

Dariusz Krawczyk (Warszawa)

Słowo i cisza w twórczości Małgorzaty Nawarskiej¹

Loquere, ut te videam — tak miał się zwrócić do nieznanego młodzieńca Sokrates — „mów, abym mógł cię zobaczyć”. Ten niecodzienny zwrot wprowadza nas na jedną z najważniejszych dla ludzi renesansu cech języka, czy to w mowie, czy w piśmie — język jest zwierciadłem duszy, tym, co najlepiej charakteryzuje człowieka, co pozwala wnikać w najciemniejsze zakamarki jego umysłu. Dlatego też, by powołać się na najbardziej znany i najbardziej charakterystyczny przykład, Montaigne próbuje przekonać czytelnika, iż czytając *Próby*, ma go przed sobą nagiego („tout entier et tout nu”), pełniejszy obraz niż w rzeczywistości. Nie wnikając, jak dalece *Próby* rzeczywiście są autoportretem autora, można pokusić się o refleksję, iż traktowanie tekstu czy, szerzej, języka jako autoportretu i zwierciadła duszy nie było niczym zaskakującym, chociaż nie zawsze było to dzieło, w którym jaźń autora przenika wszelkie warstwy tekstu.

Pytanie o moc słowa jest też jednym z najważniejszych pytań stawianych przez twórców francuskiego ewangelizmu pierwszej połowy XVI wieku. Czy wobec nadprzyrodzonej mocy Słowa Bożego, które wsparte Bożą mocą nieskończenie łatwo przenika do serc ludzi, słowo ludzkie nie powinno zamilknąć i zaniknąć jako wyraz niedoskonałej i grzesznej indywidualności mówiącego? Pytanie to jest więc pytaniem o sens słowa ludzkiego, a zatem o sens literatury i jej miejsce w świecie, w którym wspaniałość Boga jest jedyną rzeczą wartą wyrażenia.

Co ciekawe, z wielu możliwych odpowiedzi na to pytanie, francuscy ewangelicy nie wybierają wcale „wymownej ciszy”, wyrażającej więcej

¹ Niniejszy artykuł zawiera streszczenie niektórych kwestii zawartych w mojej pracy doktorskiej, zatytułowanej „Dialectique de la Parole. Etude de la poésie et du théâtre de Marguerite de Navarre (Dialektyka Słowa. Studium nad poezją i teatrem Małgorzaty Nawarskiej)”.

niż jakiegokolwiek ludzkie słowa. Owa mistyczna cisza, mimo że urzeka swą wspaniałością i kryje najwyższy stopień bliskości i uwielbienia Boga, nie jest tym, co pisarze ostatecznie wybierają. Trudno widzieć w ich wyborze li tylko świadectwo ludzkiej próżności, uniemożliwiającej pełne wyrzeczenie się słowa ludzkiego, by zostało i panowało niepodzielnie Słowo Boże. Ów wybór świadczy raczej o swego rodzaju ponownych narodzinach słowa ludzkiego, co równocześnie nie znaczy, iż przeszło przez oczyszczający ogień Bożej łaski, by stać się doskonalsze, piękniejsze — czyli usprawiedliwione.

Czy zatem możliwe jest, by w zwierciadle tekstu zobaczyć kogoś innego? Nie chodzi tu o zwierciadło, które deformuje obraz, lecz o takie, które nie ukazuje żadnego wizerunku. Pytanie nie jest bezzasadne, gdyż w taki to właśnie sposób postrzegane jest piarstwo jednej z najbardziej fascynujących postaci francuskiego „pierwszego” renesansu (ok. 1515–1550), osoby wybitnej z urodzenia, z wykształcenia i z wyboru, „Perły” dworu francuskiego — siostry króla Francji Franciszka I, Małgorzaty, znanej jako Małgorzata d’Alençon, królowa Nawarry (1492–1549).

Dłaczegóż jej dzieło miałoby być owym zwierciadłem, które fałszuje wizerunek autora? W ten sposób postrzega dzieło literackie Małgorzaty Nawarskiej Robert D. Cottrell w książce *The Grammar of Silence a Reading of Marguerite de Navarre’s Poetry*. Mimo że pozycja ta nie jest już nowa, trudno znaleźć równie całościową i śmiałą próbę odczytania poezji królowej Nawarry, z wpisaniem jej w szerszy kontekst teologiczno-mistyczny. Hipotezą wyjściową jest przekonanie, iż twórczość autorki charakteryzuje się napięciem pomiędzy ciszą duszy kontemplującej Boga i słowem ludzkim, które skazane jest na zniknięcie w chwili, gdy kontemplacja wzniesie duszę ponad krąg ludzkiego poznania. Archetypem tej opozycji miałyby być biblijna opozycja pomiędzy Martą i Marią, tą, która pracuje, i tą, która wsłuchana i wpatrzona w Chrystusa chłonie jego słowa (Łk 10, 38–42). W historii biblijnej Chrystus jednoznacznie wskazuje, iż to ta druga dokonała lepszego wyboru, co od samego początku chrześcijaństwa rozumiane było jako zachęta do życia kontemplacyjnego i porzucenia życia w świecie. Dla autora poezję religijną Małgorzaty charakteryzuje owo rozchwianie, rozdźwięk pomiędzy aspiracjami duszy a nieuchronną słabością słowa, które jako wyraz osobowości autora, jego „osobności”, musi zaniknąć wtedy, gdy dokonuje się mistyczne zjednoczenie z Bogiem, niejako wymazujące wszystkie cechy osobnicze.

W konsekwencji twierdzi on, iż Małgorzata znalazła rozwiązanie tego nierozwiązywalnego zdawałoby się problemu, wymyśliła bowiem język, który zbliżony jest do ciszy.

Maria wiedziała, że żeby móc słuchać Boga, musimy wcześniej uciszyć nieustający hałas słów. Małgorzata wiedziała to również, ale jej sposób nie był tym, który wybrała Maria. Była zbyt niespokojna, lękliwa i rozedrgana, zbyt podobna do Marty, by zamilknąć. Mówi więc bez wytchnienia, tworząc w ten sposób dzieło poetyckie znacznych rozmiarów. Jednocześnie jednak, pragnąc naśladować Marię, usiłuje stworzyć język, który w pewnym sensie byłby równoznaczny ciszy².

A zatem, by kontynuować wyjściowe porównanie, słowo dla Małgorzaty jest jak zwierciadło, które zamiast niej samej ukazuje mistyczną pustkę — pustkę charakterystyczną dla tego, kto przepełniony jest Boską obecnością.

Hipoteza zaproponowana przez autora jest na tyle pojemna, że udaje mu się omówić i w jej świetle zinterpretować prawie wszystkie dłuższe poematy duchowe królowej Nawarry. Rezultatem jest potwierdzenie owego paradoksu słowa poetyckiego — mówić po to, by zamilknąć, wyrzucać z siebie słowa, które są nicością. Cała twórczość Małgorzaty miałaby więc być naznaczona rozdarciem sprawiającym, iż pojawiające się słowo nie ma swej pełnej wartości: istnieje jako widomy znak nicości, którą kryje i którą ze sobą przenosi.

Nie sposób odmówić atrakcyjności tej hipotezie, nie sposób także zaprzeczyć, iż autor prawidłowo wyczuł niezwykle istotne dla tej twórczości i pojawiające się we wszystkich warstwach utworów wahanie co do samego aktu pisania i wartości słowa poetyckiego. Prawie każdy tekst Małgorzaty zawiera bowiem mniej lub bardziej bezpośrednio sformułowane pytania co do jego zasadności — usprawiedliwienia. Równocześnie jednak trudno nie odnieść wrażenia, iż atrakcyjność teorii spowodowała, iż autor poszedł w stronę podkreślania apofatyczności słowa, które istniejąc mówi o swoim nieistnieniu — jest swego rodzaju znakiem negatywnym czy też, by użyć sformułowania Jana Miernowskiego, *signe*

² Robert D. Cottrell, *The Grammar of Silence*, Catholic University of America Press, Washington 1986; przekład mojego autorstwa na podstawie wydania francuskiego *La grammaire de la silence*, Honoré Champion, Paryż 1995, s. 14.

dissimilaire — znakiem niepodobnym, nieprzystającym do rzeczywistości, którą usiłuje opisać.

Hipoteza ta stanowi dobry punkt wyjścia do przedstawienia problemu słowa i ciszy w twórczości poetyckiej Małgorzaty Nawarskiej. Zacząć należy od stwierdzenia, iż koncepcja poety i poezji, jaką reprezentuje autorka, najbliższa jest twórczości nieformalnej grupy poetyckiej, której równie nieformalnym, aczkolwiek wpływowym przywódcą był Clément Marot (1496–1544), nadworny poeta królewski. Ich poezja cechowała się zadeklarowaną prostotą w warstwie formalnej (zgodnie z zasadą *diligentia negligens*, choć prostota ta była często owocem długotrwałej pracy nad tekstem). Oznaczało to wykorzystywanie form poetyckich pozwalających na dużą swobodę kompozycyjną i tematyczną: pieśni (*chansons*), listów poetyckich (*épîtres*), epigramów, epitafiów, portretów poetyckich (*blasons*), a także prostotę stylu, który unika wyszukanego języka, przeciążenia figurami stylistycznymi i nawiązaniem do historii, literatury i mitologii, oraz, pozornie, prostotę wyrażanych myśli. Respektowanie tych założeń miało niekorzystne konsekwencje dla Marota, gdyż dosyć szybko zaczęto go uważać za poetę niepoważnego, którego dzieła nie mają należnej tej profesji doniosłości. Jednym słowem, nowa poezja miała odpowiadać czasom nowego króla Franciszka (którego imię nawet było nowe i tym dobitniej świadczyło, według niektórych, o wyjątkowości tych czasów), gdzie elegancja, lekkość i prostota przeważały nad hipertrofią dekoracji późnego średniowiecza.

Analiza wybranych aspektów poezji królowej Nawarry pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy twórczość tę można uznać za dążenie do ciszy, ów znak nieprzystający, innymi słowy, czy twórczość poetycka Małgorzaty jest owym antyzwierciadłem. Źródłem rozważań będzie prześledzenie funkcji i formy motywu ciszy w dwóch poematach — *Dialogue en forme de vision nocturne* i *Miroir de l'âme pécheresse*.

Dialogue jako jedyna duża medytacja autorki nie wprowadza otwarcie motywu ciszy. Nie znaczy to, że nie można dostrzec w nim elementów, które w późniejszych dziełach ją utworzą. Należy wspomnieć, że ten niezwykle bogaty teologicznie i poetycko poemat jest prawdopodobnie jednym z pierwszych ambitnych dzieł literackich królowej (wtedy jeszcze księżnej) Małgorzaty, napisany tuż po śmierci królowej Charlotte, córki Franciszka I (1524). Został wydany tylko jeden raz w 1533 roku u Simona Du Bois w Alençon i za życia autorki nie został nigdy wznowiony.

Strata Charlotty, wynikające stąd cierpienie Księżnej i jej sprzeciw wobec niesprawiedliwości świata, w którym dzieci umierają, a starsi żyją, jest punktem wyjścia do dialogu między nią a zjawą zmarłej królewnej, która przybywa, by ją pocieszyć. Warto wspomnieć, że Małgorzata wróci do tego schematu konstrukcyjnego w poemacie *La Navire*, gdy straci inną ukochaną osobę: brata — króla Franciszka.

Dialogue en forme de vision nocturne ukazuje walkę wewnętrzną między tym, co szepcze ciało, że śmierć jest końcem wszystkiego, a tym, co szepcze duch i czego naucza Pismo, że śmierć jest jedynie formą przejścia, bramą do lepszego świata i do doskonałego poznania. Opozycja między ciałem a duchem (rodem z pism św. Pawła) jest tu niezwykle silna, zresztą na niej właśnie autorka zbudowała obie postaci: księżna jest człowiekiem cielesnym, cierpi i szuka pocieszenia, Charlotte natomiast — czystym duchem, który cieszy się już obecnością Boga. Dialog jest więc od początku zbudowany na opozycjach, a jego rozwinięcie będzie polegało na stopniowym zbliżaniu się stanowisk rozmówców. Z teologicznego punktu widzenia mowa będzie o śmierci, o dobrych uczynkach i o wolnej woli, z poetyckiego natomiast będzie to rozmyślanie nad tym, jak przemawiać do człowieka cielesnego, w jaki sposób wyrwać go z tej cielesności i otworzyć na Bożą obecność. Będzie więc medytacją nad możliwościami słowa.

Postacią dominującą jest, oczywiście, Charlotte jako ta, która wie i która ukazała się, by pocieszyć i przekazać Księżnej główne prawdy wiary. Jej sposób prowadzenia dialogu opiera się na dwóch przeciwstawnych, a zarazem dopełniających się dążeniach — pozytywnym, czyli próbie wytłumaczenia prawd ewangelicznych, i negatywnym, czyli na podkreśleniu niepojętego charakteru rzeczywistości Boskiej.

Charlotte postępuje metodycznie: stara się dokładnie wyjaśniać terminy (dając definicję łaski oświecającej) i najtrudniejsze kwestie, w czym pomaga sobie odwołaniami do Pisma. Jej wyjaśnienia cechuje jasność, precyzja oraz pewność. Dzięki tym cechom Charlotte nie tylko pokazuje swe umiejętności retoryczne, lecz także spójność doktryny chrześcijańskiej. Schodzi więc z ewangelicznym przesłaniem do poziomu ludzkiego, w czym powtarza niejako zejście Chrystusa—Słowa na ziemię — „A Słowo stało się ciałem” (J 1, 14).

I tak, dla przykładu, gdy Księżna mówi, iż śmierć dziecka sprzeczna jest z naturą, używając poetyckiego obrazu nocy, która nadeszła przed

wieczorem („nuict devant le soir”, w. 122³), Charlotte w swojej odpowiedzi używa dokładnie tego samego obrazu, ale podkreśla, że jej noc jest pozbawiona ciemności („Ma nuict n’a point en soy d’obscurité”, w. 128). Użyty przez nią obraz pozostaje dokładnie taki sam, nie jest nawet rozwinięty, jednakże wydzźwięk negatywny — noc jako brak światła — zanika, zastąpiony znaczeniem pozytywnym — noc, która nadeszła dla Charlotty oświetlona jest innym, wiecznym światłem („lumiere y est perpetuelle”, w. 129). Obraz zdmuchniętej świecy (symbolizujący śmierć), a która rozpała się światłem dalece większym niż ziemskie („clarté trop plus grande”, w. 126) opiera się na tej samej zasadzie. Świeca zgasła, ale tylko w sensie ludzkim, cielesnym, pali się natomiast światłem, którego ludzie dostrzec nie potrafią.

Odpowiedź Charlotty zbudowana jest więc na zasadzie odwrócenia biegunów obrazu (z negatywnego na pozytywny), czym zachęca do wyjścia poza wąskie kategorie ludzkiego postrzegania świata. Próba przekonania o pozytywnym znaczeniu nocy cechuje się bardzo charakterystyczną dla Małgorzaty negatywnością — Charlotte tworzy antytezę obrazu ukazanego przez Księżnę i tym mocniej zmusza do spojrzenia na śmierć z nowej perspektywy.

To doprowadza nas do metody, którą można nazwać negatywną i która dominuje w drugiej części poematu. Chodzi o to, że sprowadzając przesłanie Pisma Świętego do poziomu ludzkiego, można wywołać fałszywe wrażenie, że rzeczy Boskie da się w pełni zrozumieć. Ponadto metoda negatywna ma także większą siłę retoryczną, bo zdolna jest wstrząsnąć odbiorcą niepomrotnie silniej niż pozytywna i dzięki temu oderwać go od ziemskiego postrzegania świata. Zasadniczą funkcję pełni tu „zgorszenie” w znaczeniu biblijnym, u którego podłoża leży wszystko to, co jest przeszkodą dla człowieka małej wiary i sprawia, że słaba wiara upada (Mt 13, 21). Tym razem jednakże owo zgorszenie dotyczy ciała, a nie ducha, a jego rolą jest wyzwolenie człowieka z więzów ciała.

Jednym z wielu przykładów chęci zgorszenia jest krytyka i stanowcze odrzucenie przez Charlotte relacji rodzinnych. Ośmiela się ona oznajmić cierpiącej ciotce, iż, będąc już po drugiej stronie, nie tylko nie żałuje, że opuściła ojca, matkę i siostrę, lecz także dorzuca, że wcale o nich nie pamięta (np. w. 190–192). Chodzi oczywiście o podkreślenie, że po

³ Cytaty według krytycznego wydania R. Salminen: Marguerite de Navarre, *Dialogue en forme de vision nocturne*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki 1985.

śmierci wszelkie więzy ludzkie przestają mieć znaczenie, ale zastanawia tu przede wszystkim niezwykle brutalność tego oświadczenia. Trudno odczytać je inaczej niż jako próbę zaszokowania i wstrząśnięcia ludzkimi kategoriami w celu zburzenia niedoskonałego sposobu postrzegania świata i obudzenia ducha.

Zatem metoda pozytywna pozwala przekazać sedno doktryny chrześcijańskiej, jest jednak związana z ryzykiem utrzymania człowieka w więzach ciała i oddalenia go jeszcze bardziej od Boga. Metoda negatywna natomiast pozwala wstrząsnąć umysłem, otworzyć oczy na istnienie innej rzeczywistości i jednocześnie ukazać, jak dalece rzeczywistość niebiańska jest odległa i różna od rzeczywistości ludzkiej. Oba te sposoby ujawniają jednakże niezwykle słabość, bo tak naprawdę jedyną władzą, jaką dysponują jest słowo. Charlotte dąży do nawrócenia Księżnej, do spowodowania przemiany wewnętrznej, która uwolniłaby ją od więzów ciała, lecz poprzez słowo nie potrafi przekazać najważniejszego — czyli wiary. Tylko Bóg władny jest to uczynić, co też doprowadza nas do kwestii ciszy.

Aż do końca poematu, pomimo wielokrotnych zapewnień o tym, że doskonale wszystko pojmuję, księżna Małgorzata wzdraga się przed przyjęciem nowej doktryny. Nie zmienia tego nawet jej akt poddania się i zawierzenia temu, co przekazuje jej Charlotte. Znaczy to, że wysiłki królowny są bezowocne i że obie metody retoryczne okazują się tak naprawdę całkowicie bezużyteczne. Słowa są niezdolne wywołać wewnętrznej przemiany — nie mogą przekazać daru wiary.

Sytuacja Księżnej pomimo wizyty zjawy Charlotte nie zmienia się. Musi się zadowolić jedynie mglistymi zapewnieniami i radą, że ma czekać, aż Bóg otworzy jej drzwi („Actendez que Dieu vous ouvrira sa porte”, w. 1254). Charlotte wskazuje więc na przyszłość, gdy dopełni się to, o czym mówiła, a sama znika. Można więc powiedzieć, że poemat kończy się właściwie dokładnie tam, gdzie się zaczął: co zresztą znajduje potwierdzenie w słowach Księżnej. Po zniknięciu zjawy mówi, że jest żywa, ale to życie znacznie gorsze jest niż śmierć, tym samym powtarza dokładnie swe słowa z samego początku poematu. Nic więc właściwie nie zostaje w poemacie zamknięte: Księżna wciąż pragnie śmierci. Jej duch wciąż więziony jest przez ciało, a dar łaski wciąż tak samo odległy. Poemat wydaje się zataczać koło, wzmagając poczucie niespełnienia i pustki.

Cisza, która następuje po nagłym zniknięciu zjawy jest ciszą oczekiwania na mający nastąpić dar wiary i ujrzenia Boga twarzą w twarz. Cisza ta dopełnia argumentację i wszystkie chwytury retoryczne, gdyż jest to cisza samotności, a zarazem pragnienia obecności. Wskazuje na tę obecność, która ma nastąpić.

Podkreślić należy wspomnianą już formułę retoryczną tekstu, który ma przekonać słuchaczkę, aby porzuciła błędny punkt widzenia. Mimo iż Charlotte nie jest w stanie powiedzieć wszystkiego, co wie i co wiedziała po drugiej stronie, możliwości języka ludzkiego są na tyle duże, że mogą chociaż wskazać drogę. Po jej zamknięciu, w owej pustce i ciszy, w owym niezaspokojeniu i oczekiwaniu można dostrzec pierwszą, niejako pierwotną formę motywu ciszy, która w pełni wyrażona będzie w następnym poemacie — *Zwierciadle grzesznej duszy (Miroir de l'âme pécheresse)*. Równocześnie należy zauważyć, iż ten jeden z pierwszych tekstów autorki posiada już większość z cech, które można odnaleźć w pozostałych.

Zwierciadło wyszło drukiem po raz pierwszy w 1531 roku i był to jedyny tekst królowej Nawarry, który został zakazany przez Sorbonę (1533), a jego wydawca rok później trafił na stos. Razem z refleksją na temat grzechu i miłosierdzia Bożego, poemat ten jest też rozwinięciem i pogłębieniem refleksji o języku i ciszy.

Schemat kompozycyjny utworu, podobnie jak *Dialogu*, jest również nieskomplikowany — oto słyszymy skargę grzesznej duszy, świadomej własnej nicości i zła, która z głębokości wznosi modlitwę do Stwórcy. Ani tytuł, ani temat nie należą do oryginalnych, gdyż zwierciadła i medytacja w średniowieczu nie brakowało. Może zainteresować fakt, iż w tekście nietrudno znaleźć fragmenty o wydźwięku luteranśkim, co zostało już wielokrotnie przeanalizowane przez krytyków. Jednakże z naszej perspektywy najistotniejsze jest to, w jaki sposób w tym poemacie funkcjonuje motyw ciszy i gdzie można się go dopatrzeć.

Cottrell jest zdania, iż ciszy należy szukać przede wszystkim w stałej obecności Słowa Bożego w słowach grzesznej duszy. Istotnie, niektóre wydania *Miroir* zawierały nawet typograficzne wyróżnienia parafraz biblijnych wraz z nazwami ksiąg i numeracją rozdziałów. Było więc możliwe dokładne odszukanie medytowanych wersów biblijnych, a jednocześnie tekst jawił się czytelnikowi jako parafraza Pisma. Ponadto, Cottrell widzi pewną gradację w stosowaniu tekstów biblijnych:

Rosnącej częstotliwości występowania cytatów i parafraz odpowiada stopniowe zanikanie obrazów ciemności i smutku i ich zastępowanie poprzez obrazy światła. Zanikając wobec obecności Słowa, tekst Małgorzaty staje się przejrzystym zwierciadłem odbijającym tekst Boży. Głos, który słyszymy nie jest już głosem zasmuconej Małgorzaty, lecz głosem Boga, który mówi do człowieka za pomocą Pisma. Upadły język odkupiony jest obecnością Jego Słowa⁴.

Z tą interpretacją można oczywiście polemizować, gdyż nie jest pewne, czy istotnie występuje jakaś gradacja w liczbie cytatów i parafraz biblijnych (liczba cytatów jest mniej więcej taka sama w całym tekście); ponadto fakt, iż były one wszystkie wyróżnione typograficznie za pomocą cudzysłowu, raczej uniemożliwia utworzenie doskonałego amalgamatu obu języków.

Jeżeli istnieje jakaś gradacja, to raczej w podejmowanych tematach. *Zwierciadło grzesznej duszy* stanowi bowiem serię rozważań tajemnicy biblijnych imion Jezusa jako „Pana”, „Ojca”, „Brata”, „Syna” i wreszcie „Małżonka”. Jest to więc medytacja, dzięki której medytująca zbliża się do obiektu swych marzeń, by wreszcie pojąć go jako „Małżonka” (w polskiej tradycji biblijnej zwykło się mówić o Oblubieńcu, ale tekst francuski jednoznacznie mówi o *Epoux* — Małżonku), choć wówczas okazuje się, iż to raczej on ją posiada i wypełnia swoją obecnością.

Krytycy usiłowali wpasować progresywne zbliżanie się duszy do Boga w schemat trzech dróg świętego Bonawentury: oczyszczenia, oświecenia i doskonalenia (*purgatio, illuminatio, perfectio*)⁵. Jest to bardzo interesująca próba odczytania tekstu, choć trudno tak naprawdę zasugerować, gdzie mógłby przebiegać choćby w przybliżeniu podział pomiędzy tymi trzema etapami. Z jednej strony podmiot liryczny wciąż powraca do tych samych obrazów poetyckich i wyrażeń, drążąc je i kontemplując wciąż od nowa, z drugiej zaś strony te rozważania doprowadzają go do

⁴ R. D. Cottrell, *La grammaire du silence*, s. 87. Punkt wyjścia autora w lekturze poematu jest następujący: „W *Zwierciadle*, podobnie jak we wszystkich większych poematach, Małgorzata zmagą się z następującym problemem lingwistycznym: jakie strategie wymyślić, dzięki którym Słowo [w saussure’owskim znaczeniu „mówienie”], z którego składa się tekst, mogłoby zaniknąć i jednocześnie wyrażać Wszechsłowo [„język”], który nigdy nie może zostać zawarty w słowach na jakiegokolwiek stronie, a który jest źródłem wszystkich słów. Mój sposób odczytania *Zwierciadła* skoncentruje się właśnie na tych strategiach” (*op. cit.*, s. 82).

⁵ Zob. P. Sommers, *Celestial ladders*, Droz, Genève 1989.

coraz lepszej znajomości ich obiektu, następuje więc pewien postęp. Podkreślić jednak należy, iż daleko mu do progresji linearnej — do owej drabiny, dzięki której można wznieść się do kontemplacji Boga.

Wracając do kwestii imion, należy zauważyć, iż dzięki radom biskupa Guillaume'a Briçonnet, swego przewodnika duchowego⁶, podzielałającego tu zdanie teologów negatywnych, królowa Małgorzata wiedziała, iż nie należy przywiązywać się do nazw, gdyż każda z nich jest nieadekwatna, można natomiast starać się wydobyć z nich najwyższy sens duchowy, potraktować jako punkt wyjścia do medytacji. W efekcie sposób jej prowadzenia jest bardzo interesujący, gdyż opiera się na swoistym dialogu z Bogiem, który oczywiście nie odpowiada bezpośrednio, a jedynie poprzez rozważane passusy biblijne. Wzmacnia to poczucie bliskości i osobistej więzi z tym, kogo autorka nazywa po kolei swym Ojcem, Bratem, Synem i Małżonkiem.

Najważniejsza i najdłuższa ze wszystkich medytacja (w. 579–926⁷) dotyczy właśnie tego ostatniego imienia i jest pewnym ukoronowaniem wszystkich pozostałych, gdyż wybór imienia odpowiada stopniowi bliskości grzesznej duszy z Bogiem, relacja pomiędzy nią a jej małżonkiem jest najbliższa. Aż do tej chwili podmiot liryczny usiłował przełożyć Boskie zachowanie na kategorie czysto ludzkie za pomocą analogii. Okazuje się jednak, iż nie jest to już możliwe, gdy kontempluje tajemnicę Boga–Małżonka: „Qui ouyt onc parler de tel hystoire?” („Któż słyszał kiedykolwiek coś podobnego?”, w. 850) — wykrzykuje, gdy dowiaduje się, iż Bóg był w stanie wybaczyć wiarołomnej kobiecie, do czego nie jest zdolny żaden mężczyzna.

Owo zdziwienie i zrozumienie nieprzekraczalnej przepaści pomiędzy rzeczywistością ludzką i boską staje się problemem języka: w jaki sposób można oddać to, co niewyraźalne ludzkim językiem i nieprzetłumaczalne na kategorie ziemskie. Stąd też następuje poważna zmiana samego języka, w którym dotychczasowa jasność wywodu, logiczne powiązanie zdań, przywoływanie przykładów biblijnych, jednym słowem, styl

⁶ Istnieje nawet świadectwo ich kilkuletniej korespondencji, w której na krótkie listy Małgorzaty, sygnalizujące jakiś problem duchowy, biskup Briçonnet odpowiada długimi misywami dogłębnie analizującymi podjętą kwestię. Zob. Guillaume Briçonnet and Marguerite d'Angoulême, *Correspondance (1521–1524)*, Droz, Genève 1975–1979, 2 tomy.

⁷ Korzystam z wydania krytycznego J. L. Allaire'a: Marguerite d'Angoulême Reine de Navarre, *Le Miroir de l'âme pécheresse*, Fink, München 1972.

„przezroczysty”, taki, jakim posługiwała się Charlotte z *Dialogu*, ustępuje miejsca niezwykle zagęszczoneму ciągowi metafor, paradoksów, oksymoronów oraz, nagromadzeniu figur stylistycznych takich jak aliteracje, asonanse i paralelizmy składniowe, w tym częste anafory⁸.

Owe 50 wersów (w. 877–926) jest swoistym przystankiem, przerwą w dochodzeniu do poznania Boga: dusza zatrzymuje się, by pogрузić się w medytacji, która nie ma już żadnego celu, nie jest już drogą, ale miejscem. Może jedynie podziwiać wspaniałość i dobroć Boga, wyrzucając z siebie słowa, które przestają już znaczyć, a stają się symbolem tego, czego wypowiedzieć się nie da.

W tym właśnie momencie można mówić o swego rodzaju ciszy, na którą tak wymownie wskazywał *Dialog* — język jest u granic możliwości nazywania i określania rzeczywistości, gdyż rzeczywistość bezgranicznie go przerasta. Nie jest to jednak cisza, o której mówił Cottrell. Język zaczyna funkcjonować jako pieśń, hymn na cześć bezgranicznej dobroci Stwórcy, w którym *signifiant* traci swoją więź z *signifié* — obrazem akustycznym znaku. Jako że tekst stał się nieprzejrzysty, zwraca uwagę czytelnika sam w sobie, a problem czysto duchowy staje się również

⁸ Oto charakterystyczny przykład tego nowego języka (tekst pozostawiam w wersji oryginalnej, gdyż tłumaczenie nie oddałoby wszystkich zawartych efektów stylistycznych):

Amour, amour, vous avez fait l'accord,
Faisant unir à la vie la mort;
Mais l'union a mort vivifiée,
Vie mourant d'amour deifiée,
Vie sans fin a fait nostre mort vive.
Mort a donné à vie mort neifve.
Par ceste mort, moy morte, reçooy vie;
Et au vivant, par la mort, je suis ravye.
En vous je vys; quant à moy, je suis morte.
Mort ne m'est plus que d'une prison porte.
Vie m'est mort, car par mort je suis vivante.
Vie me rend triste, et mort me contente [...] (w. 881–892).

Przez prawie 50 wersów (w. 877–926) dominują w różnych konfiguracjach słowa: „mort” (38 osiem razy), „vie”, „vivant” (20 razy), a ten popisowy fragment języka poetyckiego świadczy, jak bardzo wyobraźnia poetki Małgorzaty Nawarskiej była naznaczona jeszcze stylistyką Grands Rhétoriqueurs (tzw. Wielkich Retoryków końca XV i początku XVI wieku).

problemem poetyckim, dotyczącym sposobu mówienia i przekazywania prawdy o rzeczywistości nadprzyrodzonej.

Czy znaczy to, iż jest to już owa cisza, w której słowo ludzkie przestaje być zwierciadłem duszy? Oczywiście nie i nawet poemat nie kończy się w tym właśnie momencie. Następuje jeszcze blisko 500 wersów, które koncentrują się m.in. na trudnej kwestii Bożej miłości. Dopiero pod koniec medytacji podmiot liryczny przywołuje w sposób otwarty problem nieprzetłumaczalności rzeczy ponadnaturalnych przy pomocy ludzkiego języka:

Votre bonté, vostre amour se poeut elle
 Bien comprendre de personne mortelle?
 Et s'il vous plaist ung petit l'imprimer
 Dedans ung cueur, le poeut il exprimer?
 Cestes, nenny! (w. 1317–1321)

(Czy twoja dobroć, twoja miłość może
 Być pojęta przez śmiertelnika?
 A gdy w twej łasce zapiszesz coś
 W jego sercu, może on to wyrazić?
 Z pewnością nie!)

Ta refleksja doprowadza wkrótce do bardzo jednoznacznego podkreślenia niemożliwości przełożenia nieprzekładalnego: „L'impossible me fera donques taire” („Niemożliwość ta sprawi, że zamilknę”, w. 1367), co jednak znowu nie znaczy, iż jest to koniec tekstu. Istotny jest bowiem fakt, że równocześnie z przyznaniem się do niemocy mówienia o Bogu, a zatem do pewnego rodzaju kapitulacji języka, podmiot liryczny przedstawia dwa warunki, w których słowo ludzkie może funkcjonować. Istnieją więc równocześnie dwie przeciwstawne siły, z których jedna wymusza ciszę, a druga próbuje do niej nie doprowadzić, znajdując mimo wszystko dla słowa ludzkiego dwa obszary działania.

Pierwszy to dziękczynienie, gdyż niewłaściwe byłoby nie wyrazić wdzięczności za tak ogromne dary:

Moy donques, ver de terre, moins que riens,
 [...] Cesser doy bien parler de celsitude

De ceste amour; mais trop d'ingratitude
Seroit en moy, si je n'en eusse escript (w. 1373, 1375–1377).

(Ja więc, robak w prochu, mniej niż nic,
[...] Muszę przestać mówić o tak wspaniałej
Miłości; lecz cóż za ogromna niewdzięczność
Byłaby we mnie, gdybym o tym nie napisała).

Powyższy fragment jest o tyle istotny, że pokazuje mechanizm procesu odwoływania się do ciszy: „tak, powinnam zamilknąć, lecz nie, nie zrobię tego, bo byłaby to niewdzięczność”. Język ludzki funkcjonuje więc wciąż, chociaż jego możliwości zostały zredukowane do dziękczynienia. W innym zaś fragmencie pojawia się drugi warunek i zarazem druga możliwość działania słowa ludzkiego:

Qui l'ha [l'amour] en soy, il n'en sçauroit parler:
[...] Si non en faisant l'edification
De son prochain, à sa salvation (w. 1363, 1365–1366).

(Kto ma [tę miłość] nie mógłby o niej mówić:
Chyba że dla bliźniego zbudowania
I dla jego wybawienia).

Jest to więc drugi obszar działania dla słowa ludzkiego, gdzie mogłoby doskonale spełniać swoją rolę. Nie jest więc uzasadnione, by uznać kapitulację słowa wobec niewypowiadalnej rzeczywistości Boskiej za całkowite wyrzeczenie się języka i zatopienie w ciszy bardziej wymownej niż jakiegokolwiek słowa. Sam podmiot liryczny, mówiąc „milknę”, mówi jednocześnie, „ale muszę mówić”.

Ta sprzeczność jest równocześnie wskazaniem na to, w jaki sposób autorka postrzega rolę słowa, w tym wypadku jej własnego słowa poetyckiego. W sposób nieunikniony słowo poetyckie nie może być ciszą, a jeżeli nawet do tego dąży, cisza ta nieubłagana jest wyrażona w słowach. Świadoma tej konieczności, podobnie jak słabości słowa ludzkiego przy próbach określenia i wyrażenia rzeczywistości, która je przerasta, autorka ratuje słowo, przedstawiając dwa pola działania, na których język może doskonale spełniać swą rolę: dziękczynienie i dzielenie się z bliźnim ewangelicz-

nym przesłaniem. Usprawiedliwia w ten prosty sposób zarówno własną twórczość poetycką, jak i najważniejsze jej cechy w ogóle, gdyż jeśli słowo ludzkie nie próbuje wlatywać zbyt wysoko, jeśli pokornie i z należnym respektem szanuje niewypowiadalną tajemnicę, to otwiera się przed nim znaczny obszar, na którym, wspierane przez Słowo, może z powodzeniem działać. Fundament, na którym opiera się cała mowa Charlotty z *Dialogu* jest identyczny — mówić o tym, o czym mówić można, a zamilknąć we wszelkich sprawach, na temat których niedoskonałość narzędzia, jakim jest język, mówić nie pozwala.

Na narzucające się więc pytanie o moc słowa autorka odpowiedziała jednoznacznie, a wybór ten zdeterminował także formę i treść jej tekstów. Wynikające stąd cechy poetyckiej twórczości Małgorzaty Nawarskiej to przede wszystkim charakter dydaktyczno–moralizatorski jej dzieł. Krytycy, analizując mistyczną problematykę tej poezji, często zapominali o czysto retorycznych funkcjach, które miała spełniać. Fakt, iż jest to zwierciadło duszy nie sprawia bowiem, iż tekst staje się jedynie rodzajem intymnego pamiętnika. Małgorzata mówi bowiem wyraźnie, iż język ludzki ma za zadanie przekonywać innych do pójścia właściwą ścieżką, o czym dobitnie świadczy *Dialog* i rozwinięta w nim metoda retoryczna.

Inną cechą charakterystyczną jest głęboko osobisty charakter tej poezji, w której przeżycia, myśli i medytacje podmiotu lirycznego sprawiają, iż staje się on portretem człowieka poszukującego Boga i przykładem. Zarówno medytacje grzesznej duszy, jak i cierpienia kobiety zdruzgotanej śmiercią bratanicy mają swój wymiar uniwersalny, a ponadto przykład tym łatwiej i skuteczniej może wpłynąć na czytelnika, im bardziej będzie sprawiał wrażenie naturalnego, płynącego prosto z serca.

Przy tego typu założeniach tekst poetycki również musi sprawiać wrażenie spontanicznego, prostego, bezpośredniego, czyli takiego, który nie został poddany obróbce retorycznej. I w tym punkcie poezja Małgorzaty zbliża się do poezji innych twórców jej czasów, szczególnie do Marota⁹. Stąd też i wybór języka poetyckiego, stylu, wersu (dziesięciozłóskowiec, rymy parzyste) i prostej konstrukcji poematu.

⁹ Istnieją poszlaki wskazujące na możliwość uczestniczenia Marota w przygotowywaniu do druku zbioru, w którym ukazał się *Miroir de l'âme pécheresse* (1533, u drukarza Antoine Augereau): nie tylko są tam jego teksty, lecz także tłumaczenie Psalmu VI i słynna *Briefve doctrine pour deurement escrire selon la propriété du langage*

Równocześnie tekst musi być usprawiedliwiony, nie może być czymś, co słusznie Gérard Defaux nazwał *vaniloquium*¹⁰: czczym mówieniem. Stąd też u Małgorzaty tak trwałym elementem była wpisana w tekst refleksja metatekstualna, dzięki której usiłowała usprawiedliwić swą twórczość, znaleźć dla niej miejsce, skoro jedynym tekstem, który warto czytać jest Pismo Święte. Przyzywanie ciszy jest więc momentem swego rodzaju „ponownych narodzin” słowa, które od tej chwili będzie używane do innych, nowych celów.

Ostatnią cechą, o której warto wspomnieć jest nasycenie tekstu nie tylko cytatami biblijnymi, zaznaczonymi odwołaniami do konkretnych tekstów z Pisma, lecz także kryptocytatami, bliższymi i dalszymi parafrazami, obrazami i terminami, które w żaden sposób nie zostały wyróżnione¹¹. Funkcjonują one w tle jako echo i jako kolejne elementy, które „usprawiedliwiają” słowo ludzkie, gdyż świadczą o zupełnej koncentracji na Słowie Bożym.

Czy tekst może więc stać się owym zwodniczym zwierciadłem, w którym zamiast tego, kto patrzy, widać zupełnie inną osobę? Poezja Małgorzaty Nawarskiej, która w wielu punktach naśladuje poetykę niektórych współczesnych jej autorów, raczej nie jest tekstem, w którym zanika poetyckie „ja”, zastąpione przez Boga. Podobnie jak i jej słowo nie staje się ciszą tylko dlatego, iż obiekt, który próbuje opisać, wszelkim opisom się wymyka. Jedno i drugie pozostaje, współtworząc wierny autoportret zagubionej duszy, namalowany na przestrzeni kilkunastu tysięcy wersów pisanych przez całe życie. Tekst pozostaje autoportretem i zwierciadłem królowej Małgorzaty.

Summary

The Renaissance prizes the word that is supposed to reveal the author's true identity. But what happens if the unique goal for poetry seems to disappear

français, rodzaj manifestu wskazującego na konieczność reformy ortografii, której był jednym z autorów. Zbiorek ten był zresztą pierwszą próbą wprowadzenia w życie nowej ortografii.

¹⁰ Gérard Defaux, *Écriture comme présence*, Honoré Champion, Paris 1987, s. 84.

¹¹ O różnej formie i roli tekstu biblijnego w twórczości Małgorzaty Nawarskiej pisała Barbara Marczuk-Szwed w *L'inspiration biblique dans l'oeuvre de Marguerite de Navarre*, Universitas, Kraków 1990.

in the divine silence–nothingness? Could the silence be more eloquent than words? The lecture of two of the largest poems of Marguerite de Navarre (1492–1549) tries to analyze how the ideology influences and reveals itself in these texts and demonstrates that the purpose of her religious poetry is not to vanish in silence, as the author herself claims. This theme of silence–nothingness that reappears in all Marguerite’s work is not only a sign of her mysticism, but also a powerful rhetoric device.