99. Por. Ch. Révillout, *De la date...*, s. 17.

¹⁶ J.-P. Chambon, C. Vialle, *Pour le commentaire de Flamenca (III). Nouvelles propositions concernant le cadre chronologique*, „Revue des langues romanes” 114 (2010), s. 170.

¹⁷ J.-P. Chambon, *Sur la date...*, s. 353–354.

¹⁸ *Ibidem*, s. 354.

¹⁹ Zob. U. Liemacher-Riebold, *Entre « novas »...*, s. 98; *Flamenca*, s. 103–105 (przypis). Należy jednak zwrócić uwagę, że część z tych argumentów można z łatwością odrzucić. Zwłaszcza argument dotyczący herbu Burbonów, jaki wykorzystuje Zufferey, zawiera poważny błąd merytoryczny: wers 6998 mówi o herbie „Ab flors jaunas sus en camp blau” [o żółtych kwiatach w błękitnym polu], co nie ma odniesienia do herbu rodziny Bourbon-Clermont z 1272 roku, oznaczonego dodatkowo czerwonym skosem.

osobę mającą dostęp do takich świadków. Chambon wskazuje w tym zakresie na podobieństwa z dziełami trubadura Daudego de Pradas²⁰, Ute Liemacher-Riebold wymienia również Peire Cardenala, Guirauta Riquera, Cerveriego de Girona i Folqueta de Lunel²¹. Wszystkich tych trubadurów łączy poczucie schyłkowości *trobar* i próba ocalenia sztuki poetyckiej złotego wieku arystokratycznej literatury oksytańskiej.

Skłaniam się zatem ku postrzeganiu *Flamenki* jako powieści o odchodzącym świecie²² – próby literackiego ożywienia zanikających powoli obyczajów, spośród których za najważniejszy uznaje grę.

Radość i Gra w świecie trubadurów

Jakkolwiek gra nie jest kategorią wykorzystywaną najczęściej do interpretacji literatury z kręgu *trobar*, Roger Dragonetti wskazuje, że stanowi ona

jeden z fundamentalnych wymiarów literatury dwornej, [przez który] rozumiem ducha „żonglerii” [*jonglerie*], ożywiającego ją od XI do co najmniej końca XIII wieku i czyniącego z języka poetyckiego magiczne narzędzie wszystkich zwierciadeł, które odbijają swą własną opowieść²³.

W przytoczonym cytacie na pierwszy plan wysuwają się dwie cechy gry w świecie trubadurów: wiodąca rola języka poetyckiego oraz tendencja *trobar* do samonaśladownictwa, nieustannej replikacji własnych toposów i narracji. Gdy jednak spojrzeć na definicje gry formułowane przez klasycznych teoretyków zjawisk ludycznych, okazuje się, że gra trubadurów niekoniecznie wpisuje się w te wyznaczniki.

Johan Huizinga charakteryzuje grę przede wszystkim przez wolność i dobroć uczestnictwa, dalej przez wykraczanie „poza proces bezpośredniego zaspokajania konieczności i żądz”, odrębność i ograniczenie w czasie i przestrzeni, nieodzowny element napięcia towarzyszący udziałowi w grze, wreszcie „wnoszenie w niedoskonały świat i zawilość życia ograniczonej w czasie doskonałości”²⁴. Roger Caillois definiuje grę jako czynności „dobrowolne, wyodrębnione, zawierające element niepewności, bezproduktywne, ujęte w normy i fikcyjne”²⁵.

Z kolei Roger Boase traktuje „fenomen zabawy” (*play phenomenon*) jako jedną z możliwych interpretacji *fin'amor*, opiera się przy tym na pracach Huizingi i Caillois,

²⁰ J.-P. Chambon, *Sur la date...*, s. 351.

²¹ U. Liemacher-Riebold, *Entre « novas »...*, s. 98.

²² Por. H. Jeanjean, *Flamenca: A Wake For a Dying Civilization?*, „Parergon” 16 (1998), no. 1, s. 19–30.

²³ R. Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Jaufre de Poitiers*, Paris 1982, s. 13.

²⁴ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 19, 25.

²⁵ R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 20.

a także na zorientowanym egzystencjalistycznie *Le Jeu* Jacques'a Henriota²⁶. Badacz interpretuje poezję trubadurów jako efekt średniowiecznej arystokratycznej kultury zabawy i stara się zauważyć charakterystyczne elementy gry w ogólnym obrazie miłości dwornej. Podkreśla jednak, że „jak dotąd żadna teoria gry nie została w sposób systematyczny zaaplikowana do miłości dwornej [*Courtly Love*]”²⁷; sam również nie podejmuje się rozwinięcia problemu. Niniejszy artykuł można więc traktować jako właśnie taką próbę usystematyzowania zagadnienia, a także – w szczególności – praktycznego zastosowania teorii gier na przykładzie tekstu *Flamenki*.

Problem ujęcia gry w *trobar* poprzez kategorie Huizingi i Caillois wynika przede wszystkim ze specyficznej struktury społecznej świata arystokratycznego południowej Francji w XII i XIII wieku, którą Pierre Bec określa jako „system socjopoetycki [*système sociopoétique*]”²⁸, czyli taką organizację (w tym wypadku – przede wszystkim warstwy rycerskiej), w której społeczność nie tylko wytwarza literaturę, jak dzieje się w większości znanych kultur, ale też przez tę literaturę sama jest wytwarzana – i to literatura jest jednym z dominujących czynników organizujących relacje między poszczególnymi aktorami tej społeczności. Nie oznacza to oczywiście, że nie istniały inne czynniki budujące strukturę arystokratycznego społeczeństwa, *trobar* było jednak czynnikiem, którego nie można pominąć, analizując świat trubadurów. Jego socjopoetycki charakter stawia pod znakiem zapytania przede wszystkim dobrowolność, wyodrębnienie i bezproduktywność gier w kręgu *trobar*. Dodatkowym utrudnieniem jest pragmatyczny aspekt literatury trubadurów, na który wskazują Bec oraz Georges Duby: pierwszy z badaczy podkreśla, że *trobar* było wyrazem aspiracji drobniejszego rycerstwa, określanego jako *jovenes*, do społecznej pozycji wielkiej arystokracji, która wokół swoich dworów organizowała życie kulturalne, a przez to również polityczne²⁹; autor *Czasów katedr* zwraca natomiast uwagę na regulacyjny charakter wytwarzanego przez dwór dyskursu o *fin'amor*, który zapewniał seniorom oparcie władzy politycznej na grupie bezżennych, uboższych rycerzy, przedkładających pogoń za miłością Damy nad małżeństwo – a w konsekwencji łatwiejsze utrzymanie tej władzy³⁰.

Czy zatem możemy uznać, że dobrowolne było wchodzenie w gry literackie, których faktycznym celem była walka o władzę i pozycję społeczną? Czy gry te były wyodrębnione, skoro mogły pojawić się w każdym momencie arystokratycznego życia? Czy w jakikolwiek sposób można odnieść te kategorie do udziału w *trobar* kobiet, które już na wejściu w gry poetyckie były dodatkowo obciążone patriarchalnymi strukturami rycerskiego społeczeństwa? Odpowiedź twierdząca

²⁶ Zob. R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester 1977, s. 103–107. Zob. również: J. Henriot, *Le Jeu*, Paris 1969.

²⁷ R. Boase, *The Origin...*, s. 105.

²⁸ P. Bec, « *Trobairitz* » et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge, „Cahiers de civilisation médiévale” 22 (1979), s. 239.

²⁹ *Ibidem*, s. 241.

³⁰ G. Duby, *Le modèle courtois*, w: *Histoire des femmes en Occident*, sous la dir. de G. Duby, M. Perrot, II: *Le Moyen Âge*, sous la dir. de Ch. Klapisch-Zuber, Paris 2002, s. 334.

na powyższe trzy pytania jest co najmniej wątpliwa. Do tego należy dodać wzmiankowaną przez Caillois bezproduktywność gier, którą trudno odnieść do masowej produkcji literackiej trubadurów, będącej efektem i wyrazem tychże gier. Można natomiast bez większych przeszkód przyjąć, że gry trubadurów spełniają pozostałe kryteria Huizingi i Caillois: element napięcia i niepewności³¹, ujęcie w normy (tu: ścisłe normy zarówno języka poetyckiego, jak i ogólnego zachowania wobec poszczególnych aktorów dwornego życia) i fikcyjność (z zastrzeżeniem, że fikcja jest nieustannie replikowanym odbiciem faktycznych działań, tą właśnie opisywaną przez Huizingę „ograniczoną w czasie doskonałością” w świecie niedoskonałym).

Mimo częściowej nieprzystawalności gier z kręgu *trobar* do prób definicji gry jako takiej czytelnikowi poezji trubadurów trudno nie ulec intuicyjnemu wrażeniu uczestnictwa w pewnego rodzaju teatrze dworskiego życia; trudno jest również zignorować rozliczne gry językowe, do jakich uciekają się jego aktorzy. Wydaje się, że właśnie to można określić jako wspomniany przez Dragonettiego „duch żonglerii”. Huizinga także zauważa ten intuicyjny związek między grą a *trobar*, jak również to, że wymyka się on jego definicjom:

Dworski turniej miłosny, jako ludyczny sąd poetycki o pewnym znaczeniu praktycznym, pasuje zarówno do obyczajów langwedockich w dwunastym wieku, jak i do Dalekiego Wschodu i dalekiej Północy. We wszystkich tych wypadkach obracamy się w tej samej sferze. Chodzi tutaj zawsze o polemiczno-kazuistyczne traktowanie spraw miłosnych w formie ludycznej. [...] Dylemat miłosny i katecheza miłosna stanowią temat, celem zaś jest obrona dobrej opinii, równoznacznej z honorem. Naśladuje się przy tym, o ile możliwości najdokładniej, działania prawne, z przeprowadzaniem dowodu na podstawie analogii i precedensów. Z rodzajów poezji trubadurów *castiament* = nagana, *tenzone* = spór poetycki, *partimen* = śpiew na przemian i *joc partit* = gra pytań i odpowiedzi – związane są najbardziej z miłosnym *plaidoyer*. U źródła tego wszystkiego stoi zresztą nie przewód sądowy jako taki, nie swobodny impuls poetycki ani też czysta zabawa towarzyska, lecz prastara rywalizacja o honor w rzeczach miłości³².

Poza tymi intuicjami, które opisałem wyżej i które wyraził holenderski historyk, istnieją na szczęście mocniejsze argumenty pozwalające na ścisłe powiązanie *trobar*

³¹ Warto zwrócić w tym zakresie uwagę na jeden z głównych gatunków literackich *trobar*, jakim jest dialog poetycki, *tenso*, swą nazwę wprost wywodzący od napięcia i nieporozumienia, a oparty na skonstruowaniu dwóch odmiennych poglądów na konkretny kazus dwornej etyki miłosnej.

³² J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 180. W pierwszym zdaniu autor odnosi się do koncepcji tzw. *cours d'amour*, czyli poetyckich odpowiedników turniejów rycerskich; koncepcja ta, będąca prawdopodobnie wytworem wyobraźni Jehana de Nostredame, upadała już w czasach Huizingi (czemu badacz daje wyraz we wcześniejszych zdaniach), dziś natomiast uznaje się ją za całkowicie fikcyjną. Nie zmienia to jednak faktu, że kazuistyczne gry polegające na ataku i obronie danego poglądu lub też na rozsządzeniu między dwiema możliwościami stanowią większą część korpusu tekstów trubadurów, z wymienionymi przez autora *Homo ludens* gatunkami na czele. Por. Jehan de Nostredame, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. C. Chabaneau, intr. J. Anglade, Genève 1970, s. 82.

i gry. Pojęciem, które można usytuować na skrzyżowaniu między ludycznym wy-
miarem kultury a socjopoetycko pojmowaną *fin'amor* (miłością dworną), jest *joi*³³.

Dictionnaire de l'occitan médiéval podaje następujące znaczenia *joi*: „1. Radość, uciecha; 2. To, co sprawia radość, kochana osoba”³⁴. Nie oddaje to jednak absolutnie znaczenia tego słowa, sytuującego się w ścisłym centrum miłości dwornej. Określenie to pojawia się w korpusie tekstów trubadurów blisko dwa tysiące razy, a zatem – uśredniając – niemal w każdym utworze. Daje to pewien obraz istotności *joi* w systemie miłości dwornej. Roubaud nazywa *joi* „stanem harmonii, ekstazy i wewnętrznej doskonałości, jaki zapewnia miłość, gdy zostaje przyjęta przez Damę”³⁵. Charles Camproux z kolei odróżnia *joia* „radość” od *joi*, „radości działającej”³⁶. Wydaje się, że jest to bardziej relewantna definicja, ponieważ bierze pod uwagę wszystkie paradoksy Radości – również te, które wykluczają poczucie harmonii, takie jak niepokój – a przede wszystkim zakłada akcję, konieczny element gry. W każdym wypadku stan ten jest absolutnym celem *fin'amor*³⁷. Interesująca jest sama etymologia tego wyrazu:

Słowo *joi* jest słowem tajemnicą; źródłosłowem, od którego pochodzą w języku francuskim dwie rodziny słów: *joie* i *jouir*, jest łacińskie *gaudium*, które w dialekcie prowansalskim przechodzi w czasownik *jauzire*. Odpowiadającym mu rzeczownikiem powinno być, zgodnie z zasadami fonetyki historycznej, bądź to *gaugs* w Langwedocji i Prowansji, bądź też formy *jau*, *jei* z Limousin, które spotykamy niekiedy jeszcze dziś, a które zajmują obszar semantyczny zbliżony do słowa „przyjemność” [*plaisir*], w żadnym natomiast wypadku *joi*. *Joi* nie może być również zapożyczeniem z francuskiego³⁸.

Na podstawowym poziomie interpretacji *joi* zdaje się zaskakującym neologizmem literackim³⁹ o szerokim zasięgu działania. Roubaud wskazuje, że z tego samego łacińskiego etymonu *gaudium* pochodzą powiązane ze sobą oksytańskie *joia* i *jauzir*, używane przez trubadurów niezależnie od omawianego przykładu. Wbrew zasadom diachronii jest natomiast występujące w rodzaju męskim *joi* (w odróżnieniu

³³ *Joi* jest słowem rodzaju męskiego; w taki też sposób będą je traktował w niniejszym tekście, niezależnie od polskiego przekładu „Radość” w rodzaju żeńskim.

³⁴ *Dictionnaire de l'occitan médiéval* (DOM), <http://www.dom-en-ligne.de/>, sygn. 4:260b.

³⁵ J. Roubaud, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris 1971, s. 16.

³⁶ Ch. Camproux, *Joy d'amor (joie et jeu d'amour)*, Montpellier 1965, s. 125.

³⁷ Należy przy tym zaznaczyć, że *joi* niekoniecznie oznacza ekstazę wynikającą z miłości spełnionej. Bliższy jest mi jednak pogląd, że *fin'amor* zawiera w sobie pewną przestrzeń na fetyszizm, który zapewnia *joi* nawet bez fizycznego kontaktu z Damą – przez fantazje, gesty czy obrazy (jak w przypadku *amor lonh* Jaufreda Rudela), wreszcie same gry słowne i komunikację poetycką.

³⁸ J. Roubaud, *La fleur inverse*, Paris 1986, s. 165. W przytoczonym cytacie powstrzymuję się od tłumaczenia słów *joie* i *jouir*: pierwsze z nich to „radość”, ale też „uciecha”; drugie to „cieszyć się”, ale też „szczytować”.

³⁹ Do niedawna uznawano *joi* za element tak zwanej *koiné troubadouresque*, czyli postulowanego wspólnego języka trubadurów, odmiennego od wernakularnej oksytańszczyzny i pozbawionego dialektyzmów, wzbogaconego zaś licznymi wyrazami stworzonymi specjalnie na potrzeby literatury z kręgu *fin'amor*. W świetle najnowszych badań hipoteza ta jest jednak odrzucana.

od rodzaju żeńskiego *joia*). Badacz odnosi się do hipotezy Camproux, według której termin ten pochodzi z połączenia *gaudium* (radości) i *joculum* (gry)⁴⁰. Jakkolwiek nie jest to rozwiązanie pewne, zawiera ono w sobie dwa istotne argumenty, które posłużą w dalszej analizie: po pierwsze, pozwala skłonić się ku przekonaniu, iż *joi* nie jest neologizmem trubadurów, a wcześniejszym, wywodzącym się z łaciny ludowej, a zatem już w XII i XIII wieku zakorzenionym na ziemiach południowej Francji wyrazem⁴¹; po drugie, pozwala przypuszczać, że na tym terenie istniała odrębna – przynajmniej w zakresie pojmowania miłości – kultura emocjonalna, która wyznaczała podlegającym sobie jednostkom i wspólnotom granice inne do tego stopnia, że wytwarzała własne pojęcia określające emocje. Warto zauważyć, że w pojmowanie *joi* od początku wpisana była gra, lecz nie w sensie ludycznym (*ludus*), a retorycznym (*jocus*, co oznacza przede wszystkim żart, grę lub zabawę słowną, w dalszym zaś rzędzie rozrywkę; z tego samego rdzenia wyrasta średniowieczny *ioculator*, żongler, który wówczas zabawiał publiczność raczej opowiadaniem historii, recytacjami eposów i poezji, w mniejszym zaś stopniu popisami akrobatycznymi).

Można zatem powiedzieć, że w świecie trubadurów istnieje fenomen, który określam jako Radość Gry – czyli czerpanie *joi* z zaangażowania w serię retorycznych gier, rozgrywanych przez twórczość poetycką i odgrywanie literackich scenariuszy *fin'amor*. Jeśli spróbować umiejscowić grę *trobar* w klasyfikacji Caillois, który dzieli zabawy na *agon* (współzawodnictwo), *alea* (gry losowe), *mimicry* (naśladownictwo) i *illinx* (gry oparte na oszołomieniu)⁴², można odnaleźć w niej elementy zarówno współzawodnictwa, jak i teatru. Jest to zresztą zbieżne z ogólną wizją zabawy według Huizingi, który wskazuje, że „zabawa jest walką o coś lub przedstawieniem czegoś”⁴³.

Ów agonalno-teatralny charakter gry oraz centralna rola Radości, obecne w *trobar* od samego początku, znajdują swoje odzwierciedlenie w tekście *Flamenki* pod dwiema postaciami: *agonu* i *mimicry*.

Gra o miłość, gra o kobietę. Flamenca jako agon

Roger Caillois definiuje *agon* jako grę, w której przeważającym elementem jest współzawodnictwo:

Istota gry polega na tym, że każdy współzawodnik chce dowieść swej przewagi w danej dziedzinie. Dlatego właśnie uprawianie *agon* zakłada napiętą uwagę, odpowiedni trening, maksymalny wysiłek i wolę walki, wymaga zdyscyplinowania i wytrwałości. Zawodnik jest

⁴⁰ Ch. Camproux, *Joy d'amar...*, s. 124. Por. J. Roubaud, *La fleur...*, s. 165.

⁴¹ Jest to trudne do zweryfikowania, jako że zabytki języka oksytańskiego sprzed epoki trubadurów są bardzo skąpe; ponieważ jednak *joi* występuje wielokrotnie już u pierwszego z trubadurów, Wilhelma IX Akwitańskiego, można domniemywać, że słowo to było szeroko używane przed rokiem 1100.

⁴² R. Caillois, *Gry...*, s. 23.

⁴³ J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 28.

tu zdany na własne możliwości, musi dać z siebie wszystko, na co go stać [...] *Agon* odwołuje się wyłącznie do osobistych walorów i ma na celu ich ujawnienie⁴⁴.

Za wzorcowe formy *agonu* badacz uznaje szachy, bilard, warcaby oraz wszelkiego rodzaju zawody sportowe. Wydawać się może zatem, że fabuła *Flamenki* jest bardzo odległa od tego typu gier i zabaw. Jednakże „chęć dowiedzenia swej przewagi” niewątpliwie jest jednym z tematów tej powieści rycerskiej. Aby dowieść swej przewagi, grający muszą maksymalizować swój wysiłek, przekraczać własne możliwości, ale też już na wstępie posiadać odpowiedni zestaw kompetencji, czyli właśnie ów „odpowiedni trening” czy też „osobiste walory”. Obraz takiego „zawodnika” odpowiedniego do zaangażowania się w rycerski *agon* zarówno pod względem fizycznym, jak i umysłowym przedstawiony jest w opisie Guillaume’a⁴⁵:

Paris, Hector et Ulixes,
 Qui totz tres en un ajostes,
 Quant a lui non foran presat
 Per sen, per valor, per beutat,
 Car tan fon bella sa faissos
 Còm es al dire sofraitos
 (w. 1575–1580)

[...]
 Mout amer torneis e sembelz,
 Domnas e **jocs**, canz et aucelz
 E cavalz, **deport** e solaz
 E tot so qu’a pros home plaz
 (w. 1699–1703)

[Parys, Hektor i Ulisses, choćby ich trzech w jednego zebrać męża, nie mogliby się z nim równać pod względem rozsądku, cnoty i piękna, bo tak pięknie był ukształtowany, że słowa nie mogą tego wyrazić.

[...]
 Kochał turnieje i pojedynki, damy, **gry**, pieśni i sokoły, konie, **zabawy** i rozrywki towarzyskie, i wszystko to, co cieszy szlachetnego męża].

Warto zauważyć, że już w tym opisie skonkretyzowany został cały katalog gier dworskich, które przynależą albo do kategorii *agonu*, albo też *mimicry*. Turnieje i potyczki, sokolnictwo, jeździectwo, a także zapewne część z wymienionych *jocs*, *deport e solaz* (na przykład popularne wśród arystokracji szachy) są grami opartymi na współzawodnictwie. Pieśni, a także inne rozrywki o charakterze literacko-teatralnym

⁴⁴ R. Caillois, *Gry...*, s. 24.

⁴⁵ Z opisu tego prezentuję wyłącznie wymyki, ponieważ ciągnie się on przez ponad 150 wersów.

(które również można określić jako *jocs, deport e solaz*) wpisują się w *mimicry*. Najbardziej interesujące w tym kontekście jest jednak umieszczenie w katalogu *domnas*, i to zaraz obok *jocs*. Nie jest to oczywiście dowód w sensie ścisłym na traktowanie *fin'amor* jako gry, jako poszlaka jak najbardziej jednak powinno zostać to uwzględnione, zwłaszcza w kontekście treści utworu. Caillois również zauważa adekwatność kategorii *agonu* w stosunku do kultury rycerskiej:

Poza grą lub na pograniczu gier i zabaw spotykamy ducha *agonu* w innych zjawiskach kulturowych, podlegających takim samym prawom; tu należy wymienić na przykład pojedynki, turnieje, niektóre stałe i godne uwagi aspekty tak zwanej wojny rycerskiej⁴⁶.

Jak postaram się wykazać, spostrzeżenie Caillois można bez przeszkód odnieść również do niemilitarnych aspektów średniowiecznej kultury arystokratycznej.

Opis Guillaume'a jest opisem ideału rycerskiego, a zatem również modelowego gracza rycerskiego *agonu*. Gry tej jednak nie sposób zdefiniować inaczej niż przez odniesienie do strukturalnych reguł, na jakich zbudowana została *Flamenca*, to jest do fabuły wykorzystującej motywy *castia-gilos* (ukarania zazdrośnika), trójkąta miłosego między zazdrosnym Mężem, jego nieszczęśliwą Żoną oraz młodym i ambitnym Rycerzem (Kochankiem), niechybnie zmierzającej ku triumfowi miłości i ukaraniu zazdrości⁴⁷. Przekładając te reguły na język gry, *castia-gilos* jest takim rodzajem *agonu*, w którym Mąż (na pozycji broniącego) piętrzy przeszkody przed Damą i Kochankiem, którzy (niczym atakujący) próbują go ograć. Stawką takiej gry jest honor dla Męża i *joi* dla Damy i Kochanka. Wiedza o zasadach tej gry była kluczowa dla dwornego świata; Roger Dragonetti określa ją jako *lo gay saber*, „wiedzę radosną”, którą utożsamia ze znajomością poetyki normatywnej i sztuki literackiej *trobar*⁴⁸.

Należy przy tym wspomnieć o istotnej charakterystyce *agonu*, jaką jest równość szans wyjściowych, która

jest w sposób tak oczywisty podstawową zasadą gry, że w przypadku nierównej jakości grających pogarsza się szanse lepszemu z nich, a więc niezależnie od pierwotnej zasadniczej równości szans wprowadza się jeszcze poprawkę proporcjonalną do domniemanego układu sił między partnerami⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ D. Luce-Dudemagne, *Flamenca et las novas à triangle amoureux: contestation et renouveau de la fin'amor*, Montpellier 2007, s. 11. Warto przy tym zauważyć, że *castia-gilos* jest wybitnie sformalizowanym toposem, wpisującym się jednak w podstawową sytuację liryczną *fin'amor* w ogóle, w myśl której każdy utwór nawiązujący do miłości dwornej – liryczny, narracyjny czy dramatyczny – można przedstawić jako napięcie rozgrywane się w trójkącie między Ja, Innym i Trzecim. Por. P. Bec, « *Trobar* »..., s. 246.

⁴⁸ Pojęcie „wiedza radosna” jest w tym zakresie anachronizmem: używali go przede wszystkim czternastowieczni epigoni *trobar*, którzy jako *La sobregaya companha dels .vii. trobadors de Tholoza* próbowali wskrzesić sztukę poetycką trubadurów przez publikację *Leys d'amor*, traktatu z zakresu poetyki normatywnej, a także organizację *jocs florals*, turniejów poetyckich. Zob. R. Dragonetti, *Le gai savoir*..., s. 15.

⁴⁹ R. Caillois, *Gry*..., s. 23.

Zdaje się, że gra we *Flamence* w bardzo jasny sposób pokazuje te początkowe nierówności i strukturalne próby ich zniwelowania (mówiąc językiem gier – handicap). Mąż-Archambaut jest człowiekiem skupiającym władzę i mającym niemal nieograniczone możliwości działania. Dama-Flamencia jest w pozycji absolutnej podległości – uwięziona i odcięta od świata zewnętrznego nie może zrobić niemal nic. Kochanek-Guillaume cieszy się dużo większą swobodą działania, jednak jako przedstawicielowi rycerskich *juvenes* trudno mu się równać z panującym na dworze Archambautem. Różnice te niwelowane są przede wszystkim przez układ sił „2 na 1”, w którym słabsi – Flamencia i Guillaume – mogą połączyć swoje siły przeciw silniejszemu. Ponadto władza Męża zostaje osłabiona jeszcze bardziej przez jego chorobliwą zazdrość, która z jednej strony pomaga mu utrudniać grę parze kochanków, z drugiej zaś – osłabia jego rozsądek.

Caillois zauważa wszelako, że „mimo wszelkich możliwych zabiegów absolutna równość wydaje się warunkiem nie do uzyskania”⁵⁰, i podaje przykłady takie jak prawo do pierwszego ruchu dla białych figur w grze w szachy. Taką okolicznością jest wspomagająca Guillaume’a i Flamenkę Miłość. To Miłość bowiem objawia rycerzowi – przemawiając ustami Flamenki w nocnej wizji – sposób, dzięki któremu może dotrzeć do damy:

Et els baines de Peire Guizo,
 On mi bain alcuna sazo,
 Hom poiria far un pertus
 Sotz terra, que no-l vis negus,
 Qu'en una cambra resposes;
 Per aqui mos amix vengues
 Els bains a mi, quan la-m sabria.
 Ar vos ai mostrada la via.

(w. 2935–2942)

[W łaźniach Pierre’a Gui, gdzie czasem zażywam kąpeli, można znaleźć podziemne przejście do pokojów, którego nikt nie widzi. Tamtędy mój Przyjaciel przyjdzie, kiedy dowie się, że jestem w łaźni. Tak właśnie ukazałam ci drogę do mnie].

Fabula powieści pozwala na dość precyzyjne określenie momentu, w którym intryga przeradza się w grę. Do momentu przybycia Guillaume’a nie mamy do czynienia z *agonem*. Flamencia jest nieszczęśliwa i zmuszona do biernego poddania się Archambautowi; nie dostrzega i nie ma żadnych możliwości rzucenia wyzwania zazdrosnemu mężowi. Dopiero od włączenia się rycerza w intrygę można mówić o początku faktycznej gry, którą obwieszcza sama Miłość:

⁵⁰ *Ibidem*, s. 24.

« Es ben artos
 E sobre totz homes ginós;
 Saps pron d'agur e pron de sort;
 Ancar no saps lo ric **deport**
 Qu'èu t'ai en una tor servat. »
 (w. 1789–1793)

[Jesteś najrozsądniejszym i najzmyślniejszym z ludzi; wiesz, czym są wieszczby i wróżby, lecz nie wiesz nic o wspaniałej **zabawie**, którą przygotowałam dla Ciebie w jednej z wież].

Omówione zostały zatem zasady gry budującej akcję *Flamenki*, modelowy gracz oraz moment rozpoczęcia *agonu*. Jego przebieg z kolei jest wyznaczany, jak już wskazałem, przez *lo gay saber*. Guillaume i Flamenca radzą sobie w nim doskonale, ponieważ znają „wiedzę radosną”, a ponadto prowadzi ich sama Miłość. Archambaut natomiast, jak się wydaje, nie rozumie „wiedzy radosnej” i poprzestaje na podejmowanych dotychczas środkach, czyli więzieniu żony – przekładając tę sytuację na język gier: nie broni ze wszystkich sił swej pozycji. Nie umie grać w grę, lub też raczej szaleństwo ogranicza mu tę zdolność. Jego zgorzkniałość ułatwia wręcz zadanie Flamencie i Guillaume'owi:

Unquas, pueis que mollier pres,
 No-s baint ne-il venc neis em pes,
 Ni-s resonet unglà ni pel.
 [...]
 Grifon semblet o Escalu pres
 E tot o fet digastendons:
 „Major pavor aura mi donz
 Si-m vez barbat e guinhonut.
 Il non fara ges tan leu drut.”
 (w. 1549–1560)

[Nigdy, odkąd się ożenił, nie mył się ani nie strzygł włosów ani brody; nawet nie przeszło mu to przez myśl. [...] Wyglądał raczej na Greka lub Słowianina niewolnika, a wszystko to czynił z rozmysłem: „Bardziej będzie się mnie bać moja pani, gdy zobaczy mnie brodatego i wąsatego. Nieprędko znajdzie sobie kochanka”].

Dragonetti wiąże ściśle *lo gay saber* z „dionizyjskim fundamentem *joi*”⁵¹. Skoro zatem Archambaut nie zna w tym momencie „wiedzy radosnej”, nie może grać należycie. Ponieważ zaś nie może grać należycie, nie może czerpać radości z gry – w przeciwieństwie do Guillaume'a i Flamenki. Stąd też Dragonetti określa ów *agon*

⁵¹ R. Dragonetti, *Le gai savoir...*, s. 15.

jako *jeux clandestins*, „potajemne gry”, jako że ich treść jest w istocie ukryta przed zazdrosnym mężem.

Radość Gry nie jest, jak mogłoby się wydawać, wyłącznie *joi* odczuwanym w wyniku wygranej. Równie wiele przyjemności sprawiają grającemu sam fakt i sama świadomość grania. Pokazuje to choćby opis *joi* odczuwanego przez Guillaume’a podczas mszy, kiedy widzi Flamenkę po raz pierwszy:

Guillem la ma nuda miret,
 E fo·l vejaire que·l toques
 Lo cor et am si l'en portes
 Aisi l'a pung d'un douz esglai
 Qu'a penas si ten que non chai,
 Quar atressi con aiga freja,
 Quant hom de primas s'i refreja
 Tro sus al pietz, fai parven leu
 Ad ome·l cor e·l fegè· leu,
 E diz „oi! oi!”, que ges un mot
 Non pot formar del tot,
 Assi estet Guillems adonc.

(w. 2530–2541)

[Guillaume podziwiał jej nagą dłoń i zdawało mu się, że dotyka nią i chwyta go za serce. Poczul słodkie przerażenie: mało brakowało, by nie upadł. Jak ktoś, kto zanurzy się po pierś w zimnej wodzie, czuje dreszcz, który przechodzi aż po jego serce, wątrobę i płuca, i wyrywa mu z nich tylko „och! och!”, bo nie pozwala wypowiedzieć choć jednego słowa – tak właśnie czuł się Guillaume].

Podobnie podczas drugiej mszy Guillaume odczuwa *joi*, kiedy bierze do ręki psalterz trzymany wcześniej przez Flamenkę:

Quan Guillems lo sauteri tenc
 Totz le cors de joi li revenc.

(w. 3181–3182)

[Kiedy Guillaume wziął do ręki psalterz, całe jego serce wypełniło się Radością].

O ile jednak *joi* jest nagrodą za udział w grze, o tyle zwycięstwo premiowane jest *joi major* – spełnieniem o charakterze czysto seksualnym. Uwidocznia się to zwłaszcza w dwuznaczności opisu gier, w jakie podczas intymnego spotkania Flamenki i Guillaume’a grają jej dwie służki, Alis i Margarida, ze swoimi kochankami:

E poissas ne mena
 Cascuna·l sieu: Ot ac Elis,

De Margarida fon Claris.
 Van s'en els bains per deportar
 E podon la-s ben solassar.
 Cambras y a bonas e bellas
 Don ja non cal eissir punzellas
 Oimais Alis ni Margarida,
 Si-s volon, car gen las evida
 Jovens et Amors de son joc.
 E pos n'an aizina ni luec,
 Fera-l, so-m cug, ben mal laisser;
 Al mein lo pogron ben taular
 E per aventura-l jugueron.
 Conssi que fos, tan gasaneron
 Ques amix han bos e cortes;
 [...]
 Et aissi lur gaugz entiers.

(w. 6448–6483)

[I każda z nich przyprowadziła swojego: Alis Ottona, a Margarida Clarisa. Poszli do łaźni, gdzie mogli się bawić i wspólnie spędzać czas. Były tam piękne pokoje, z których Alis i Margarida nie wyszłyby jako panny, gdyby tylko sobie tego zażyczyły, bo Młodość i Miłość zaprosiły je do swej gry. Skoro miały ku temu miejsce i czas, źle by było, jak sądzić, gdyby nie zagrały; mogłyby chociaż zasiąść do stolika, a wtedy może zechciałyby zagrać. Wygrałyby wiele, bo miały pięknych, dwornych kochanków [...]. I tak oto ich Radość byłaby pełna].

Fabuła *Flamenki* jasno wyznacza również koniec gry. Jest nim moment „przysięgi”, podczas której bohaterka deklaruje, że odtąd „będzie sama dbać o siebie lepiej, niż dotąd dbał o nią mąż” (w. 6688–6689). W duchu tej sprawczości odprawia ona Guillaume’a z Bourbon, obiecując mu jednak ponowne spotkanie w następnym roku. Sygnałem zakończenia gry jest również ozdrowienie Archambauta – a zatem jego powrót do *joï*, symbolizowany przez wielkie święto, jakie urządzono w Bourbon z okazji oswobodzenia Flamenki (w. 6692–6718).

Bardziej wnikliwa lektura *Flamenki* pozwala jednak zauważyć, że koniec jednego *agonu* jest początkiem drugiego – pierwszy, już omówiony, to gra między Archambautem a Guillaume’em i Flamenką o miłość – drugi natomiast to gra między Archambautem a Guillaume’em, w którym stawką jest sama Flamenca. O ile pierwszy *agon*, jak wskazałem, jest rozgrywką opartą na władzy i sprycie, o tyle drugi – przynajmniej na początku – znajduje odzwierciedlenie w turniejowych pojedynkach. Caillois wskazuje, iż turnieje „uczą, że ideałem nie jest zwycięstwo odniesione nad byle kim i byle jak, lecz przewaga uzyskana przy równości szans nad współzawodnikiem, którego się ceni i któremu w razie

potrzeby spieszy się z pomocą⁵². Tak też dzieje się w przypadku Archambauta, który wygrawszy turniej w Louvain, nawiązuje również serdeczną przyjaźń z Guillaume'em:

Quan fon vengutz, gran joia mena.
De Guillem de Nivers retrais
Las grans proezas e-ls assais,
Los dons e las cavallarias,
Los solatz e las cortesias
Ques al tornei avia faitas.

(w. 7043–7047)

[Kiedy przybył, bardzo się radował. Opowiadał o wielkim męstwie i czynach, o wielkości i rycerskości, o wymowie i dworności, jakich dowody dał Guillaume de Nevers podczas turnieju].

Wydaje się, że w tym momencie *lo gay saber* jako zbiór reguł gry ustępuje klasycznej, męskiej „militarnej” rycerskości. Archambaut stara się potwierdzić to turniejem, jaki planuje zorganizować w Bourbon i na który zaprasza Guillaume'a. W ten sposób otwiera jednak – nieświadomie – możliwość ponownego spotkania dwojga kochanków. Gdy dowiaduje się o tym Flamenca, przejmuje inicjatywę i – mówiąc słowami Dragonettiego – zaczyna prowadzić na własnych zasadach „tajemną grę”. To ona bowiem doprowadza do sytuacji, w której Archambaut, wierząc w szczerą intencję jej i Guillaume'a, udostępnia im własną sypialnię.

W istocie zatem ostateczną zwyciężczynią gry jest Flamenca – to ona zyskuje pełną sprawczość, nie tylko nad własnymi poczynaniami, ale też decyzjami Guillaume'a czy Archambauta. Zwycięstwo Flamenki jest również zwycięstwem subtelnego *lo gay saber* nad brutalną siłą.

Interpretacja *Flamenki* jako *agonu* nie jest jednak jedyną. Główne elementy gry można interpretować również w kontekście typu *mimicry*.

Teatr Flamenki i Guillaume'a. *Flamenca* jako *mimicry*

Po cytowanym już zdaniu: „zabawa jest walką o coś lub przedstawianiem czegoś”, Huizinga dodaje: „Obie te funkcje mogą łączyć się w ten sposób, że zabawa «przedstawia» walkę o coś albo też stanowi rodzaj zawodów: kto potrafi najlepiej coś przedstawić⁵³. Zależność między współzawodnictwem a naśladownictwem ujawnia się również w tekście *Flamenki*. Omówiłem już konstrukcję powieści jako

⁵² R. Caillois, *Gry...*, s. 96.

⁵³ J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 28.

agonu; obraz ten nie byłby jednak pełen, gdyby pominąć istotny element teatralny gry, który Caillois definiuje jako *mimicry*:

Gra czy zabawa polega może nie na jakimś działaniu lub poddaniu się losowi w środowisku stworzonym przez wyobraźnię, lecz na tym, że człowiek sam staje się postacią wymyśloną i zachowuje się stosownie do tego. Stajemy wówczas wobec serii różnorodnych poczynań, których wspólny charakter sprowadza się do faktu, że jednostka udaje, iż wierzy, jakoby była kimś innym, pozwala to sobie wmówić lub wmówić otoczeniu⁵⁴.

Dragonetti wskazuje, że gra przez naśladownictwo, czyli teatr, jest idealnym środowiskiem do realizacji *lo gay saber* i „odkrycia jej sekretu tudzież rytmicznego węzła”⁵⁵. Najbardziej podstawową formą, w jakiej ucieleśnia się „radosna wiedza” Guillaume’a, jest maska kleryka, jaką ten przybiera⁵⁶, aby nawiązać kontakt z Flamenką:

E prec mon sener Dom Justi
 Ques ades mi tolla sa cri
 E que-m fassa granda clerguada
 Quar aüt n'ai outra vegada,
 E sai que peccat i fazia
 Quar aitan creisser mi giquia
 Los pels ai en la corona.
 Eu fui canorgues de Peirona
 Et ancar i vol retornar:
 Per so dei gran corona far.
 (w. 3547–3556)

[Proszę mego pana, ojca Justyna, aby ściął mi zaraz włosy i wygolił tonsurę, jaką miałem kiedyś; i wiem, że wielki grzech popełniłem, pozwalając rosnąć włosom na mym ciemieniu. Byłem kiedyś kanonikiem w Peironie i chciałbym powrócić do tego stanu: dlatego właśnie potrzebuję tonsury].

Maska, jak wskazuje Caillois, jest sporządzana w tajemnicy, a po użyciu niszczone lub chowana⁵⁷. Tak jest i w tym wypadku, ponieważ służy ona poprowadzeniu „tajemnej gry” Guillaume’a – rycerz wymaga od wtajemniczonych w intrygę przysięgi zobowiązującej ich do milczenia (w. 3665–3667), swą rolę zaś zamierza odgrywać tak długo, jak długo będzie to służyć jego celowi, czyli spotkaniu z Flamenką.

⁵⁴ R. Caillois, *Gry...*, s. 27.

⁵⁵ R. Dragonetti, *Le gai savoir...*, s. 84.

⁵⁶ Warto zauważyć, że gra Guillaume’a było ułatwiona, gdyż najpewniej miał za sobą klerykańną przeszłość, na co wskazuje informacja (w. 1621–1627), że studiował na Uniwersytecie Paryskim i „jeśli miał ochotę, umiał czytać i śpiewać w kościele lepiej niż niejeden kleryk”, *Flamenca...*, s. 232.

⁵⁷ R. Caillois, *Gry...*, s. 80.

Podobnie istotnym jak tonsura rekwizytem, który pozwala bohaterowi przybrać nową tożsamość, jest habit:

Fais mi talar capa redonda,
 Granda e larga e prionda,
 De saia negr'o d'esimbriu,
 De nadiu o de galabru,
 Que-m cobra tot d'oris en oris;
 Non segrai plus los torris loris
 De las cortz, que non es mais trufa
 Tot quant i a, e **joc de bufa**.

(w. 3677–3681)

[Uszyj mi okrągły habit, duży, szeroki i długi, z czarnej wełny lub szarego płótna, z szorstkiego sukna lub zgrzebnej tkaniny, który okryje mnie od stóp do głów; dość mam już pospolitych piosnek i tańców na dworach, bo wszystko to tylko fraszka i **marna komedia**].

Tak jak w momencie rozpoczęcia *agonu*, tak i w przypadku *mimicry* gra jest stematyzowana przez sam tekst utworu. Guillaume neguje zasadność dworskiego życia, „zapomina o własnej osobowości, wyzbywa się jej, maskuje ją, by udawać coś innego”⁵⁸, i przydaje jej cech iluzji po to, aby uprawomocnić własną grę. Ten paradoksalny efekt jest konstytutywny zarówno dla *mimicry* ogólnie, jak i dla gry rycerza.

Najbardziej charakterystycznym elementem teatralnym *Flamenki* są jednak nie gry gestów czy przebrań, lecz gry słów. Najważniejsza z nich to wymiana niby nieznaczących zdań między rycerzem a damą w czasie kolejnych mszy niedzielnych, zdania te jednak układają się w miłosny dialog:

- | | |
|---------------|-----------------------|
| – Hai las! | – Biada! |
| – Que plains? | – Czemu się skarżysz? |
| – Mor mi. | – Umieram. |
| – De que? | – Z czego? |
| – D'amor. | – Z miłości. |
| – Per cui? | – Do kogo? |
| – Per vos. | – Do ciebie. |
| – Qu'en pucs? | – Cóż mogę? |
| – Garir. | – Uleczyć. |
| – Consi? | – Jak? |
| – Per gein. | – Podstępem. |
| – Pren li. | – Obmyśl go. |
| – Pres l'ai. | – Obmyśliłem. |

⁵⁸ *Ibidem*, s. 27.

- | | |
|---------------------------|---------------|
| – E cal? | – Jak? |
| – Iretz. | – Musisz iść. |
| – Es on? | – Dokąd? |
| – Al banz. | – Do łaźni. |
| – Cora? | – Kiedy? |
| – Jorn breu et gen. | – Jutro. |
| – Plas mi ⁵⁹ . | – Zgoda. |

W ten sposób w obrębie powieści powstaje osobne dzieło literackie, rodzaj *cobla tensonada*⁶⁰. Fakt ten odnieść można do stwierdzenia Huizingi: „Poezja w pierwotnej swojej funkcji [...] rodzi się w zabawie i jako zabawa. Jest to zabawa uświęcona, lecz mimo swego uświęcenia utrzymuje się jednak stale na granicy swawoli, żartu i uciechy”⁶¹. Podobnie i w tym wypadku utwór poetycki jest efektem gry i podobnie jak w interpretacji Huizingi jest to gra o ściśle erotycznym charakterze: „Nic bardziej zapładniająco nie podziałało na rozwój wyrazu poetyckiego, jak zbliżenie płci w radosnych formach podczas świąt wiosennych czy innych szczepowych uroczystości”⁶². Nieprzypadkowo ważną rolę w powieści odgrywa *kalenda maya*, pierwszy dzień majowy.

Rola Guillaume’a nie miałyby wszakże sensu, gdyby nie została odczytana – dzięki znajomości *gay saber* – przez Flamenkę. Duże znaczenie w tym względzie miały spryt i inteligencja jej służek, Alis i Margaridy, które nie tylko rozpoznały grę po pierwszym zdaniu rycerza, ale też zachęcały swoją panią do zaangażowania i sufłowały jej kolejne wypowiedzi. Dlatego też Flamenca z uznaniem określa służkę jako *trobairis*⁶³, „trubadurkę” (w. 4577).

Podobnie jak w przypadku opisywanego *agonu*, tak i tu Radość Gry pochodzi z samego zaangażowania w nią, nie tylko z osiągnięcia celu. Kolejne wypowiedzi przeplatane są opisami *joi*, odczuwanego przez Guillaume’a i Flamenkę aż po *joi major* podczas pierwszego zbliżenia. Wtedy bowiem mogą porzucić swe role i maski:

De ren l’us l’autre non-s fein,
 Ans es totz cels d’entr’èls eissitz,
 Qu’èstier non fora **joi**s complitz.

⁵⁹ Por. R. Dragonetti, *Le gai savoir...*, s. 91. Warto zaznaczyć przy tym, że początek dialogu jest bliźniaczo podobny do fragmentu *canso* trubadura Peire’a Rogera (*Ges non puec en bon vers fallir...*). Cały ten utwór jest zresztą tematycznie zbliżony do problematyki *Flamenki*. Zob. M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona 2011, s. 271.

⁶⁰ *Cobla tensonada* jest takim rodzajem strofy w sztuce poetyckiej *trobar*, w której obrębie zawarte są wypowiedzi więcej niż jednego podmiotu. Zob. R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l’étude de la rhétorique médiévale*, Bruges 1960.

⁶¹ J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 175.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Fragment ten dał początek zwyczajowi określania przez krytykę kobiet trubadurów jako *trobairitz*. Często uważa się ten termin za grę słowną, neologizm o zabarwieniu komicznym, jednak nowsze badania wskazują na większe rozpowszechnienie terminu. Zob. E.W. Poe, *Cantairitz e Trobairitz: A Forgotten Attestation of Old Provençal “Trobairitz”*, „Romanische Forschungen” 114 (2002), s. 208.

Cascus s'esforsa de grazir,
 Lo chochos mal e-l lonc desir
 Que l'us a per l'autre suffert.
 Neguns per Amor ren no-i **pert**
 (w. 5942–5948)

[Nie ma między nimi fałszu ani żadne nie może już udawać, bo ich **Radość** nie byłaby pełna. Każde chce wynagrodzić drugiemu krzywdy, których doznali, i pragnienie, które długo ich dręczyło. Dzięki Miłości żadne nic nie **przegrało**].

Uwagę zwraca użycie i w tym miejscu słownictwa ludycznego. Gra, w którą zaangażowali się Guillaume i Flamenca, była niebezpieczna i ryzykowna – mogli ją przegrać, czy to przez wykrycie iluzji przez Archambauta lub jego zauszników, czy to przez zbytne utożsamienie się z ową iluzją. Stąd podkreślenie, że w danym momencie wszelkie „udawanie” czy „fałsz” byłyby równoznaczne z niepełnym *joi*.

Choć w momencie spotkania Guillaume'a i Flamenki bohaterowie mogą (i muszą) zrzucić przybrane maski, nie oznacza to jednak faktycznego końca gry. Teatralny element uwidacznia się zwłaszcza w scenie dwuznacznej przysięgi złożonej Archambautowi przez żonę:

Mas certas bon plag vos faria:
 Marves sobre sanz juraria,
 Vezent mas douçellas, ades,
 Qu'enaissi tostems mi gardes
 Co vos m'aves saïns garada.
 E prendes, si-us plas, la palmada!
 (w. 6685–6690)

[Proponuję ci więc dobrą ugodę: przysięgam przed wszystkim świętymi, w obecności moich panien, że odtąd będę dbać o siebie lepiej, niż dotąd o mnie dbałeś. Jeśli ci to odpowiada, podaj mi dłoń!]

Helen Solterer zauważa, że ton wypowiedzi Flamenki oscyluje między *sermo* (przysięgą) a *joglar* (przedstawieniem), bohaterka kpi zaś w ten sposób zarówno z religijnego, jak i poetyckiego języka zakorzenionego w kulturze *trobar*. Gry słowne służą jednak nie tylko kluczowym momentom akcji; na marginesie intrygi rozgrywa się ich równie wiele, co skłania do wniosku, że w ramach tekstu są one celem samym w sobie⁶⁴.

⁶⁴ H. Solterer, *Sermo and juglar: Language Games in Flamenca*, w: *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Triennial Congress of the ICLS, Toronto, 1983*, ed. by G.S. Burgess, R.A. Taylor, Woodbridge 1985, s. 335.

Przykładowo jeszcze przed zaślubinami bohaterki jej ojciec, wążąc kandydatury na przyszłego zięcia, stwierdza:

Mais aisso-m par causa trop brava
 Si Flamencha deven Esclava
 (w. 17–18)

[Lecz zbyt okrutne zda mi się, jeśli Flamenca zostanie Sklawonką].

Esclava oznacza tu zarówno „Sklawonkę”, czyli potencjalną żonę rywalizującego o jej rękę króla Węgier i Sklawonii, jak i niewolnicę. Samo imię „Flamenca” również jest kalamburem – a zatem formą fonetycznego naśladownictwa – tłumaczonym zazwyczaj jako „Flamandka”⁶⁵. Są to zaledwie dwa przykłady licznych zabaw językowych w utworze.

Innym przykładem gier opartych na naśladownictwie są liczne odniesienia intertekstualne w tekście. Wspomniany wcześniej dialog Guillaume’a i Flamenki powtarza *canço* Peire’a Rogera; miłosne wzmoczenie Guillaume’a (w. 3806–3818) naśladuje *folamor* (miłość szaloną) Tristana⁶⁶; poniższy fragment zaś parafrazuje wersy II, 215–216⁶⁷ z *Ars amatoria* Owidiusza:

Si no-l fos vergonha trop granda,
 El eis li dera sa garlanda
 E sa penche e so mirail
 (w. 349–351)

[I gdyby to nie okrywało go tak wielką hańbą, sam oddałby jej swój diadem, grzebień i zwierciadło].

Jeśli spróbować dokonać syntezy problematyki gier we *Flamence*, narzuca się jedna zależność: *agon* i *mimicry* nie są dwiema odrębnymi i niezależnymi formami gier w powieści, lecz rozgrywającymi się w tym samym czasie różnymi płaszczyznami tej samej gry. O ile *agon* – rozgrywka między Guillaume’em, Flamenką i Archambautem – stanowi strukturalną zasadę tekstu, o tyle *mimicry* wypełnia tę strukturę treścią. Jest to dość jasne odzwierciedlenie struktury *finamor*, o której pisałem na początku tego artykułu: współzawodnictwo w trójkącie stanowi o formie *trobar*; umiejętne wchodzenie w role jest z kolei sensem poezji dwornej. Radość Gry towarzyszy jednemu i drugiemu.

⁶⁵ *Flamenca*, s. 28.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 47.

⁶⁷ „Nie płoń się ze wstydu, jeśli ponizenie ci przypadło trzymać twoją wolną ręką (rzecz to hańbiąca) zwierciadło”, Owidiusz, *Sztuka kochania*, przeł. J. Ejsmond, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sztuka-kochania.pdf> (dostęp: 6.02.2022), s. 16.

Inne formy gry w świecie trubadurów?

Na koniec niniejszego artykułu chciałbym jeszcze zasygnalizować jeden problem badawczy, który należy poruszyć przy interpretacji *Flamenki* w kontekście gier.

Spośród czterech wymienionych przez Caillois form gier: *agon*, *alea*, *mimicry*, *illinx*, dwie z nich uznałem za kluczowe dla struktury i treści tekstu. Za warcie prze-myślenia uważam jednak poszukiwanie również innych form gier w świecie *trobar*.

Wydaje się, że bez przeszkód można odrzucić ewentualność, jakoby *Flamenca* zawierała jakieś elementy gier *alea*, czyli hazardu. *Finamor* jako całość raczej nie rządzi się przypadkiem, lecz koniecznością – jej scenariusze są niejako z góry określone, od początku do końca, na co wskazuje Barbara W. Tuchman⁶⁸. Nie inaczej jest w przypadku omawianej powieści. W scenariuszu *castia-gilos* miłość zostaje wynagrodzona, a zazdrość ukarana i nie ma w tym przestrzeni na odstępstwa od powyższej reguły.

Illinx natomiast, które Caillois definiuje jako „gry i zabawy polegające na dążeniu do oszołomienia”, „chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzucenia świadomości swoistego upiornego lęku”⁶⁹, intuicyjnie wydaje się kategorią, którą można odnieść do pewnych elementów zarówno tekstu *Flamenki*, jak i szerzej – całego świata *finamor*. Przykładami *illinx*, które podaje Caillois, są w przypadku zabaw dziecięcych huśtawka czy karuzela, dla dorosłych zaś „przede wszystkim upijanie się oraz liczne tańce, począwszy od salonowego, lecz zdradzieckiego walca, aż po najrozmaitsze rodzaje gwałtownego, gorączkowego, konwulsyjnego miotania się”⁷⁰. Znamienne zatem, że historia uwięzienia Flamenki jest ujęta w kompozycyjne ramy dwóch zabaw. Pierwszą z nich jest „taniec alegorii” podczas wesela bohaterki z Archambautem:

Jois e Jovens an-ls balz levatz
 Ab lur cosina Na Proesa.
 Cel jorn si cujet Avoleza
 Ella mezeisma soterrar,
 Mais Cobezesa-l venc comtar:
 „Domna, que fas? Vezes los be
 Ballar e danzar antre se?”

(w. 748–754)

[**Radość** i Młodość ruszyły w taniec, wraz z ich kuzynką Odwagą. Na to Perfidia chciała zapaść się pod ziemię, lecz Zachłanność podeszła do niej i zapytała: Co czynisz, Pani? Wiesz, jak tańczą i wirują ze sobą?]

⁶⁸ Tuchman podaje dziewięć elementów charakteryzujących każdy scenariusz miłosny z kręgu *finamor*, od „pierwszego spojrzenia i inicjalnego gestu” po „niekończące się przygody i fortele”, B.W. Tuchman, *Odległe zwierciadło, czyli rozlicznymi plagami nękanie XIV stulecie*, przeł. M.J. i A. Michejdownie, Warszawa 1993, s. 77.

⁶⁹ R. Caillois, *Gry...*, s. 30.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 32.

Drugą zabawę stanowi ludowe święto z okazji uwolnienia Flamenki:

„Huei tot jorn nos **deportarem**.”

Mout a cel jorn gran festa facha.

Flamenca es de preison tracha

E-l cavallier tan **s'alegreron**

[...]

E cascuns al mais que podia

Esforset si, per mais **plazer**,

Consi la pogues sol vezer,

E cel tenc si **ereubut**

A cui il dis un ben salut.

(w. 6718–6735)

[„Dziś cały dzień będziemy się **bawić**”. Tego dnia zorganizowano wielkie święto. Flamenca została uwolniona z więzienia, a rycerze **radowali się** serdecznie [...] i każdy z nich wysłał się, jak mógł, by dla wielkiej **rozkoszy** choć przez chwilę na nią spojrzeć; kogo zaś obdarzyła pozdrowieniem, ten nie posiadał się z **radości**].

W obu przypadkach elementem tych gier, niewątpliwie przynależnych do kategorii *illinx*, jest Radość. W pierwszym *explicite* – prowadzi taniec podczas zabaw weselnych. W drugim natomiast niewypowiedziana, lecz wyraźnie zaznaczona seria powiązanych z nią semantycznie wyrazów (*deportarem*, *s'alegreron*, *plazer*, *ereubut*), tym bardziej że w kolejnych wersach Flamenca wymyka się do łaźni na ostatnią schadzke z Guillaume'em (w. 6769–6773).

W kontekście *illinx* nasuwa się jeszcze jedno skojarzenie – *joi* nie jest tylko elementem gier opartych na oszołomieniu (jak i innych gier w świecie trubadurów), *joi* jest również oszołomieniem samym w sobie:

Quant Guillems ac ausit *Plas mi*,

De fin joi totz le cors li ri

Et ac lo ple de bon saber.

(w. 5735–5737)

[Kiedy Guillaume usłyszał „Zgoda”, jego serce ze świetnej Radości roześmiało się i wypełniło słodczą radosnej wiedzy].

Być może uprawnione jest zatem stwierdzenie, że oszołomienie wynikające z odczuwania *joi* jest trzecią formą gry w świecie trubadurów. Tego typu podwójnych czy potrójnych gier nie wyklucza również Caillois⁷¹. W tym sensie można traktować

⁷¹ *Ibidem*, s. 69.

illinx jako cel powieści, tak jak i ogólnie cel *trobar*. Interpretację tę pozostawiam jednak na razie nierozstrzygniętą – Radość trubadurów sama w sobie jest tematem na tyle szerokim, że zasługuje na osobne opracowanie.

Konkluzja

Flamenca to powstała w połowie XIII wieku powieść, która jak się wydaje, podsumowuje odchodzący wówczas powoli w przeszłość świat trubadurów. Kluczową rolę w tym odgrywa pojęcie gry, które jest konstytutywnym elementem *joi*. Przez udział w grach bohaterowie powieści dążą do *joi* oraz wypełniają scenariusze literatury dwornej. Gra we *Flamence* jest prowadzona na dwóch poziomach: *agonu* (współzawodnictwa) jako struktury tekstu oraz *mimicry* (naśladownictwa) jako jego treści. Ewentualnym trzecim poziomem gry w utworze jest *illinx* (oszołomienie) jako jego cel.

Bibliografia

Źródła

- Corpus de Flamenca*, <https://cl.indiana.edu/~mpmcguir/flamenca01.php> (dostęp: 15.11.2021).
Flamenca, éd. F. Zufferey, trad. V. Fasseur, Paris 2014.
 Jehan de Nostredame, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. C. Chabaneau, intr. J. Anglade, Genève 1970.
 Manetti R., *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008.
 Owidiusz, *Sztuka kochania*, przeł. J. Ejsmond, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sztuka-kochania.pdf> (dostęp: 6.02.2022).
The Vidas of the Troubadours, ed. M. Egan, New York 1984.

Opracowania

- Asperti S., *Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, „Cultura Neolatina” 45 (1985), s. 63–68.
 Bec P., « *Trobairitz* » et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge, „Cahiers de civilisation médiévale” 22 (1979), s. 235–262.
 Boase R., *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester 1977.
 Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
 Camproux Ch., *Joy d'amor (jeu et joie d'amour)*, Montpellier 1965.

- Chambon J.-P., *Sur la date de composition du Roman de Flamenca*, „Estudis Romànics” 40 (2018), s. 349–355.
- Chambon J.-P., Vialle C., *Pour le commentaire de Flamenca (III). Nouvelles propositions concernant le cadre chronologique*, „Revue des langues romanes” 114 (2010), s. 155–177.
- Dictionnaire d'occitan médiéval (DOM)*, <http://www.dom-en-ligne.de/>.
- Dragonetti R., *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Jaufré de Poitiers*, Paris 1982.
- Dragonetti R., *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges 1960.
- Duby G., *Le modèle courtois*, w: *Histoire des femmes en Occident*, sous la dir. de G. Duby, M. Perrot, II: *Le Moyen Âge*, sous la dir. de Ch. Klapisch-Zuber, Paris 2002.
- Grimm C., *Étude sur le Roman de Flamenca, poème provençal du XIII^e siècle*, Paris 1930.
- Grossweiner K., *Narrators and Narrating Characters: Voicing in Le Roman de Flamenca*, „Neophilologus” 92 (2008), s. 395–408.
- Henriot J., *Le Jeu*, Paris 1969.
- Huchet J.-C., *L'Étreinte des mots. « Flamenca » entre poésie et roman*, Caen 1993.
- Huchet J.-C., *Jaufré et Flamenca : Novas ou romans?*, „Revue des langues romanes” 96 (1992), s. 275–300.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Jeanjean H., *Flamenca: A Wake For a Dying Civilization?*, „Parergon” 16 (1998), no. 1, s. 19–30.
- Kay S., *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge 1990.
- Liemacher-Riebold U., *Entre « novas » et « romans »*. *Pour l'interprétation de « Flamenca »*, Alessandria 1997.
- Luce-Dudemagne D., *Flamenca et las novas à triangle amoureux : contestation et renouveau de la fin'amor*, Montpellier 2007.
- Nelli R., *Le Roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse 1989.
- Poe E.W., *Cantairitz e Trobairitz: A Forgotten Attestation of Old Provençal “Trobairitz”*, „Romanische Forschungen” 114 (2002), s. 206–215.
- Révillout Ch., *De la date possible du roman de Flamenca*, „Revue des langues romanes” 8 (1875), s. 5–18.
- Riquer M. de, *Los trovadores*, Barcelona 2011.
- Roubaud J., *La fleur inverse*, Paris 1986.
- Roubaud J., *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris 1971.
- Sawczuk-Szadkowski M., *Męskie, żeńskie w średniowiecznej poezji kobiet języka oksytańskiego* [w opracowaniu].
- Solterer H., *Sermo and juglar: Language Games in Flamenca*, w: *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Triennial Congress of the ICLS, Toronto, 1983*, ed. by G.S. Burgess, R.A. Taylor, Woodbridge 1985, s. 330–338.
- Taylor R.A., *Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*, Kalamazoo 2015.
- Tuchman B.W., *Odległe zwierciadło, czyli rozlicznymi plagami nękane XIV stulecie*, przeł. M.J. i A. Michejdowie, Warszawa 1993.

MICHAŁ SAWCZUK-SZADKOWSKI

🏠 Uniwersytet Jagielloński w Krakowie / Jagiellonian University in Kraków, Poland

@ michal.sawczuk[at]uj.edu.pl

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-3670-1111>

Michał Sawczuk-Szadkowski – PhD candidate at the Doctoral School in the Humanities, Jagiellonian University in Kraków, romanist and medievalist. Graduated from French studies at the JU and Études médiévales at the Université Paris-Sorbonne. His research interests include medieval Occitan literature, neomedievalism and literary theory. Principal investigator of the project *Masculine, Feminine in Medieval Occitan Women's Literature* (“Diamentowy Grant” programme), currently preparing his PhD thesis under the same title. Selected publications: “Quelques remarques sur la méthodologie de recherche face à la poésie féminine médiévale occitane” (in *Autour du texte dans les études françaises*, ed. by A. Bańczyk, A. Hajok, Kraków 2022); “Ciało wobec dyskursu dwornego w średniowiecznej oksytańskiej poezji kobiet” (*Pamiętnik Literacki* 2022, no. 2).

Research funded by the government as part of the programme “Diamentowy Grant” no. DI2017 015147 in the years 2018–2022.