

MAŁGORZATA DUBROWSKA

OBRAZ PRZYRODY
W ŚREDNIOWIECZNEJ NIEMIECKIEJ LIRYCE DWORSKIEJ
ORAZ W *KSIĘDZE NATURY** KONRADA VON MEGENBERGA

1. NATURA W ŚREDNIOWIECZNEJ LIRYCE DWORSKIEJ

Helmut de Boor, wybitny badacz literatury niemieckiej, pisał, że fenomen średniowiecznej literatury dworskiej, tworzonej za czasów panowania dynastii Staufów, może być uznany za moment przełomowy¹ w historii literatury niemieckiego obszaru językowego. Owej przełomowości upatrywał on przede wszystkim w otwartości tej literatury na świat oraz w powstaniu autonomicznego obrazu człowieka, ideału mogącego zaistnieć wyłącznie w otoczeniu dworskim. Podczas gdy w epice dworskiej, tzn. w eposach rycerskich bazujących na legendach arturiańskich, najważniejsze wydaje się dochowanie cnót rycerskich – honoru, wierności i odwagi – średniowieczna liryka dworska, *Minnesang*, jawi się jako poezja miłosna.

Starowysokoniemieckie określenie *minna*, oznaczające miłość, radość, życzliwość, wspomnienie, oraz starowysokoniemieckie słowo *sang* – śpiew posłużyły do utworzenia nazwy dla tej jedynej w swoim rodzaju odmiany poezji tworzonej i śpiewanej, rzadziej recytowanej (XIII w. – *Leselyrik*) na

* Pierwotny tytuł brzmiał *Księga o rzeczach naturalnych*. Niemieckie sformułowanie *Naturbuch* można przetłumaczyć jako „księga natury”, „księga przyrody”. Walter Buckl wskazuje na fakt, że to pierwszy nowożytny wydawca dzieła von Megenberga, Franz Pfeiffer, zmienił w roku 1861 pierwotny tytuł, brzmiały *Księga o rzeczach naturalnych*, na *Księga natury*. Por. W. B u c k l, *Dannoch woer dâ zweivel. Das „Buch von den natürlichen Dingen” des Konrad von Megenberg*, [w:] *Das 14. Jahrhundert: Krisenzeit*, hrsg. von W. Buckl, Regensburg 1995, s. 109-132; tu s. 113.

¹ Por. H. de B o o r, *Dichter des Minnesangs*, [w:] *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1959, s. 225-229; tu s. 25.

dworach książęcych i królewskich przy okazji ważnych uroczystości i zjazdów² przez tzw. minnesingerów, którzy byli jednocześnie autorami tekstu i melodii. Minnesang, którego rozkwit przypada na lata 1190-1220, rozwinął się wraz z wykształceniem się kultury rycerskiej. Początkowo były to dość prymitywne anonimowe strofy, ulegające ciągłym zmianom i wpływom. Bezpośrednia bliskość Prowansji (trubadurzy), północnej Francji (truwerzy) oraz mauretańskiej kultury hiszpańskiej (arabska liryka miłosna) stanowiły ważny impuls dla minnesingerów. Dodatkowych wpływów należy szukać w miłosnej liryce Owidiusza, chrześcijańskim kulcie maryjnym, a wreszcie w ludowej liryce miłosnej.

Centralnym tematem minnesangu jest tzw. *höfischer Frauendienst*, czyli chęć służenia damie swojego serca, ale mamy tutaj do czynienia z sytuacją szczególną: opiewana w pieśni dama jest osobą zamężną, często stoi wyżej w hierarchii dworskiej niż sam poeta. Z tego powodu nie może tu być mowy o partnerstwie, a podmiot liryczny nie jest konkretną osobą i nie odnosi się do konkretnej znanej z imienia damy, lecz zwraca się do *frouwe*, która symbolizuje kobiecość samą w sobie. Pieśń jest świadectwem oddania, któremu poeta daje wyraz, wchodząc w rolę rycerza zakochanego w damie swego serca. Przesłanką do zaistnienia tej opartej na konwencji gry jest dwór z jego etykietą i systemem wartości. Jeśli minnesang jest konwencją, oddaniem fikcyjnych przeżyć zakochanego, to rodzi się pytanie o jego celowość. Usilne starania rycerza o względy wybranki serca miały prowadzić – podobnie jak w tekstach epickich – do samodoskonalenia (*Vervollkommnung*), uszlachetnienia (*Läuterung*) rycerza i pozostania wiernym najważniejszym ideałom rycerskim. Z tego powodu literatura dworska postrzegana jest jako wyidealizowana autokreacja, ekskluzywna ideologia stanu wyższego, tworzona przez elitę dla elity. Obok tzw. wysokiego minnesangu (*hohe Minne*), którego krótki zarys starałam się naszkicować, wykształciła się także jego forma niska (*niedere Minne*), w której zamiast wysoko urodzonej *frouwe* na pierwszy plan wysuwa się prosta dziewczyna, *wîp*, zakochana i niekryjąca swych uczuć. Formą pośrednią między tymi dwoma rodzajami poezji miłosnej była tzw. *ebene Minne*³.

² Przy okazji spotkań politycznych (Reichstag, spotkania o charakterze politycznym), ale także podczas świąt (Zielone Świątki) i uroczystości (pasowanie na rycerza) angażowano artystów, aby je uświetnili lub też przyczyniali się do agitowania (*Spruchdichtung*) na rzecz danego władcy.

³ Zob. *Kłótnia poetów*, niem. *Dichterfehde*: Reinmar von Hagenau contra Walther von der Vogelweide.

W poezji dworskiej można wymienić trzy główne gatunki: pieśń miłosną (*Minnelied*), poezję o charakterze polityczno-dydaktycznym (*Sangspruchdichtung*) oraz *Leich*, najbardziej wyszukany pod względem formy i melodii utwór, który nie ma odpowiadającej mu nazwy w języku polskim. Charakteryzuje się on nieregularną budową stroficzną i skomplikowaną, różną dla każdej strofy linią melodyczną. Najbardziej typowym gatunkiem minnesangu jest pieśń miłosna (*Minnelied*). W jej obrębie tworzone także pieśni mówiące o porannym rozstaniu kochanków (*Tagelied*), pieśni, w których głównym motywem był taniec (*Tanzlied*), pieśni powstałe pod wpływem wypraw krzyżowych (*Kreuzzugslied*), sielanki (*Pastourelle*). Wymienić należy także pieśni, w których dominującą rolę odgrywała przyroda (*Naturlied*), ale które zawierały również pierwiastek miłosny i przez interpretatorów postrzegane są jako *Minne-Natur-Lieder*⁴.

W artykule na wybranych przykładach spróbuję zanalizować pojęcie natury w średniowiecznej poezji dworskiej, motyw, który w liryce miłosnej nie stanowi jej istoty, ale pozostaje od wieków jej dopełnieniem.

Bardzo częstym zabiegiem kompozycyjnym stosowanym w pieśniach ludowych, a także w dworskich pieśniach miłosnych, jest tzw. *Natureingang*. Pojęcie to oznacza wstęp do utworu, zawierający opis przyrody. Obejmuje on kilka wersów, strofę, a nawet kilka zwrotek:

Uf der linden obene dâ sanc ein kleinez vogellîn.
vor dem walde wart ez lût: dô huop sich aber daz herze mîn
an eine stat dâ ez ę dâ was. ich sach die rôsenbluomen stân:
die manent mich der gedanke vil die ich hin zeiner frouwen hân.
Dietmar von Aist

Auf dem Lindenwipfel oben ein kleiner Vogel saß und sang. / Vor dem Walde wurde er laut, daß wieder sich das Herz mir schwang / an eine Statt, wo ich einst geweilt. / Ich sah die blühenden Rosen stehen: / Sie rufen viele Gedanken wach, die hin zu einer Frau gehn⁵.

Na wierzchołku lipy siedział ptaszek i śpiewał. Na jego świergot u skraju lasu zadrżało moje serce. W miejscu, które niegdyś odwiedziłem, ujrzałem kwitnące róże. Widok ów przywołał mi na myśl mą ukochaną.

⁴ Por. Th. Bein, *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart 1997, s. 111.

⁵ Dietmar von Aist, *Auf der Linde*, [w:] *Deutscher Minnesang. Mhd./Nhd.*, hrsg. von F. Neumann. Nachdichtung von Kurt Erich Meurer, Stuttgart 1978, s. 29 (tłum. na język polski M. D).

W rozpoczynającym pieśń opisie użyto kilku elementów zjawisk przyrodniczych w taki sposób, aby określić porę roku i wywołać u słuchacza charakterystyczny dla danej pory roku obraz natury. W przestrzeń poetycką utworu, którą tworzą: skraj lasu, lipa z siedzącym na jej wierzchołku świergocącym ptakiem, kwitnące róże, wplata się wspomnienie o ukochanej kobiecie. Określone dźwięki i obrazy przywołują myśli o spędzonych wspólnie chwilach, wywołują uczucie tęsknoty i smutku.

Nakreślony przez poetę topiczny obraz natury stanowi swoiste preludium do dalszej części tekstu i odnosi się do uczuć, jakimi targany jest podmiot liryczny utworu. Najczęściej opisywaną porą roku jest wiosna, jej najpiękniejsze miesiące: kwiecień i maj (*Frühlingslieder*), a także lato (*Sommerlieder*), rzadziej jesień i zima (*Herbst- und Winterlieder*)⁶. W miłosnej poezji dworskiej właściwie prawie nieobecny jest motyw przemijania, upływu czasu. Przyroda w pieśniach bądź budzi się do życia, rozkwita, bądź też zdaje się uśpiona w oczekiwaniu na słoneczne miesiące. Z rzadziej tematyzowaną w utworach zmianą pór roku koresponduje myśl o przyszłości i przeszłości.

Opisy te stanowią dla ich autorów punkt wyjścia do skoncentrowania się na odczuciach własnych, są tłem dla ukazania stanu ducha. Podmiot liryczny, ukazując piękno wiosennej lub letniej przyrody, najczęściej identyfikuje się z nią, odczuwa radość i ma nadzieję na spełnienie swych pragnień:

Hei, nû kumet uns diu zît, der kleinen vogellîne sanc.
 Ez gruoent wol diu linde breit, zergangen ist der winter lanc.
 Nû siht man bluomen wol getân, an der heide üebent si ir schîn.
 Des wirt vil manic herze frô, des selben troestet sich daz [] mîn⁷.
 Dietmar von Aist

Hei, nun kommt uns die Zeit (des Sommers), der Gesang der kleinen Vögelchen. / Es grünt schon die breite Linde, dahin ist der lange Winter. / Nun sieht man anmutige Blumen, auf

⁶ *Natureingang*, czyli występujący na początku pieśni opis przyrody, był w XII w. zjawiskiem stosunkowo rzadkim (Dietmar von Aist, Heinrich von Veldeke), typowym dla twórczości Walthera von der Vogelweide. W XIII w. rozpropagowany przez Neidharta, którego twórczość można podzielić na pieśni opisujące we wstępie lato lub zimę (*Sommer- und Winterlieder*). Por. P. Dinzlbacher (ed.), *Sachwörterbuch der Mediävistik*, Stuttgart 1992, s. 579. Początkowo w językach germańskich rozróżniano dwie pory roku: lato i kontrastującą z nim porę deszczową. Podział na cztery pory roku jest pochodzenia łacińsko-chrześcijańskiego. Zob. L. P. Johnson, *Nochmals zur Kultur des Natureingangs*, [w:] A. Robertshaw und G. Wolf (eds.), *Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1999, s. 31-40; tu s. 36.

⁷ Dietmar von Aist, *Hei, nû kumet uns diu zît*, [w:] *Des Minnesangs Frühling* 33,15, Bearbeitet von H. Moser und H. Tervooren, Stuttgart 1977.

der Heide erproben sie ihr Strahlen. / Darüber werden sehr viele herzen froh, und auch mein Herz schöpft daraus Zuversicht⁸.

Hej, nadchodzi lato, a wraz z nim śpiew ptaków. Rozłożysta lipa się zieleni, nie ma zimy. / Piękne kwiaty połyskują na łące. Latem raduje się wiele serc, także i moje serce żywi wtedy nadzieję.

Jednakże nie zawsze doznania podmiotu lirycznego pozostają tożsame z obrazem radosnej, budzącej się do życia przyrody. Poszczególne jej elementy, wyrażone kilkoma charakterystycznymi określeniami, „wysyłają fałszywe sygnały”⁹: po entuzjastycznym, przepełnionym słońcem opisie poeta skarży się na swój los, opłakując niespełnioną nieodwzajemnioną miłość, opisując swe cierpienie i samotność. Zabieg ten, wpisujący się w konwencję służenia swej pozostającej nieosiągalną wybrance, nosi nazwę skargi miłosnej (*Minneklage*). Rezygnacja, smutek i żal kontrastują tutaj z opisem będącej w rozkwicie natury. W poniższym przykładzie podmiot liryczny, przeżywający udramę z powodu nieodwzajemnionej miłości, personifikując i wyszczególniając zalety i atrybuty majowego miesiąca, zwraca się do nich o pomoc:

Ich klage dir, meie, ich klage dir, sumerwunne,
ich klage dir, liehtiu heide breit,
ich klage dir, ouge brehender klê,
ich klage dir, grüener walt, ich klage dir, sunne,
ich klage dir, Venus, sendiu leit,
daz mir diu liebe tuot sô wê.
Welt ir mir helfen pflihten,
sô trûwe ich daz diu liebe müeze rihten
sich ûf ein minneclîches wesen.
nu lât iu sîn gekündet mînen kumber
durch got und helfet mir genesen¹⁰.
Heinrich von Breslau

Ich führe Klage vor Dir, Mai, vor Dir, sommerliche Freude, vor Dir, strahlende weite Heide, vor Dir, in die Augen leuchtender Klee, vor Dir, grüner Wald, vor Dir, Sonne, vor Dir, Venus, Klage um meiner Sehnsuchtsqualen wegen und daß mir die Geliebte so weh tut. Wollt Ihr mir zu meinem Recht verhelfen, so bin ich zuversichtlich, daß sich die

⁸ Tłumaczenie Manfred Günter Scholz w: H. Tervooren (ed.), *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*, Stuttgart 1993, s. 57.

⁹ Por. L. P. J o h n s o n, *Nochmals zur Kultur des Natureingangs*, [w:] *Natur und Kultur*, s. 31-40; tu s. 38.

¹⁰ H e i n r i c h v o n B r e s l a u, *Ich klage dir, meie*, [w:] Carl von Kraus (ed.), *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, bd. 1, Tübingen 1952, s. 160.

Geliebte zu einem freundlichen Verhalten bequemen wird. Nun laßt euch bei Gott meinen Kummer geklagt sein und helft mir, davon loszukommen¹¹.

Skarżę się Tobie, maju, skarżę się Tobie, letnia rozkoszy,
 Skarżę się Tobie, połyskująca szeroka łąko,
 Skarżę się Tobie, koniczyno rozświeglająca oko,
 Skarżę się Tobie, zielony lesie, skarżę się Tobie, słońce,
 Skarżę się Tobie, Wenus, gdyż cierpię z miłości, a ma ukochana mnie rani.
 Jeśli mnie wysłuchacie, mogę mieć nadzieję, że miłą mi się stanie.
 Z Bożą pomocą wstawcie się za mną, abym mógł się uwolnić od cierpienia.

Podobnym układem kompozycyjnym charakteryzują się pieśni wpisane w scenerię jesienną lub zimową. Tym razem pogrążająca się w smutku i szałowości przyroda jest najczęściej odbiciem stanu ducha podmiotu lirycznego, człowieka cierpiącego z powodu nieszczęśliwej, z góry skazanej na niepowodzenie miłości.

Bywa jednakże również i tak, że zgaszona i uśpiona przyroda jest sprzymierzeńcem udręczonego rycerza, dla którego od urody wiosennych miesięcy ważniejsza jest ukochana i czczona przez niego kobieta.

Uns ist zergangen der lieplîch sumer.
 dâ man brach bluomen, da lît nu der snê.
 [...]
 in gesach nu lange nie bilde alsô schoene
 als ist mîn vrowe; des bin ich gemeit.
 Mich vrôit ir werdekeit
 Baz danne der meie und alle sîn doene
 die die vogel singent; daz sî iu geseit¹².
 Heinrich von Morungen

Uns ist vergangen der liebliche Sommer, / da wo man Blumen brach, liegt nur der Schnee.
 [...] / Ich sah nun lange kein Bild so voll Schöne/ Wie meine Herrin, und wert ist sie mir/
 In ihrer edlen Zier / Mehr als der Mai und als all seine Töne, / Die die Vögelein singen,
 das sag' ich euch hier¹³.

Przeminęło nam lato, / tu, gdzie zrywaliśmy kwiaty, leży teraz śnieg. [...] / Już dawno nie
 widziałem obrazu tak pięknego / jak ma ukochana, która w swych szlachetnych przymio-
 tach / cenniejsza mi jest / niżli miesiąc majowy i ptaków śpiew, to chcę wam powiedzieć.

¹¹ Tłumaczenie Hans-Joachim Behr w: Tervooren (ed.), *Gedichte und Interpretationen*, s. 72-73.

¹² H e i n r i c h v o n M o r u n g e n, *Uns ist zergangen*, [w:] *Des Minnesangs Frühling* 140, 32-141, 8.

¹³ Tłumaczenie Helmut Tervooren w: H. Tervooren (ed.), *Heinrich von Morungen, Lieder*. Mhd./nhd. Stuttgart 1975.

Z powyższych przykładów widać wyraźnie, że sceneria zmieniających się pór roku, nadająca swoisty koloryt pieśniom miłosnym, upiększająca je, pełni rolę sztafażu, jest jedynie wprowadzeniem we właściwą problematykę pieśni, stanowi pretekst do ukazania uczuć podmiotu lirycznego, które albo są tożsame z nastrojem typowym dla danej pory roku (lato – radość, zima – smutek), albo też pozostają z nim w sprzeczności. Natura nie jest tematem samym w sobie, sprowadza się do określonej w utworze funkcji i zapewne dlatego jej opis jest tylko szkicem, schematem pozbawionym cech go różnicujących¹⁴.

Obraz, jaki wyłania się z opisu przyrody, jest dość typowy. Tworzą go określone, powtarzające się, występujące w różnych kombinacjach rekwizyty, takie jak np. łąka (*heide*), las (*walt*), kwiaty (*bluomen*), koniczyna (*klê*), śpiew ptaków (*vogelsanc*), słońce (*sunne*), śnieg (*snê*). Są one znakami językowymi, występującymi odrębnie, bez szerszego tła, nie tworzącymi całości. Poszczególne komponenty tworzą idylliczny, nawiązujący do Teokryta obraz, swoisty *locus amoenus*¹⁵, w którym przyroda, ujarzmiona przez człowieka, nie stanowi dla niego zagrożenia. Jednakże w żadnym z przykładów nie mamy do czynienia z kreowaniem utopijnej wizji sielskiej wsi. Zasada kompozycji jest prosta, typowa dla literatury średniowiecznej – uszeregowanie poszczególnych elementów następuje poprzez ich zsumowanie:

Sô die bluomen ûz dem grase dringent,
same si lachen gegen der spilnden sunnen,
in einem meien an dem morgen fruo,
und diu kleinen vogellîn wol singent
in ir besten wîse die si kunnen,
waz wünne mac sich dâ gelîchen zuo?
Walther von der Vogelweide

Wenn die Blumen aus dem Grase dringen, /so als lachten sie zum Spiel der Sonne, / des
Morgens früh an einem Maientag, /und die kleinen Vögel lieblich singen / ihre besten
Weisen, welche Wonne / gäb' es da, die dieser gleichen mag?¹⁶

¹⁴ „Natur ist demnach scheinbar gar nicht eigentliches Thema der Lyrik, allenfalls ist sie Folie, Hintergrund und Staffage ohne jede individualisierende Tiefenschärfe” (Natura nie stanowi wobec tego właściwego tematu poezji, jest tylko podkładem, tłem, sztafażem, bez indywidualizującej głębi). Zob. B. K r a u s e, *Natur–Naturlyrik–Naturanschauung. Anmerkungen zur ‚Mentalität‘ lyrischer Natur im Mittelhochdeutschen*, [w:] Th. Stemmler (ed.), *Natur und Lyrik. 4. Colloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters*, Mannheim 1991, s. 233-286; tu s. 251.

¹⁵ Na tę analogię wskazuje Burkhardt Krause w dz. cyt., s. 244.

¹⁶ W a l t h e r v o n d e r V o g e l w e i d e, *Das bessere Spiel*, [w:] F. Neumann

Kwiaty wychylają się z traw, jakby śmiały się do słońca promieni, / wczesnym rankiem majem, / i ptaszęta śpiewające cudnie / swe najpiękniejsze trele. Cóż to za rozkosz! / Czy coś jej dorówna?

W liryce dworskiej nie spotkamy opisu zjawisk przyrodniczych, nie usłyszymy odgłosu burzy czy szumu wiatru, nie pocujemy zapachów wiosennych kwiatów. Poeci dworscy aktywowali u słuchacza zmysł wzroku, rzadziej słuchu (w wierszach dość często pojawia się śpiew słowika), pomijając zmysł dotyku i powonienia¹⁷.

W odróżnieniu od przykładów antycznych, naszpikowanych wręcz nazwami gatunków roślin, zwierząt i ptaków, opisy przyrody w liryce dworskiej pozostają bardzo ogólnikowe, niekonkretne. Nazwy pojawiają się sporadycznie. Poeci wymieniają między innymi różę, lilię, lipę i słowika. Atrybutem obecnych w utworach elementów przyrody jest piękno, a najczęściej spotykane barwy to czerwień (*bluomen rôit*), zieleń (*grüne heide*) i błękit (*himmel blâ*).

Motyw lipy, zawierzonej w mitologii germańskiej bogini Frei, opiekunce życia, zajmuje miejsce szczególne w poezji ludowej, a także w liryce dworskiej. Lipa to drzewo, które upodobali sobie kochankowie. Spotykają się przy nim mieszkańcy wsi. Jednym z najpiękniejszych przykładów, gdzie lipa stanowi tło dla miłosnych uniesień, jest utwór Walthera von der Vogelweide *Unter der Linde*. W pieśni zaliczanej do tzw. *Mädchenlieder*, w której ustylizowana na wiejską dziewczynę zakochana kobieta opowiada o zdarzeniach ubiegłej nocy, roztacza się obraz miejsca wymarzonego na spotkanie z ukochanym. Dziewczyna, relacjonując przebieg wydarzeń, odtwarza kontury scenerii miłosnej, którą tworzą: lipa, łąka, kwiaty, trawa, las i dolina. Całości obrazu dopełnia śpiew słowika:

Under der linden
an der heide,
dâ únsere zweier bette was,
dâ muget ir vinden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
vór dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal

(ed.), *Deutscher Minnesang*, Stuttgart 1991, Nachdichtung vorgenommen von Kurt Erich Meurer, s. 81.

¹⁷ Zob. K r a u s e, dz. cyt., s. 255.

Unter der Linden / an der Heide, / wo fröhlich mir das Herz genas, /da möget ihr finden / wie wir beide / die Blumen knickten und das Gras. / Vor dem Wald in einem Tal, / tandaradei! / sang so süß die Nachtigall¹⁸.

Pod lipą / na łące, / gdzie mieliśmy łoże, / możecie znaleźć / trawę i kwiaty zerwane przez nas. / Na skraju lasu, w dolinie, / tandarada! tak pięknie śpiewał słowik.

Występujący w tej pieśni motyw zrywania kwiatów (*bluomen brechen*) ma znaczenie symboliczne – w ten sposób poeci podkreślali zmysłowy charakter miłości. Motyw ten występuje nie tylko w twórczości Walthera von der Vogelweide, który zrewolucjonizował dworską poezję liryczną, wprowadzając do niej pierwiastek miłości spełnionej, odwzajemnionej. Pojawia się on również u innych minnesingerów. W przytaczanej powyżej pieśni *Uns ist zergangen* Heinricha von Morungen czytamy: „*man brach bluomen*”¹⁹, natomiast w utworze pt. *Manigem herzen taet der kalte winter leide*, powstałym pod wpływem poezji Heinricha von Veldeke, podmiot liryczny, wspominając letnie miesiące, mówi o łamaniu kwiatów przez kochanków: „*von uns beiden wirt der bluomen vil verrenket*”²⁰ (złamaliśmy oboje wiele kwiatów).

Cechą wspólną wszystkich obrazów natury występujących w poezji dworskiej jest brak jej opisu w scenerii wieczoru bądź nocy. W pieśni *Unter der Linde* zakochana dziewczyna opisuje wprawdzie miejsce nocnego spotkania z ukochanym, ale jej relacja ma miejsce o poranku. Nieobecność motywu ciemności i nocy w dworskiej liryce miłosnej powodowana jest nie tyle względami estetycznymi, ile wpisaniem się tej zasady w obowiązującą wówczas konwencję: wszystkie zdarzenia niedostępne dla oka, osnute tajemnicą nocy, pozostawałyby niedostępne, a tym samym podejrzone dla otoczenia dworskiego, którego centrum zainteresowania stanowiła opiewana w poezji usankcjonowana wieloma obwarowaniami miłość dworska.

Pieśń *Unter der Linde* można zaklasyfikować jako tzw. *Tagelied*, tzn. jako utwór opowiadający o porannym rozstaniu kochanków, chociaż najbardziej typowymi przykładami tego gatunku są pieśni Wolframa von Eschenbacha. W utworze *Der Drache Tag* rycerz, upominany i ostrzegany przez strażnika, postać zapożyczoną z liryki prowansalskiej, musi o brzasku rozstać się z ukochaną, gdyż w przeciwnym razie oboje znaleźliby się w niebezpieczeństwie. Strażnik pozostaje nieczuły na błagania kobiety, gdyż jest on odpowiedzialny

¹⁸ Walther von der Vogelweide, *Unter der Linde*, [w:] *Deutscher Minnesang*, s. 74-75.

¹⁹ Zob. przypis 10.

²⁰ Pseudo-Veldeke, *Manigem herzen taet der kalte winter leide*, [w:] *Des Minnesangs Frühling*, Lied 37, s. 149.

za swego pana i troszczy się, aby zachował on życie i honor. Uwagę czytelnika przyciąga sposób, w jaki poeta w pierwszej strofie przedstawił nadchodzący poranek. Już w tytule dzień porównany został do smoka, natomiast w wierszu mamy do czynienia z personifikacją dnia, który jawi się jako ogromne monstrum, które swoimi szponami przeszywa chmury i pnie się w górę z wielką siłą i rozmachem. Poranek, brzask, który z reguły budzi pozytywne skojarzenia, tutaj jest przyczyną nieszczęścia i smutku, gdyż jego nadejście oznacza konieczność rozstania. Słowa, którymi poeta opisuje początek nowego dnia, zwiastuna grożącego kochankom niebezpieczeństwa, padają z ust zatrwożonego strażnika. Ten sugestywnie nakreślony obraz natury dodaje tekstowi dramaturgii i dynamizmu:

„Sîne klâwen
durch die wolken sint geslagen,
es stîget ûf mit grôzer kraft.
ich sihe in grâwen
tâgelîch als er wil tagen[...]"

Seine Krallen / durch den Wolkenwall geschlagen, / mit großer Kraft steigt er empor / zu Turm und Hallen, / hebt grau es an zu tagen [...] ²¹.

Swoimi szponami / rozdarłszy ścianę chmur, / z wielką siłą dźwiga się w górę / w szarym świetle poranka, / dnieje.

Dynamizm charakterystyczny dla powyższego obrazu jest w poezji dworskiej zjawiskiem rzadkim; z reguły opisy przyrody cechuje statyczność, wynikająca przede wszystkim z braku czasowników oznaczających ruch. Przykładem kolejnego dynamicznego opisu przyrody może być pieśń Walthera von der Vogelweide *Maiwunder*. W dwóch pierwszych jej strofach, w których poeta opisując radosną, budzącą się do życia przyrodę, tworzy analogię do ludzkiego życia, napotykamy czasowniki oznaczające ruch:

[...]
Uns wil schiere wol gelingen,
wir suln sîn gemeit,
tanzen lachen unde singen,
âne dörperheit.
Wę wer waere unfrô?
sît die vogeles alsô schône
singent in ir besten dône,
tuon wir ouch alsô!

²¹ W o l f r a m v o n E s c h e n b a c h, *Der Drache Tag*, [w:] *Deutscher Minnesang*, s. 84-85.

Was wir wagen, muß gelingen / in der Maienzeit. / Laßt uns tanzen, lachen, springen, / doch mit Artigkeit! / Wäre wer nicht froh, / da die Stare, Finken, Meisen/ proben ihre besten Weisen? / Tun wir auch also²².

Nasze plany muszą się spełnić, / gdy wszystko się mai. / Tańczmy, śmiejmy się i śpiewajmy, / lecz bez zbytkowania. / Któż byłby smutny? / Gdy ptaki śpiewają najpiękniej, / naśladujemy je!

Z pięciu zachowanych pieśni cytowanego wyżej Wolframa von Eschenbach, wybitnego autora prozy dworskiej, pieśń *Ursprinc bluomen* zasługuje na szczególną uwagę, gdyż wymyka się z tradycyjnego schematu, a autor – rozbijając obowiązującą konwencję – demonstruje na jej przykładzie wolność twórcy. Pieśń jest wpisana w scenariusz zimowy, z charakterystycznym dla tej pory roku motywem miłości niespełnionej, więc wydaje się tradycyjnym przykładem pieśni, w której brak jest opozycji pomiędzy określeniem pory roku a rodzajem odczuć podmiotu lirycznego. Po uważnej lekturze okazuje się jednak, że poeta – w odróżnieniu od natury uzależnionej od zmieniających się pór roku – nie chce podporządkować się temu powtarzającemu się rytmowi i z tego powodu na pierwszy plan wysuwa się opozycja pomiędzy naturą i sztuką²³. Natura pozostaje pod presją pory roku; każda wiosna niesie ze sobą śpiew ptaków, który – co roku – późnym latem milknie, podczas gdy poeta może śpiewać zawsze, także zimą. Wolfram von Eschenbach nie poddaje się prawom natury, pozostaje niezależny:

[...]
Estwenn ich kan niuwez singen
sô der rîfe lît, guot wîp, noch allez ân dîn lôn.
[...]
Dô slief niht diu nahtegal:
nu wache aber ich und singe ûf berge und auf dem tal.

Ich kann bei jeder Gelegenheit etwas Neues singen, auch wenn Schnee liegt, und ohne Lohn von dir, edle Frau. [...] Damals fand die Nachtigall keine Ruhe. Jetzt aber bin ich wach und singe über Berg und Tal²⁴.

Mogę zawsze zaśpiewać coś nowego, także zimową, śnieżną porą, bez twej nagrody, szlachetna pani. [...] Wtedy słowik nie zaznał spokoju. Teraz czuwam i śpiewam ponad górami i dolinami.

²² Walther von der Vogelweide, *Maiwunder*, [w:] *Deutscher Minnesang*, s. 68-69.

²³ Zob. W. Mohr, *Wolfram von Eschenbach*, [w:] Benno von Wiese (ed.), *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, Düsseldorf 1959, s. 78-89; tu s. 88.

²⁴ Tamże, s. 80.

Obraz natury wyłaniający się z opisów w poezji dworskiej jest – poza nielicznymi wyjątkami – dość jednorodny, typowy, schematyczny. Naszkicowane przez poetów poszczególne jej elementy stanowią tło do rozważań na temat miłości, najczęściej nieszczęśliwej i nieodwzajemnionej. Komponenty tworzące daną scenerię z jednej strony, są wprawdzie – jak napisał Burkhardt Krause – „sformalizowane”²⁵, a więc uszeregowane, statyczne, ułożone, wpisane w konwencję dworskiej autokreacji, ale tworzą i wypełniają przestrzeń poetycką niemieckiej średniowiecznej poezji miłosnej, wyznaczając jej ramy. Z drugiej strony należy podkreślić, że poszczególne komponenty tworzące tło pieśni są konwencjonalnymi znakami językowymi, które nie niosą ze sobą indywidualnych cech dystynktywnych, i dlatego poezja dworska ma raczej charakter dyskursywny, nie ewokuje obrazu²⁶. Odbiorca tej poezji musi właściwie sam, za pomocą charakterystycznych, wynikających z obowiązującej konwencji elementów języka stworzyć swój własny, indywidualny obraz przyrody.

2. PRZYRODA W *KSIĘDZE NATURY* KONRADA VON MEGENBERGA (EKSKURS)

W późnym średniowieczu, głównie dzięki poezji Neidharta²⁷, zachowany został podział na pieśni osadzone w scenerii zimowej i letniej, a elementy je różnicujące umiejscawiane są w części wstępnej utworu (*Natureingang*). Tematem poezji nadal pozostaje miłość, jednakże poetom późnego średniowiecza nie chodzi o ukazanie konwencjonalnych scen wpisanych w etykietę dworską, lecz zależy im na sparodiowaniu miłości dworskiej. U Neidharta – np. poprzez ukazanie postaci zakochanej wiejskiej dziewczyny czy też przedstawienie sceny z wiejskiego szynku – mamy do czynienia z karykaturalnym obrazem wsi, obnażaniem jej prostactwa. Sceny z życia wsi pojawiają się również u Burkharda von Hohenfels. Poeta ten nie stosuje w swych pieśniach elemen-

²⁵ Por. Burkhardt Krause używa sformułowania *diszipliniert*. Zob. dz. cyt., s. 269.

²⁶ O dyskursywności poezji dworskiej wspominał L. Peter Johnson w: *Nochmals zur Kultur des Natureingangs*, [w:] *Natur und Kultur*, s. 31-40; tu s. 37.

²⁷ Por. przypis 6.

tów parodii, a *Minnedienst*, czyli chęć służenia ukochanej w imię miłości, metaforyzuje i alegoryzuje w scenach z życia zwierząt.

W XIV w. poeci coraz częściej stosowali elementy stylu „naukowego”, we wstępie do pieśni umieszczali np. teorię meteorologiczną, a wyszukany sposób wysławiania stawał się manierą²⁸. W nurt ten wpisuje się także powstająca u schyłku średniowiecza fachowa proza, która miała służyć zarówno klerowi, jak i społeczności świeckiej. Teksty te, przy pośrednim udziale łaciny, przyczyniały się do rozwoju pojęć i definicji fachowych z różnych dziedzin, przede wszystkim prawa, historii oraz przyrodoznawstwa (*Naturkunde*).

Konrad von Megenberg, autor obszernego dzieła pt. *Buch der Natur* (*Księga natury*), powstałego ok. 1348/1350 r., będącego swobodną przeróbką łacińskiego tekstu *Liber de natura rerum* Thomasa von Cantimpré, ucznia Alberta Wielkiego, przyczynił się do rozpropagowania wśród laików średniowiecznego obrazu człowieka i świata, wizji bazującej na antycznej tradycji arystotelesowskiej. Dzieło autorstwa von Megenberga jest pierwszą niemiecką „historią przyrody”, a niewątpliwą zasługą autora pozostaje fakt, że tekst napisany został po niemiecku.

*Księga natury*²⁹ ma układ antropocentryczny. Już we wstępie autor stwierdza, że rozum i dusza są dwiema siłami sterującymi ludzkim działaniem, które można porównać do aniołów i słońca. Dzieło von Megenberga składa się z ośmiu obszernych rozdziałów: pierwszy poświęcony jest człowiekowi, jego szczegółowej anatomii, ale i uwarunkowaniom etycznym; drugi – niebu i układowi planet; w trzecim von Megenberg zajmuje się zwierzętami; w czwartym – drzewami; w piątym opisuje zioła, koncentrując się na ich właściwościach leczniczych, następnie przybliża czytelnikowi właściwości kamieni szlachetnych, metali, a w ostatnim rozdziale przedstawia świat mórz i rzek, nie szczędząc przy tym bajkowych opisów fantastycznych postaci, mających zamieszkiwać głębiny. Dzieło, będące przedkopernikańską wizją makro- i mikrokosmosu, było czytane i wznawiane aż po wiek XVI. Ostatni nakład, wydrukowany we Frankfurcie, datowany jest na rok 1540.

Księga natury jest tekstem mocno zakorzenionym w charakterystyczne dla średniowiecza pojmowanie natury: nauka o naturze jest jednocześnie nauką o działaniu Boga w świecie, pozostaje w bezpośrednim związku z dziełem

²⁸ Por. M. W e h r l i, *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter*, Stuttgart 1997, s. 420-455.

²⁹ *Das Buch der Natur von Conrad von Megenberg. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*, Greifswald 1897. In neuhochdeutscher Sprache bearbeitet und mit Anmerkungen versehen von Dr. Hugo Schulz, Professor an der Universität Greifswald.

stworzenia. Konrad von Megenberg, pisząc swą encyklopedię, miał wielu mistrzów m.in. „pogańskiego” Arystotelesa, a także chrześcijańskiego Augustyna. Powołuje się również na Thomasa von Cantimpré, Alberta Wielkiego i wielu innych uczonych i badaczy. Kompendium Konrada von Megenberga kataloguje i systematyzuje ówczesny stan wiedzy człowieka o naturze, nie jest jednakże tylko odwzorowaniem najważniejszych opinii i pojęć, gdyż w wielu miejscach tekstu autor krytycznie odnosi się do prezentowanych informacji, komentuje je lub po prostu nie zgadza się z obowiązującym powszechnie przekonaniem czy sądem. Najprostszym sposobem na wyrażenie krytyki jest zanegowanie danej informacji bez wyjaśniania przyczyn. Konrad von Megenberg używa stwierdzeń: „nie wierzę w to” bądź „nie zgadzam się z tym”, nie zagłębiając się w problem i nie wyjaśniając niczego. Jeśli podaje przyczyny swoich wątpliwości, okazuje się, że krytycyzm Konrada łączy się często z wiarą w czary bądź w zabobony. Sposobem bardziej wyrafinowanym jest negowanie jakiegoś stwierdzenia poprzez powołanie się na inny, „wyższy” autorytet w danej kwestii.

Dzisiejszemu czytelnikowi *Księgi natury* nasuwa się pytanie o nowatorstwo tego monumentalnego dzieła. Istotne znaczenie ma fakt, że Konrad w swojej polemice z cytowanymi mistrzami i autorytetami opowiada się za opisem natury na podstawie własnego doświadczenia, postuluje korzystanie ze zmysłów przy jej badaniu i opisywaniu. Walter Buckl konkluduje: „Konrad von Megenberg jawi się w pozycji pomiędzy zakorzenieniem w wierze i pozostając wierny autorytetom z jednej strony, a będąc zdolnym do krytyki i ufając własnym obserwacjom i możliwościom poznania z drugiej strony – jako osoba znajdująca się w punkcie zwrotnym”³⁰. Stwierdzenie to wydaje się niezmiernie istotne w kontekście średniowiecznego rozumienia natury: było ono niejednolite; obok podejścia teologicznego istniało podejście racjonalne. Podczas gdy pod koniec XII w. mamy do czynienia głównie z rozumieniem natury jako dzieła stworzenia, w w. XIV akcent przenosi się na jej racjonalne poznawanie.

Księga natury, a właściwie ilustracje do powstających w XIV w. rękopisów sporządzanych egzemplarzy tego dzieła przyczyniły się do rozwoju malarstwa krajobrazowego. Norbert H. Ott stwierdza w referacie pt. *Wege zur Landschaft (Drogi do krajobrazu)*, że wraz ze „[...] zniknięciem tła w kolorze złotym zaczyna rozwijać się malarstwo krajobrazowe”³¹. Autor zauważa jed-

³⁰ B u c k l, dz. cyt., s. 129 (tłum. M. D.).

³¹ N. H. O t t, *Wege zur Landschaft. Randbemerkungen zu den Illustrationen einiger*

nocześnie, że nie był to proces łatwy, a jego etapy przejściowe stanowiło malarstwo freskowe, tablicowe, a także – szczególnie w Niemczech – ilustracje do późnośredniowiecznych rękopisów.

Malowidła ilustrujące *Księgę natury* von Megenberga stanowią według Norberta H. Otta reprezentatywny przykład rozwoju malarstwa krajobrazowego, gdyż przyroda, a więc i krajobraz, stanowi o temacie tego dzieła, dlatego też ilustracje do tekstu przedstawiają naturę jako temat sam w sobie, a nie jedynie jako element danej sceny. Wśród ilustracji do dzieła Konrada można wyróżnić całostronicowe „tablice poglądowe”³², czyli strony tytułowe stanowiące wprowadzenie do kolejnej księgi, oraz ilustracje bardziej szczegółowe, odnoszące się do konkretnych zjawisk czy też elementów natury. Podczas gdy malowidła będące stroną tytułową danego rozdziału przedstawiają wybiórczo treść następującej po nich księgi, ilustracje szczegółowe osadzone są w swojego rodzaju otoczeniu – krajobrazie.

Norbert H. Ott za przykład ilustracji szczegółowej podaje zachowaną w rękopisie ze Stuttgartu scenę przypisaną do podrozdziału o insektach i robakach. Przedstawia ona skalny płaskowyż, z którego lewego skraju wyrasta drzewo liściaste, natomiast po pofałdowanym podłożu pełza gąsienica, żuk i ślimak. Widzimy także konika polnego oraz dwie żaby. Nad nimi fruwały cztery owady, a z prawej strony obrazka pająk rozpostarł swą sieć. Uzyskana przez ilustratora scena nie jest realistyczna, gdyż zaburzone zostały proporcje poszczególnych elementów krajobrazu, a przedstawione na ilustracji organizmy nie zostały ukazane w środowisku charakterystycznym dla poszczególnych gatunków, lecz po prostu zebrano je i zaprezentowano wszystkie razem jako obiekty.

Podczas gdy w ilustracjach do rękopisu ze Stuttgartu poszczególne elementy krajobrazu są niejako „cytowane”, można zauważyć ich ewolucję na ilustracjach do późniejszych rękopisów *Księgi natury*, gdzie przedstawienie danego obiektu nie jest celem nadrzędnym, ale stanowi pretekst do ukazania sceny wkomponowanej w konkretny krajobraz. Za przykład może służyć ilustracja (rękopis z Heidelbergu) do tekstu o lilii, przedstawiająca dwie postaci na tle bujnie rosnących lilii. U dołu obrazu znajduje się przyrząd destylacyjny, wskazujący na możliwość przetwarzania tej rośliny w celach leczniczych. Autor ilustracji starał się w ten sposób z jednej strony podkreślić charakter

spätmittelalterlicher Handschriften, insbesondere von Konrads von Megenberg 'Buch der Natur', [w:] Natur und Kultur, s. 119-129; tu s. 119.

³² Tamże, s. 121.

rozdziału o roślinach i ziołach, traktujący głównie o ich leczniczych właściwościach, z drugiej – ukazać rośliny jako integralną część środowiska człowieka.

Zarówno tekst, jak i ilustracje do *Księgi natury* świadczą o nadchodzących zmianach w podejściu do świata i przyrody: antycypują nadejście ery doświadczenia.

THE IMAGE OF NATURE IN THE MEDIEVAL GERMAN COURT LYRIC POETRY
AND IN KONRAD VON MEGENBERG'S *BUCH DER NATUR*

S u m m a r y

On selected examples the author analyzes the concept of nature in the medieval court poetry. German medieval court lyric poetry, identified with love poetry, being the only phenomenon of its kind in the history of literature, surprises one with multitude of forms and themes. Although the motif of nature does not constitute its essence, it still remains its complement, for the image of nature sketched by the poets that emerges from the court poetry is the background of thoughts about love.

The article about the image of nature in Konrad von Megenburg's *Buch der Natur* makes the reader familiar with the first attempt at systematizing the nature written in German.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: liryka dworska, Minnesang, pieśni, liryka średniowieczna, natura.

Key words: court lyric poetry, Minnesang, song, medieval lyric poetry, nature.



1. Konrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Stuttgart, Biblioteka Krajowa



2. Konrad von Meigenberg, *Buch der Natur*; Heidelberg, Biblioteka Uniwersytecka