

L

isty pobożne

Catherine d'Amboise –
formy epistolograficzne,
modlitewne i poetyckie
w manuskrypcie
i w pierwszym wydaniu*

Wstęp

Joachim du Bellay w słynnej rozprawie *Obrona i uświetnienie języka francuskiego* (1549), uznawanej za manifest kształtującej się grupy poetyckiej, nazwanej wkrótce Plejadą, postulował odrzucenie niektórych form i gatunków typowych dla poezji francuskiego średniowiecza. Współczesnym poetom radził, aby przestali komponować m.in. ronda, ballady, *virelais* i *chants royaux*. Twórcy renesansowi jego zdaniem powinni w zamian skierować swoją uwagę np. ku epigramatom, elegiom, odom i sonetom. Du Bellay zawarł w tym tekście także uwagi o listach poetyckich,

które według niego nie służą celowi wzbogacenia języka poezji narodowej, ponieważ podejmują tematy powszednie. Wyjątek może stanowić naśladowanie w nich tonu elegijnego, uroczystego lub poważnego znanego z listów Owidiusza i Horacego¹. Tom poezji autorstwa Catherine d'Amboise (1482–1550), który w całości liczy sześćset sześćdziesiąt dwa wersy, składa się z listów poetyckich, z *chant royal* oraz z krótszych, zaledwie kilkuwersowych, form lirycznych. W tomie spotyka się zatem bogata tradycja *chant royal* (pieśni królewskiej), ukształtowana przez osiągnięcia poetyckie m.in. Eustachego Deschamps, Wielkich Retoryków (Guillaume'a Crétina, Jeana Marota), reprezentantów młodszego pokolenia, np. Clémenta Marota i poetów uczestniczących w turniejach poetyckich ku czci Najświętszej Maryi Panny (fr. *puys*), z formą listu wierszem, która zdobyła już popularność i nadal będzie bardzo często wybierana. Spoiwem tej różnorodności jest dewocyjny charakter dzieła: konfesyjny ton listów do Jezusa Chrystusa i Matki Bożej, w których Catherine d'Amboise przedstawia swoje przewinienia, przeraża się w aklamację, a następnie laudację w uroczystej pieśni. Licznie rozsiane w tomie inwokacje skruszonej grzesznicy zestawione są z odpowiedzią Chrystusa Króla, służącą jej konsolacji. Być może to ta niejednorodność tomu, tak genologiczna, jak stylistyczna, sprawiała edytorski kłopot przez ponad trzy wieki, zanim doszło do pierwszego wydania dzieła². Jest ona jednak obecnie także źródłem rosnącego zainteresowania tomem i jego autorką. W artykule omawiam pierwsze wydanie tomu Catherine d'Amboise, zatytułowanego *Les dévotes epistres* (*Listy pobożne*), przygotowane przez Jean-Jacques'a Bourasségo (1813–1872) w 1861 roku, zestawiając je z manuskrypcem. Przedstawiam aspekty rozumienia tego utworu jako dzieła sztuki epistolarnej oraz jako tomu wierszy o zróżnicowanych formach i odmiennych wydźwiękach, wskazując ważne zmiany w układzie treści dokonane przez Bourasségo.

Lira Safony* i dama chrześcijańska – Catherine d'Amboise

Catherine d'Amboise pochodziła z wpływowego rodu, którego członkowie pełnili ważne funkcje na królewskim dworze i zajmowali wysokie miejsca w hierarchii kościelnej. Trzykrotnie wychodziła za mąż, wiążąc się również z możnowładcami³. W spadku po drugim mężu została panią na

zamku w Lignières, o którym wspomina w swoich listach jako o sekretnym miejscu, w którym tworzy swoje poezje i odmawia modlitwy⁴. Jest autorką dwóch dzieł prozą zatytułowanych: *Livre des prudens et imprudens* (*Księga roztropnych i nieroztropnych*, 1509) oraz *Complainte de la dame pasmée contre Fortune* (*Skarga omdlałej damy przeciwko Fortunie*, 1525–1535), a w późniejszym okresie, w latach 1541–1545, powstają jej utwory poetyckie. Dzieła prozą do dzisiaj nie zostały wydane, ale ich edycję przygotowała Ariane Bergeron-Foote w swojej pracy doktorskiej obronionej w 2002 roku⁵. Należy zauważyć, że był to rok przełomowy w recepcji dzieł Catherine d'Amboise, ponieważ w tym samym czasie ukazały się dwa wydania zbioru, który jest przedmiotem tej analizy, zatytułowane odpowiednio *Les dévotes epistres* i *Poésies*⁶.

Catherine d'Amboise zajmowała się mecenatem kulturalnym, z jej wsparcia korzystał m.in. jej bratanek, również poeta, Michel d'Amboise, oraz przyjaciele z jego kręgu, np. François Habert⁷. Informacje o finansowym wspieraniu innych twórców mogą okazać się przydatne do naświetlenia powodów nieukazania się drukiem poezji Catherine d'Amboise za jej życia: na pewno brak środków nie stał na przeszkodzie takiego przedsięwzięcia. Za prawdopodobne można uznać przypuszczenie, że taka była wola autorki, którą poświadczają słowa jednego z listów z omawianego tomu adresowanego do Chrystusa: „Tobie jednemu ten list przedstawiam”⁸, których nie należy uznać wyłącznie za przykład topiki skromności, obecnej w dziełach poetek dawnych wieków⁹. Właściwości welinowego, iluminowanego manuskrypcu z poezjami d'Amboise wskazują na to, że tom mógł być przeznaczony na podarunek, a jego lektura odbywała się tylko w ścisłym kręgu dworskiego towarzystwa¹⁰.

Les dévotes epistres
można scharakteryzować
jako listy poetyckie

Kto opracował pierwsze wydanie?

Jako pierwszy edycję *Les dévotes epistres* przygotował Jean-Jacques Bourassé¹¹, ksiądz, założyciel i członek kilku towarzystw naukowych w Tours, który był autorem kilkudziesięciu tekstów poświęconych przede wszystkim zabytkom Turenii, ale także podróży do Ziemi Świętej. Był też jednym z dwóch tłumaczy francuskiego przekładu Biblii z 1843 roku, nazywanego Biblią z Tours, która w następnym wydaniu, z lat sześćdziesiątych XIX wieku, została wzbogacona ilustracjami znanego malarza, ilustratora i rzeźbiarza – Gustawa Dorégo. Bourassé, przygotowując *Les dévotes epistres* do wydania, nie

miał dużego doświadczenia w pracy z wierszami, zwłaszcza ze współczesną poezją: wcześniej opublikował m.in. dzieła łacińskie Hildeberta z Lavardin, arcybiskupa z Tours, i kopiariusz opactwa w Cormery. Już po ukazaniu się tomu d'Amboise wydał także mirakle prozą opisujące cuda za wstawiennictwem św. Katarzyny z Fierbois. Ukazanie się *Les dévotes epistres* drukiem łączy się ściśle z założeniem Société des Bibliophiles de Touraine w 1860 roku, którego Bourassé był pomysłodawcą i współzałożycielem – karta przedtytułowa dzieła d'Amboise zawiera informację, że jest to publikacja tego towarzystwa. Jego celem było wydawanie dzieł nieznanymi dawnymi autorami związanych z Turenją oraz prac historycznych dotyczących regionu¹².

Struktura manuskryptu i pierwszego wydania

Kazimierz Cysewski uznał problematykę tekstologiczno-edytorską za szczególnie doniosłą w przypadku badań nad epistolografią. Stwierdził, że po wydaniu tomu korespondencji „powstaje nowa całość, złożona w oparciu o określone zasady z pojedynczych listów, całość siłą rzeczy interpretująca składowe elementy, decydująca o wewnętrznych nawiązaniach, powstawaniu nowych znaczeń [...]”¹³. Podaję podstawowe zmiany w układzie treści z edycji Bourasségo w stosunku do manuskryptu¹⁴:

1) Bourassé wydał dzieło zatytułowane *Les dévotes epistres*. Na pierwszej karcie *verso* manuskryptu widnieje natomiast notatka: „Poésies de Catherine d'Amboise, mariée en seconde nocces à Philibert de Beaujeu, chambellan de François I^{er}” („Poezje Catherine d'Amboise, poślubionej w drugim małżeństwie Philibertowi de Beaujeu, szambelanowi Franciszka I”), sporządzona, jak przypuszcza Catherine M. Müller, w XIX wieku¹⁵.

2) Bourassé nadał tytuły poszczególnym jednostkom tomu. Tytuły trzech listów poetyckich brzmią: *Épistre a mon tres doux, tres gracieux et tres debonnaire sauveur et seigneur Ihesucrist* (*List do mojego wielce słodkiego, łaskawego i dobrotliwego zbawiciela i pana Jezusa Chrystusa*); *Épistre a la Mère de Dieu, la vierge benigne, Mère de paix, pucelle de concorde, mon advocate, ma dame, maïstresse et amie* (*List do Matki Bożej, dziewicy łaskawej, Matki Pokoju, dziewicy pojednania, mojej orędowniczki, pani, władczyni i przyjaciółki*); *Epistre de mon tres puissant seigneur et sauveur Ihesucrist* (*List od mojego wszechmogącego pana i zbawiciela Jezusa Chrystusa*). Bourassé niejako zamienił przedstawienie wizualne – miniatury zamieszczone

w manuskrypcie, które poprzedzają każdy list – na werbalne¹⁶. Na miniaturach można ujrzeć wizerunki autorki, odbiorców listów oraz posłańca, a także podarunek dołączony do trzeciego listu. Wybierając tytuły, Bourassé inspirował się tekstem listów, np. określenia „pucelle de concorde” i „vierge benigne” zostały zaczerpnięte z treści listu do Matki Bożej.

3) Nadał także tytuły dwóm czterowierszom, które poprzedzają drugi oraz trzeci list: *Envoy à la Vierge Royal* (*Przesłanie do Królewskiej Dziewicy*); *A mon bon ange* (*Do mojego dobrego anioła*). Także w tym przypadku materiału do tytułów dostarczyła treść listów: wezwanie „Vierge Royal” rozpoczyna list do Matki Bożej, a posłaniec został nazwany „dobrym aniołem” na końcu listu do Jezusa Chrystusa. W manuskrypcie oba czterowiersze zapisano atramentem o kolorze odmiennym od tego, który został użyty w całości tomu, czerwonym.

4) Bourassé wydzielił *chant royal* z listu drugiego i podzielił go na dwie odrębne jednostki: *Chant royal* (*Pieśń królewska*) i *Envoy* (*Przesłanie*).

5) W manuskrypcie widzimy dwa rodzaje formuł kończących listy: list pierwszy zamyka dwuwiersz: „C'est de la main non d'autre que de celle / Qui se maintient estre ta povre ancelle” („To wyszło spod ręki tej, / która utrzymuje, że jest Twoją biedną służebnicą”), zapisany czerwonym atramentem. Bourassé wyróżnił ten fragment w druku, pozostawiając pusty wiersz między nim a główną częścią listu. List drugi i trzeci kończą się formułą: „Fin par moy k. damboise” („Ukończone przeze mnie C. d'Amboise”), zapisaną również czerwonym atramentem. W wydaniu Bourasségo zmiana wskazana w punkcie 4 skomplikowała wymowę zakończenia listu drugiego. W manuskrypcie formuła pada po ostatniej strofie *chant royal*, czyli po *envoi*. Ponieważ Bourassé wydzielił *chant royal* z całości listu, a *envoi* z *chant royal*, formułę pozostawiając na tym samym miejscu, można domniemywać, że odnosi się ona tylko do *envoi*, natomiast brakuje klarownego sygnału zakończenia listu jako całości.

Tom *Les dévotes epistres* liczy zatem siedem utworów. Poniżej podaję ich listę w takim kształcie, jaki ukazuje się w skróconym spisie zamieszczonym we wstępie Bourasségo do wydania:

- List do Jezusa Chrystusa
- Przesłanie do Królewskiej Dziewicy
- List do Matki Bożej
- Pieśń królewska
- Przesłanie
- Do mojego dobrego anioła
- List, czyli odpowiedź Jezusa Chrystusa¹⁷.

Powracając do ustaleń Cysewskiego, należy zauważyć, że „wewnętrzne nawiązania” i „nowe znaczenia”, które ujawniły się w wydaniu przygotowanym przez Bourasségo, dotyczą wyeksponowania przez niego form listu i *envoi* – obie powracają w określonym rytmie, w spisie treści mamy trzy listy i dwa *envois* – oraz postawienia pieśni królewskiej (w rękopisie traktowanej jako część listu drugiego) w centrum tomu jako samodzielnego, choć „okaleczonego” utworu, ponieważ pozbawionego ostatniej strofy. W świetle spisu treści dzieło d’Amboise jawi się jako zamknięta kompozycja, nieodznaczająca się procesualnością, której *chant royal* wyznacza centrum, okolone przez list i *envoi*. *Les dévotes epistres* ukazują się zatem jako tom złożony z kilku utworów o równym statusie, ale i indywidualnym rysie, ponieważ każdy ma wyraźnie wyznaczone miejsce w zbiorze i własny tytuł. Ten obraz całości zbioru nie odpowiada temu utworzonemu na podstawie manuskryptu, którego trzon stanowiły listy, rozumiane jako złożone i bogate formy: poprzedzone zapowiedziami w postaci czterowerszy, kończące się określonymi formułami, zawierające liryczne załączniki. Innymi słowy, w manuskrypcie można było dostrzec głębsze ustrukturyzowanie listu, który obejmował bądź promieniował na inne obecne w tomie formy.

Praca edytorska Bourasségo została doceniona przez współczesnych badaczy, którzy podjęli się wydania tego samego utworu d’Amboise: Yves Giraud zachował nadane przez Bourasségo tytuły poszczególnych utworów, mimo że manuskrypt ich nie zawierał¹⁸. Edycja Giraud liczy jednak sześć utworów, ponieważ scalono w niej dwie konstytutywne części *chant royal*. Ponadto utwór drugi, czyli *Envoy à la Vierge Royale*, nosi w tym wydaniu tytuł *Adresse*. Te dwie zmiany spowodowały, że jedyną formą powtarzającą się na poziomie spisu treści jest list. Catherine M. Müller oceniła niżej pracę Bourasségo i zwróciła uwagę na liczne błędy w transkrypcji oraz brak objaśnień w przygotowanej przez niego edycji¹⁹. Najważniejszą zmianą, którą dokonała, jest jednak zatytułowanie tomu *Poésies*, a nie *Les dévotes epistres*. Zdaniem Müller wybór tego tytułu pozwala uwzględnić obecność innych od listów elementów tomu, przede wszystkim *chant royal*²⁰.

Poniższe omówienie treści oraz gatunku utworu d’Amboise (z powodu ograniczonego rozmiaru tego artykułu – skrócone) pełni funkcję pomocniczą do oceny rozwiązań wydawniczych Bourasségo, dotyczących jego rozumienia formy listu i *envoi* oraz przyczyn podziału *chant royal*.

Rozróżnienia genologiczne

Les dévotes epistres można scharakteryzować jako listy poetyckie, czyli „gatunek wierszowany, najczęściej w postaci utworu równowersowego pisanego dziesięciozłogłosem, zawierający wypowiedź, podobną do tej listownej, w której przeważa heroida, wprowadzająca fikcyjną korespondencję postaci historycznych lub legendarnych”²¹. Omawiając dzieło d’Amboise, w którym do grona nadawców i odbiorców listów należą Matka Boża i Syn Boży, warto wspomnieć o ambiwalencji tego gatunku, wskazanej przez Yvonne LeBlanc: „Jako gatunek poetycki list wierszem był często używany w celu ewokacji beczasowej i wiecznej istoty adresata. Jednakże deiktyczne ugruntowanie praktyki korespondencyjnej łączy go z tym, co ustanowione w czasie i przestrzeni”²². Na kształt listu poetyckiego wpływały konwencje epistolograficzne, także te ukształtowane przez listy prozą²³, a ukazanie się pierwszej *ars epistolandi* w języku francuskim²⁴ poprzedza o ponad dwie dekady powstanie dzieła d’Amboise. Osiągnięcia w zakresie listu poetyckiego wyznaczają dzieła największych sław poetyckich XV i XVI wieku, m.in. Eustachego Deschamps’a i Christine de Pizan; *épîtres en vers* tworzył też wspomniany bratanek poetki, Michel d’Amboise. Ukazują się w tej epoce także francuskie tłumaczenia antycznych listów poetyckich, np. *XXI epistres d’Ovide* Octoviena de Saint-Gelais’go – w latach 1500–1546 opublikowano ponad dwadzieścia wydań i znane było co najmniej kilkanaście manuskryptów tego dzieła²⁵. List poetycki uczestniczy w procesie wprowadzania nowych gatunków do poezji francuskiej, tak jak dzieje się z elegią pod piórem Clémenta Marota²⁶.

Można znaleźć takie przykłady dzieł literackich z pierwszej połowy XVI wieku we Francji, w których *épîtres en vers* sąsiadują z *chants royaux*²⁷ w jednym tomie, jednak jest to inny rodzaj współlistnienia od tego obecnego w *Les dévotes epistres*, bowiem jest to relacja równorzędna, a nie inkluzywna. *Chant royal* to jedna z tzw. form stałych (*formes fixes*) średnio-wiecznej poezji. Składa się z pięciu strof o jedenastu wersach, ostatni wers powtarza się we wszystkich strofach, a szósta strofa, o pięciu lub siedmiu wersach, nosi miano *l’envoi*²⁸. Najczęściej zawiera apostrofę, np. do władcy obecnego na turnieju, na którym wykonywano pieśń, a kończy ją ten sam wers, co pozostałe strofy. Refren, wraz ze schematem rymów powtarzającym się we wszystkich zwrotkach, konstytuował integralność dzieła. Tematyka religijna jest niepodzielnie związana z tą formą – jak zauważył Daniel Poirion – *chant royal* służy najczęściej jako formalna rama utworu modlitewnego²⁹.

Lektura antologii poezji religijnej³⁰ oraz *ars poetica* z XVI wieku³¹, a także ustalenia badaczy epoki³² wskazują, że w poezji religijnej omawianego okresu najczęściej sięgano po ody i sonety, a także m.in. pieśni, elegie i epigramaty. Bourassé w przedmowie do *Les dévotes epistres*, starając się osadzić twórczość Catherine d'Amboise w kontekście dzieł innych poetek pierwszej połowy XVI wieku, przywoływał postać Marguerite de Navarre. Zauważył jednak, że jej aktywność poetycka służyła głównie „swawolności”. Następnie tak przedstawił Catherine d'Amboise: „[...] przebywając długo na dworze Franciszka I, została uwiedziona, jak dziesięta Muza, czarem poezji, nie podążając jednak za przykładem Małgorzaty nad Małgorzatami, poświęciła swój talent poetycki do ekspresji uczuć religijnych”³³. Na podstawie przytoczonego cytatu można odnieść wrażenie, że według Bourasségo żywioły poetycki i modlitewny nie powinny współbrzmieć w jednym dziele. Poezja jest dla niego synonimem płochości, nie współgra z powagą religijnych zagadnień. Formę „listu pobożnego” mógł więc on uznać za godniejszą wyeksponowania w utworze d'Amboise niż formę poetycką. Epitet „pobożny” dodany do „listu” w tytule warunkował odbiór dzieła jako przykład sztuki chrześcijańskiej³⁴. Warto zwrócić uwagę, że tytuł *Poésies*, z którego Bourassé zrezygnował, był tego elementu sugestii dla czytelnika pozbawiony. Z jednej strony wydawca nadawał tomowi charakter jednoznacznie epistolarny, z drugiej zaś, stawiając w centrum tomu *chant royal*, zdawał się składać hołd poetyckiej sprawności d'Amboise – w przedmowie Bourassé podkreślał, że pamięć o autorce powinna być zachowana w przyszłych pokoleniach, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę takie osiągnięcia poetyckie jak *chant royal*³⁵. Aby nie pozostawić czytelnika z jednostronną opinią wydawcy dzieła d'Amboise o twórczości Marguerite de Navarre, warto dodać, że mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Bourassé pracował nad wydaniem *Les dévotes epistres*, w jednej z prac o poetkach szesnastowiecznych utworów Marguerite de Navarre *Triomphe de l'agneau* (1547) określono jako *épître sacrée*³⁶ – choć z formalnego punktu widzenia dzieło nie zawierało żadnego wyznacznika formy listowej. To dzieło (jak i wcześniejsze o szesnaście lat *Le Miroir de l'âme pécheresse*, 1531) wykazuje liczne podobieństwa z tomem d'Amboise w zakresie idei i struktury całości – opowieści o upadku, łasce i odrodzeniu – oraz ukształtowania treści przez deprekację i wszechobecne inwokacje.

Listy pełne smutku i pieśń o wesołości duchowej

Stefania Skwarczyńska korespondencję w znaczeniu listów wymienianych między dwiema osobami nazwała „tworem samoistnym, ograniczonym, o własnym obliczu” i zwróciła uwagę, że: „Każdy list z jednego toku korespondencyjnego jest zależny w swym sensie, także estetycznym, od organicznej, strukturalnej całości korespondencji; ta zaś jest wykładnikiem samego życia, konkretnego stosunku obu korespondentów, który wyraża, kształtuje i rozwija w czasie, odbijając jego naturalną linię dramatyczną”³⁷. Przebieg tej linii dramatycznej w *Les dévotes epistres* przedstawiam w tym podrozdziale. Jej punkty węzłowe wyznaczają zdaniem badaczy trzy etapy pokutnej drogi: wyznanie grzechów, prośba o wstawiennictwo Matki Bożej oraz otrzymanie przebaczenia od Jezusa Chrystusa³⁸.

Początek dzieła ujawnia, jak ważną rolę odgrywa w tym utworze list nie tylko jako forma, ale i jako jeden z kluczowych motywów. Wstęp listu do Jezusa Chrystusa zawiera informacje o okolicznościach jego pisania, możliwościach doręczenia, jego tonacji uczuciowej, a także charakterystyce nadawczyni i adresata:

Long temps y a, prince tres gracieulx,
Que j'ay désir presenter a tes yeulx
Une requeste; ains je crains, pour tout voir,
Que ne veuillez la lire ou recevoir;
Ce dont pourtant se mect a l'aventure
Ta povre serve, indigne créature,
Par ceste espistre construite en douleurs,
Pleine d'ennuy, gemissemens, et pleurs
Que promptement par ce courrier t'envoye,
Lequel s'est mys, pour ceste affaire, en voye,
Et m'a promis que la verras de brief³⁹.

[Od dawna, książę wielce łaskawy, / pragnęłam udać się przed Twe oblicze / z prośbą; obawiam się jednak, wzięwszy na wszystko, / że nie zechcesz jej przeczytać ani odebrać; / tę prośbę, Twojej biednej służebnicy, niegodnego stworzenia, / zaczynam wyluszczać / w tym liście zrodzonym w bólu, / pełnym zmartwień, lamentu i płaczu, / / który szybko przez posłańca Tobie wysyłam, / wyruszył on w tym celu w drogę / i obiecał mi, że wkrótce go ujrzysz].

Następne fragmenty listu do Jezusa Chrystusa poświęcone są opisowi stworzenia człowieka, jego dojrzewania do wiary, a także zbłądzenia. To w tej części *Les dévotes epistres* można przeczytać zacytowane przeze mnie we wstępie słowa: „Tobie jednemu je przedstawiam”. W kontekście całego listu widać, że nie stanowią tylko konwencjonalnego wtrętu – kreują intymny nastrój zwierzeń pokutnicy Zbawicielowi. Historia męki i odkupicielskiej śmierci Chrystusa jest bowiem w tym liście przedstawiona w perspektywie zbawienia jednostkowego⁴⁰, konkretnej postaci nadawczyni listów:

O doulz Ihesus, tu fus si amyable
De moy, meschante et si tres pitoyable,
Que tu voullus de ton throsne descendre,
Et mortel corps pour l'amour de moy prendre.
Lors fus en croix cruellement pendu,
Percé de clouz, et ton cousté fendu,
Dont vint le sang, auquel je fus lavée
Si nectement, que ma chair enlavée
D'infection, par ce saint lavement
Fut nestoyée, et mise entièrement
Hors de l'orreur, ou peché m'avoit mise⁴¹.

[O słodki Jezu, byłeś tak łaskawy / **dla mnie**, nieszczęśliwy i tak godzien litości, / że zechciałeś zstąpić z tronu / / i śmiertelne ciało z miłości **do mnie** przyjąć. / Wtedy zostałeś rozpostarty na krzyżu, / przybity gwoździami i przebito Twój bok, / z którego wypłynęła krew, w której zostałam obmyta / tak wielce, że **moje** ciało uwięzione / / w nieczystości, przez to święte obmycie, / zostało oczyszczone i wyrwane / z nieprawości, w które wtrącił je grzech]⁴².

Słowa „Ty widzisz moje serce i znasz mój smutek”⁴³ są podsumowaniem spowiedzi, która znalazła się w tym liście. Stanowi on jednak także poręczenie przemiany duchowej autorki:

Ce que je fais par ceste espistre et lectre,
Te pourmectant de jamais ne commectre,
Mon seul Seigneur, et amy tres loyal,
En dit, ne fait, tour qui soit desloyal;
Mais t'obeyr, comme ta chaste espouse⁴⁴.

[Tym, co czynię przez ten list i wiadomość, / jest przyrzeczenie, aby już nigdy nie popełnić [przewin] / mój jedyny Panie i przyjacielu wierny, / oraz nie czynić kroków, które

byłyby zdradzieckie, / lecz być Tobie posłuszną, jak Twoja cnotliwa małżonka].

Podobnie jak we wstępie, w zakończeniu listu autorka porusza głównie temat korespondencji i postaci posłańca⁴⁵, którego pospiesza, twierdząc, że nie zazna spokoju przed jego powrotem.

Następny utwór w tomie, czterowiersz rozpoczynający się apostrofą do Matki Bożej, wyróżnia się lakonicznością, przypomina wyłuszczenie sprawy: autorka prosi w nim o łaskawe przyjęcie zapowiadanego przez nią listu i spełnienie zawartej w nim prośby. Zwraca uwagę intymny ton korespondencyjnej rozmowy z Maryją, która nazwana jest w tym czterowierszu „moją panią i przyjaciółką”. List do niej jest z kolei dłuższym utworem, w którym autorka streszcza sytuację adresowania listu do Syna Bożego. Temat tego wysłanego już pisma staje się jednym z najważniejszych zagadnień poruszanych w korespondencji z Maryją: autorka próbuje wyobrazić sobie chwilę, w której list zostanie dostarczony do Jezusa, i błaga Matkę Bożą o jej wstawiennictwo w tym czasie. Synowi Bożemu wyznała, że ciężko zgrzeszyła, w liście do Maryi twierdzi nawet, że zgrzeszyła przeciwko wszystkim przykazaniom⁴⁶. Poetka wyznaje też, jak bardzo jest niecierpliwa, a ten stan odzwierciedla się w kształcie modlitwy, rozpoczynającej się od wezwania: „Matko pokoju”, zawierającej liczne, krótkie, powtarzające się, żarliwe prośby oraz nagromadzenie wielu maryjnych inwokacji.

Ten duchowy i intelektualny wysiłek przynosi autorce ulgę. W toku listu zachodzi przemiana w postawie wiernej chrześcijanki – udręczenie poczuciem winy i oczekiwaniem na sąd nad jej postępками ustępuje miejsca niezachwianej wierze w to, że anioł przyniesie jej dobre wieści⁴⁷. List do Matki Bożej przynosi punkt zwrotny w tomie: paradygmat *epistola petitoria*⁴⁸ kończy swoją dominację, rozpoczyna się natomiast radosne oczekiwanie. Przemiana duchowa oznacza też sięgnięcie po inny środek wyrazu, bowiem autorka zapowiada dołączenie do listu *chant royal*: „Et pour vray signe d'amour et souvenance / Je t'envoyé ung petit chant royal, / De moy comprins en langaige rural”⁴⁹ („Jako prawdziwy znak miłości i przywiązania / Przesyłam Tobie małą pieśń królewską⁵⁰, / poczętą przeze mnie prostym językiem”). Poetka wyznaje, jak bardzo jest wesoła⁵¹, ale zaznacza, że nie będzie śpiewać o „wesołości światowej”, lecz „duchowej”, która rodzi się w wyniku kontemplacji idei miłosierdzia⁵².

Treść *chant royal*⁵³ nie jest w szczególności sposobem zharmozonizowana z zawartością listu. Początek pieśni przedstawia

enumerację przypominającą tę obecną w modlitewnym fragmencie listu do Matki Bożej:

Anges, Trônes et Dominations,
Principaultés, Archanges, Chérubins,
Inclinez-vous aux basses régions
Avec Vertus, Potestés, Seraphins⁵⁴.

[Aniołowie, Trony, Panowania / Zwierzchności,
Archaniołowie, Cherubowie / Skłońcie się ku niższym
rzędom / wraz z Mocami, Potęgami i Serafinami].

Anges, Archanges, Throsnes, Principaultés,
Chacun enssuyt tes dignes volantes.
Saintcz et Saintes, toute la Ierarchie,
Par devant toy ung chacun s'humilye⁵⁵.

[Aniołowie, Archaniołowie, Trony, Zwierzchności / Każdy
czyni według Twojej świętej woli. / Święci i Święte, cała
hierarchia / Przed Tobą jedną każdy się ukorzy].

List i pieśń królewska pochodzą jednak z dwóch różnych porządków: porządku miłosierdzia w ujęciu chrześcijańskim oraz uroczystości pochwalnej, która łączy motywikę chrześcijańską i mitologiczną⁵⁶, ponieważ poetka wzywa do godnego uhonorowania Matki Bożej nie tylko cherubinów, serafinów i archaniołów, lecz także m.in. muzy, nimfy i Orfeusza. Pieśń nie ma charakteru błagalnego. Autorka łączy w niej perspektywę zbiorowości i indywidualną, używając zarówno zaimków pierwszej osoby liczby pojedynczej, jak i mnogiej.

Envoy, które, przypomnijmy, Bourassé wydzielił jako osobny utwór, jest zaadresowane do wszystkich wiernych. Przynosi ono przesłanie o przygotowywanym dla nich rajskim pobycie, w którym będą na nich czekać dwory i zamki, bo tak się spodobało Bogu. Z tej strofy bije niezbita wiara w Boże przyrzeczenie wiecznego szczęścia za wstawiennictwem Maryi Panny.

W czterowerszu skierowanym do anioła autorka wita go serdecznie, a po dołączonym podarunku (pierścieniu) rozpoznaje, że ofiarowano jej dar oczyszczenia z grzechów.

List nadany przez Jezusa Chrystusa rozpoczyna się od potwierdzenia otrzymania listu poetki i przypomnienia jego smutnej treści⁵⁷. Syn Boży oznajmia, że jego odpowiedź nie mogła być inna – każdemu, kto wyzna żal za grzechy, będzie udzielone przebaczenie. Pierścień, tylko wspomniany w *A mon bon ange*, jest tu nazwany: „l'anneau de paix

et de remission” („pierścieniem pokoju i odpuszczenia grzechów”)⁵⁸. Zakończenie tego listu, a zarazem całego utworu, spaja poszczególne motywy w symboliczny sposób: w pierwszym liście poetka opowiadała o swoim domu – doczesnej posiadłości – w którym odmawia modlitwy i pisze swoje dzieła. *Chant royal* wprowadził motyw upiększania, dekorowania przybytku na cześć Maryi, a jego *Envoy* zawierało obietnicę „pięknych dworów i zamków” dla wiernych chrześcijan, w których będą mogli dojrzeć Najświętszą Dziewicę w jej „królewskich pałacach”. Chrystus natomiast w swoim liście zapowiada:

[...] et tu auras repoux
Avecques moy, en mon palais Royal,
Auquel jamais n'entre cueur desloyal.
Celuy est dit le manoir d'oraison⁵⁹.

[Znajdziesz odpoczynek / wraz ze mną, w moim królewskim pałacu, / do którego nie ma wstępu żadne niewierne serce. / Ten się nazywa domem modlitwy].

Obietnica dana wszystkim wiernym wypełnia się w jednostkowym losie poetki. Jak wskazuje Müller, w ostatnim liście dokonuje się zmiana charakteru *Les dévotes epistres* z dzieła osobistego wyznania na takie, którego celem jest danie przykładu i duchowe zbudowanie⁶⁰.

Wnioski

Po przedstawieniu treści *Les dévotes epistres* oraz ich cech gatunkowych można uzupełnić zamieszczone na początku artykułu uwagi o wnioskach, że przekonanie o istotnym znaczeniu formy listu, zbudowane na podstawie edycji Bourasségo, zostało ugruntowane przez dostrzeżenie, że list jest głównym motywem tematycznym utworu, a czynności związane z pisaniem, doręczaniem oraz czytaniem korespondencji zajmują w nim ważne miejsce. Müller zauważyła, że: „Na przestrzeni całego dzieła wszystko, co dotyczy redagowania, wymiany, wysyłania i odbioru trzech listów, jest wyraźnie wyartykułowane”⁶¹. Zdaniem badaczki oznacza to, że „pragnienie połączenia z Boskim Oblubieńcem wyraża się najpierw w pragnieniu pisania i bycia autorką tego, co przeczytane, a zatem doświadczenie mistyczne rodzi się w akcie pisania w jego całej materialności”⁶². Wybór gatunku listu dla tomu d'Amboise, a nie ody lub hymnu, czyli gatunków typowych dla poezji religijnej tej epoki, uwydatnił intymny

wymiar dzieła, przejawiający się w szczerych wyznaniach i prośbach, w ich poufałym tonie, a oficjalny, uroczysty charakter wypowiedzi ujawnił się w pieśni królewskiej.

Zauważyliśmy także, że w edycji Bourasségo w centrum tomu postawiono *chant royal* – takie wyróżnienie jest do pewnego stopnia zgodne z zamysłem autorki, bowiem w manuskrypcie list do Matki Bożej zawierający *chant royal* jest środkowym elementem dzieła, między listami, spinającymi tom niczym klamrą: adresowanego do Jezusa Chrystusa i nadanego przez niego. Jednakże odmienny jest status pieśni królewskiej w układzie manuskryptu i pierwszego wydania. Porównując tom złożony z trzech rozbudowanych listów – dwóch poprzedzonych czterowierszami, jednego wzbogaczonego o wiersz – z tomem zbudowanym z siedmiu elementów, niektórych powtarzalnych, jak dwa *envois* i trzy listy, pośrodku których widnieje *chant royal*, udzielimy odmiennych odpowiedzi na pytanie o dominantę tomu. Ten rozdzźwięk bywa powodem interpretacyjnych niejednoznaczności co do poruszanego we wstępie zagadnienia procesualności i cykliczności tomu: Evelyne Berriot-Salvadore zauważa, że: „Siedem jednostek, tworzących zbiór, stanowi tyleż samo etapów na drodze do siódmego dnia”, ale twierdzi zarazem, że Catherine d’Amboise nadała swoim listom strukturę cykliczną, taką, jaką charakteryzuje się pierścień pokoju i odpuszczenia grzechów⁶³.

Pozostaje zatem do rozważenia kwestia, jak w kontekście układu treści w całości tomu należy rozpatrywać dwie decyzje Bourasségo: tę o rozdzieleniu pieśni królewskiej na dwa utwory i tę o nadaniu nazwy *envoi* innym elementom w zbiorze, niespokrewnionym z *chant royal*. Dzięki wydzieleniu *envoi* pieśni królewskiej jako osobnego utworu do grona adresatów *Les dévotes epistres* dołączył jeszcze jeden – zgromadzenie wiernych chrześcijan. Zbiorowość wezwana w ostatniej strofie pieśni królewskiej uzyskała w wydaniu Bourasségo status równy temu, jaki w utworze mają Jezus Chrystus, Matka Boża, anioł-doręczyciel i sama autorka. Zauważmy, że w układzie wydawniczym Bourasségo, w którym całość *Les dévotes epistres* jest podzielona na większą liczbę utworów, mamy też do czynienia z większą liczbą układów komunikacyjnych: nadawca–odbiorca. Już nie tylko autorka pisze dwa listy i otrzymuje na nie jedną odpowiedź, lecz także podmiot liryczny pieśni królewskiej wzywa uniwersum anielskie i mitologiczne oraz wierzących; ponadto, zanim autorka odbierze list od Jezusa Chrystusa, kieruje krótką wypowiedź do anioła. Ta mnogość korespondentów kontrastuje z obrazem wyłania-

jącym się z układu treści w manuskrypcie, w którym *chant royal* w całości był utworem podrzędnym listowi drugiemu, a nie równorzędnym (podobnie jak *Envoy à la Vierge Royale* listowi drugiemu, a *A mon bon ange* listowi trzeciemu), a zatem w którym mieliśmy do czynienia z dziełem intymistyki, z bardzo wyciszoną osobistą rozmową autorki z Maryją i z Jezusem⁶⁴.

Bourassé zadbał o wyróżnienie „właściwego” *envoi*, czyli ostatniej strofy *chant royal* – tylko ono nosi taki tytuł, podczas gdy tytuły pozostałych czterowierszy zawierają albo tytuł „l’envoy” i imię adresata, albo tylko określenie adresata. Ponadto różnią się formalnie: *envoi* pieśni królewskiej liczy pięć wersów, pozostałe – cztery wersy. Jaki był jednak cel użycia nazwy *envoi* do zatytułowania innych elementów tomu, niezwiązanych z *chant royal*? Próbując udzielić poprawnej odpowiedzi na to pytanie, warto zauważyć, że Müller sporządziła listę synonimów słowa *épître* w utworze d’Amboise⁶⁵ i nie ma tu wyrazu *envoi*, ponieważ nie użyła go autorka. Jednakże, sięgając do definicji słownikowych,

można dostrzec, że *épître* i *envoi* to także para synonimów. *Envoi* w języku średniofrancuskim miało dwa znaczenia (które zachowały się w nowożytnym języku francuskim): 1) czynność

wysyłania lub to, co zostało wysłane (w kontekście religijnym też posłanie, np. misjonarzy); 2) ostatnia strofa ballady lub *serventois*⁶⁶. W znaczeniu pierwszym *envoi* mogło więc służyć Bourassému jako synonim listu – zwłaszcza w takich tytułach jak *Envoy à la Vierge Royale*, w których pada nazwa adresata. Wyłania się zatem hipoteza, że Bourassé wykorzystał dwojakie znaczenie słowa, aby uwydatnić rolę listu w tomie i nadać mu jako całości charakter epistolarny, nie podkreślając zarazem obecności innych form poetyckich: list niejako przeplatał się z listem, choć były to jednostki o różnej długości.

Druga możliwość rozumienia decyzji Bourasségo obejmuje węższy zakres definicji *envoi*: list wierszem wykształca z czasem indywidualne wyróżniki i staje się bliski *forme fixe*. Do charakterystycznych dla niego części, choć tradycyjnie wydzielanych typograficznie, należą *subscriptio* i *superscriptio*, które, zdaniem badaczy, wywodzą się m.in. z tradycji poetyckiej *envoi*⁶⁷. Poeci zwracali się w nich np. do samego listu, z życzeniem, aby dotarł szybko do adresata lub aby został łaskawie przyjęty, ponadto, jak w *Subscription de l’Épître de Maguelonne à son Amy Clémenta Marota (L’Adolescence clémentine, 1532)*, pospieszano w nich posłańca, aby szybko wyruszył w drogę z listem⁶⁸. Podobne funkcje

Układ zamierzony przez d’Amboise pozwała widzieć w *Les dévotes epistres* dojrzałe i bogate dzieło

pełnią w dziele d'Amboise czterowiersze skierowane do Matki Bożej i anioła – są to te części, które w manuskrypcie zapisano czerwonym atramentem. Być może zatem, zamiast zastoso-ować konwencjonalny tytuł, np. *Subscription de l'Épître*, jak u Marota, Bourassé postanowił wykorzystać nazwę części wiersza obecnego w tomie i jego leksykalną dwuznaczność jako tytuł innych utworów.

Obie możliwości wskazują, że Bourassé wiązał *envoi* z formą listowną, a nie poetycką, co mogło służyć celowi wyeksponowania charakteru epistolarnego dzieła d'Amboise. Wydaje się jednak, że dążył on do ujednoczenia dzieła, które nie wymagało takiej odgórnego unifikacji, ponieważ zapewniało sobie spójność treściową. W epoce, kiedy powstały *Les dévotes epistres*, tworzono zbiory listów poetyckich o dużym zróżnicowaniu w obrębie tomu, którym mogły towarzyszyć *scriptio* i *superscriptio* i których częścią mogły być krótsze utwory, jak ballada lub *rondeau*⁶⁹.

Zakończenie

Postać Catherine d'Amboise, zanim jeszcze u początku XXI wieku badacze zaczęli sięgać po jej twórczość, obecna była w leksykonach i antologiach poezji francuskiej⁷⁰. Jej pieśń królewska stanowi jedyny znany nam dzisiaj utwór o tej formie, którego autorką jest kobieta. We współczesnej recepcji szerokiego grona czytelników sławę zdobywał zatem utwór, który był w tym tomie dodatkiem, załącznikiem do listu, którego wartość poetka umniejszała, nazywając go „małą pieśnią królewską”. Takie eksponowanie pieśni królewskiej bez przypominania o jej pierwotnym kontekście sprowadza dzieło d'Amboise do przykładu wirtuozerii formalnej w epoce przejściowej między średniowieczem i renesansem, jeszcze jednej ilustracji kultu maryjnego. Pieśń królewska otwiera jednak badaczowi, który dzięki niej dowiedział się o twórczości d'Amboise, drogę ku innym jej utworom. Układ zamierzony przez d'Amboise pozwala widzieć w *Les dévotes epistres* dojrzałe i bogate dzieło, które zawiera: list do Zbawiciela, wyjaśniający stan autorki i wyjawiający jej prośbę; odwołanie się do Matki Bożej, najpierw w krótkim wezwaniu, potem w liście, zapowiedź podarunku dla niej i dołączenie utworu lirycznego; list do autorki z wiadomością o otrzymaniu upragnionej łaski, który poprzedzony jest podarunkiem od Króla Wszechświata, przekazanym przez anioła. Spowiedź poetki przeistacza się w dzieło o wypełnieniu obietnicy miłosierdzia – ta, która prosiła o miłosierdzie, udziela głosu temu, który nim obdarowuje. Sięgając do tomu *Listów pobożnych*,

można dostrzec, że uznanie zdobył utwór, który stanowił materiał dodatkowy, liryczny załącznik do ważnego dzieła – do listów, których jednak d'Amboise nie chciała dzielić z szeroką publicznością.

Key Words: Catherine d'Amboise, verse epistle, chant royal, *ars epistolandi*, religious poetry

Abstract: The author presents an analysis of the work by Catherine d'Amboise (1482–1550) in its first edition: *Les dévotes epistres* (1861), taking into account the changes made by the edition's author Jean-Jacques Bourassé (1813–1872) in relation to the manuscript. A description is presented of the reasons and consequences of the decision to separate a number of units from the whole body of work and giving them separate titles. The author proves that the key element which determines the message of the volume is the *l'envoi*, used by Bourassé not only in the original context of the royal chant, but also as a synonym for a letter or its part.

⁶⁹ Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy”. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/E/HS2/00665.

⁷⁰ J. Du Bellay, *Œuvres*, Paris 2012, s. 4.

⁷¹ Rękopis: BnF Français 2282 (według dawnej klasyfikacji Anc. 8033, taki numer podaje Bourassé w swojej przedmowie: J.-J. Bourassé, *Préface*, w: K. d'Amboise, *Les dévotes epistres*, Tours 1861, s. xiv).

⁷² Tytuł rozdziału książki Gisèle Mathieu-Castellani, *La quenouille et la lyre*, Paris 1998, w której omawia ona twórczość poetek renesansowych.

⁷³ M. B. Winn, *Amboise, Catherine d' (ca. 1482–1550)*, hasło w: *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, eds. D. M. Robin, A. R. Larsen, C. Levin, Santa Barbara 2007, s. 8.

⁷⁴ K. d'Amboise, *Les dévotes epistres*, s. xxix–xxx: „Escript au lieu segret de ta maison / De Lignièrès, ou souvent oraison / Te presenta Katherine d'Amboise”.

⁷⁵ A. Bergeron-Foote, *Les œuvres en prose de Catherine d'Amboise, dame de Lignièrès (1481–1550)* (l'École nationale des chartes, 2002), <http://theses.enc.sorbonne.fr/2002/bergeron> (dostęp: 12.02.2019).

⁷⁶ C. d'Amboise, *Les dévotes epistres*, éd. Y. Giraud, Fribourg 2002; eadem, *Poésies*, éd. C. M. Müller, Montréal 2002. Korpus znanych dzieł autorki wciąż się powiększa; E. M. Donadoni, „*Les continuelles méditations de la volubilité et soudaine mutation des créations raisonnables*”: a newly discovered work by Catherine d'Amboise, dame de Lignièrès, poet and prose-writer of the French Renaissance, „French Studies Bulletin” 2016, Vol. 37, Issue 138, s. 4–9.

⁷⁷ G. Souchal, *Le mécénat de la famille d'Amboise*, „Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest” 1976, vol. 13, s. 567–612, C. M. Müller, *Le mécénat de Catherine d'Amboise*, w: C. d'Amboise, *Poésies*, s. 18–20.

⁷⁸ K. d'Amboise, *Les dévotes epistres*, s. xxii: „A toy seul la presente”. Tłumaczenia tytułów i cytatów z utworów oraz opracowań pochodzą od autorki artykułu.

⁷⁹ Określenie Catherine M. Müller, „*Par amoureux et gracieux accordz*”. *La parole mystique de Catherine d'Amboise comme don de miséricorde et poésie en acte*, w: *De l'écriture mystique au féminin*, éd. G. James, Sainte-Foy-Paris 2005, s. 31: „C'est là un *topos* de modestie qui fait contraste avec le style élevé que représente le genre du chant royal”.

⁸⁰ E. Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève 1990, s. 420: „Ce dialogue intime, cette relation individuelle à l'écriture n'exigent pas un autre support que le riche manuscrit aux armes des seigneurs d'Amboise”; M. Orth, *Dedicating Women: Manuscript Culture in the French Renaissance, and the Cases of Catherine d'Amboise and Anne de Graville*, „Journal of the Early Book Society” 1997, Vol. 1, s. 17–39.

⁸¹ Szczegółowy opis życia i działalności Bourasségo można znaleźć w: C. Chevalier, *L'abbé Bourassé et le mouvement intellectuel en Touraine depuis quarante ans*, Tours 1873.

Por. także: P. Leveel, *Les « grands ancêtres » de la Société archéologique de Touraine*, „Bulletins de la Société archéologique de Touraine” 1990, vol. 42, s. 60–62; wykaz publikacji Bourasségo na stronie Biblioteki Narodowej Francji: *Jean-Jacques Bourassé (1813–1872)*: https://data.bnf.fr/fr/11893374/jean-jacques_bourasse/ (dostęp: 12.02.2019).

¹² C. Chevalier, op. cit., s. 42.

¹³ K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 96.

¹⁴ Zasady edycji Bourasségo przedstawiają dość skrótowo autorzy opracowań współczesnych edycji: Y. Giraud, *Principes de transcription*, w: C. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. XXVI–XXVII; C. M. Müller, *L’ancienne édition du manuscrit*, w: C. d’Amboise, *Poésies*, s. 32–33.

¹⁵ C. M. Müller, *Description codicologique du manuscrit Paris, BnF, fr. 2282*, w: C. d’Amboise, *Poésies*, s. 29.

¹⁶ Müller i Giraud zamieszczają te ilustracje w opracowanych przez siebie wydaniach.

¹⁷ J.-J. Bourassé, op. cit., s. xiv:

1. Épître à Jésus-Christ;
2. Envoi à la Vierge Royale;
3. Épître à la Mère de Dieu;
4. Chant Royal;
5. Envoi;
6. A mon bon Ange;
7. Épître ou Réponse de Jésus-Christ.

¹⁸ Y. Giraud, *Introduction* : « *Le petit œuvre dévot et contemplatif* » de la dame de Li-gnières, w: C. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. VI, XXVI.

¹⁹ C. M. Müller, *Préface*, w: C. d’Amboise, *Poésies*, s. 9: „[...] une transcription à faible tirage, malheureusement fautive, tendancieuse et dépourvue de notes”; szczegółowy opis: s. 32–33.

²⁰ Ibidem, s. 9.

²¹ P. Dorio, *Les épîtres de « L’Adolescence clémentine » : le parti-pris du familier*, „Babel” 2019, <http://journals.openedition.org/babel/5707> (dostęp: 4.02.2019): „[...] genre versifié le plus souvent isométrique et décasyllabique et présentant une situation d’énonciation similaire à celle de la lettre, se voit dominée par l’héroïde, laquelle met en scène la correspondance fictive de personnages historiques ou légendaires”. O formie heroidy wspomina też Giraud, wskazując, że „heroidy pobożne” nie były bardzo popularne, i podaje tylko jeden przykład autorstwa Victora Brodeau; Y. Giraud, *Introduction*, s. IX. Zagadnienie wyróżników gatunkowych listu poetyckiego porusza też: M. Huchon, *Rhétorique de l’épître marotique*, „Loxias” 2006, no 15, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1416> (dostęp: 12.02.2019). Autorka wskazuje, że sztuki poetyckie XVI wieku sformalizowały list poetycki jako gatunek, podaje jednak tylko jedną jego cechę: rymy parzyste – których używa właśnie d’Amboise. Por. polskie definicje oraz wskazówki bibliograficzne: T. Kostkiewiczowa, *List poetycki*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2002, s. 282; *Heroidy*, s. 196.

²² Y. LeBlanc, *Va Lettre Va: The French Verse Epistle (1400–1550)*, Birmingham 1995, s. 217: „As a poetic genre, the verse epistle was often employed to evoke the timeless and eternal essence of its addressee [...]. Yet at the same time, the deictic grounding of the epistolary practice linked it to which was fixed and ordered in time”.

²³ K. Kong, *Lettering the Self in Medieval and Early Modern France*, Cambridge 2010, s. 11, 16; Y. LeBlanc, op. cit., s. 9–14.

²⁴ P. Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine Rhétorique*, Rouen 1521.

²⁵ Dane według *Archives de littérature du Moyen Age*, https://www.arlima.net/mp/octovien_de_saint-gelais.html#ovi (dostęp: 15.02.2019). Inne dane podaje: C. J. Brown, « *Les XXI Epistres d’Ovide* » d’Octovien de Saint-Gelais, w: *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d’Ovide*, éd. L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, M. Szkilnik, Paris 2009, s. 73.

²⁶ Y. LeBlanc, op. cit., s. 212–214.

²⁷ Zob. np. G. Crélin, *Chant royal, oraisons et autres petitz traictez*, Paris 1527.

²⁸ T. Kostkiewiczowa, *Chant royal*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, s. 76 (tu bibliografia polskojęzycznych prac o *chant royal*); J. Sławiński, *Envoi*, hasło w: ibidem, s. 131. Z ważnych prac obcojęzycznych warto wymienić: L. Stewart, *The Chant Royal. A Study of the Evolution of a Genre*, „Romania” 1975, no 96, s. 481–496; G. Gros, *Le Poème du puy marial : étude sur le serventois et le chant royal du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris 1996.

²⁹ D. Poirion, *Le Poète et le prince : l’évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d’Orléans*, Paris 1965, s. 361: „[...] le chant royal, [...] servira normalement de cadre à la prière, non seulement dans les puy de Dieppe et de Rouen, mais aussi dans la poésie de cour [...]. Le thème religieux reste donc normalement associé à cette forme”.

³⁰ *La muse chrestienne, ou Recueil des poésies chrestiennes tirées des principaux poètes français*, Paris 1582.

³¹ T. Sebillét, *Art poétique français : 1548*, Paris 1973, zwłaszcza rozdziały: *Du chant Royal, et autres chans usurpés en Poésie Française* i *Du Cantique, Chant Lyrique ou Ode et Chanson*, s. 136–156.

³² V. Ferrer, *Pour une poétique réformée : l’influence de Calvin sur les poètes des XVI^e et XVII^e siècles*, „Revue d’histoire littéraire de la France” 2010, vol. 110 (4), s. 899: „Dans

la plupart des recueils religieux, la prière se coule dans le moule du sonnet et de l’ode : ils constituent l’essentiel des *Imitations chrestiennes* de Goulart, des *Poésies chrestiennes* de La Noue. Bèze compose une prière de demande sous forme d’ode, « Ode chantée au Seigneur » dans *Poemes chrestiens et moraux*, slnd. Voir aussi les poèmes chrétiens de Montméja (Genève, Jacob Stoer, 1574), les odes chrétiennes de Jean Tagaut (id.), les sonnets de *L’Exercice spirituel* de Paul Perrot de la Salle (Saumur, Thomas Portau, 1606)”.

³³ K. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. ii–iii: „[...] qui vécut longtemps à la cour de François Ier, fut séduite, comme la dixième Muse, par l’attrait de la poésie; mais, loin de suivre l’exemple de la Marguerite des Marguerites, elle consacra talent poétique à exprimer ses sentiments religieux”.

³⁴ A. Duru, *La poésie de la grâce en débat. Lectures et réécritures confessionnelles des poèmes chrétiens de Ph. Desportes (fin du XVI^e siècle – début du XVII^e siècle)*, w: *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*, eds. B. Petey-Girard, F. Rouget, Paris 2008, s. 262: „[...] pour les poèmes chrétiens des autres auteurs que nous étudions, nous posons que la poésie chrétienne, dont la définition générique est des plus incertaine – quels sont les critères de l’inspiration poétique chrétienne ? Qu’est-ce qu’une poétique païenne ou profane ? –, est avant tout une construction éditoriale : tout comme Desportes, les éditeurs et poètes proumeuvent des « œuvres chrétiennes », des « prières » ou une « muse chrétienne » [...]”.

³⁵ J.-J. Bourassé, op. cit., s. xii.

³⁶ L. Feugère, *Les femmes poètes au XVI^e siècle*, Paris 1860, s. 119.

³⁷ S. Skwarczyńska, *Wokół teorii listu. (Paradoxy)*, w: eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 185.

³⁸ C. M. Müller, « *Par amoureux et gracieux accordz* », s. 25. Metafory drogi używa także Evelynne Berriot-Salvadore, zaznaczając, że wędrująca poetkę ukazują też ilustracje w manuskrypcie: „L’illustration résume ainsi le dessein de la poétesse qui chemine, par l’écriture, dans la voie de l’oraison et de la réconciliation” (op. cit., s. 418).

³⁹ K. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. xix–xx.

⁴⁰ C. M. Müller, « *Par amoureux et gracieux accordz* », s. 27: „Catherine d’Amboise retrace l’histoire du salut à l’échelle d’une aventure individuelle”.

⁴¹ K. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. xxiv–xxv.

⁴² Wyróżnienia w cytacie pochodzą od autorki artykułu.

⁴³ K. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. xxvii: „Tu vois mon cueur, et cognoys ma tristesse”.

⁴⁴ Ibidem, s. xxviii.

⁴⁵ Ibidem, s. xxii.

⁴⁶ Ibidem, s. xxxiii: „J’ay transgressé tous les commandemens”.

⁴⁷ Ibidem, s. xxxviii: „Je ne fais doute que mon courrier n’apporte / Bonnes nouvelles [...]”.

⁴⁸ Znany m.in. z tomów Clémenta Marota; J. Vignes, *Supplications marotiques : pour une relecture de la « Petite épître au roi »*, w: *La supplication : Discours et représentation*, Rennes 2015, s. 337–353. Por. C. M. Müller, « *Par amoureux et gracieux accordz* », s. 43–44.

⁴⁹ K. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. xl.

⁵⁰ Müller wskazuje, że Catherine d’Amboise umniejszała wartość także swoich dzieł prozą, nazywając je „petite opusculle”, „une petite œuvre”; *Catherine d’Amboise’s “Livre des Prudents et Imprudents”: Negotiating Space for Female Voices in Political Discourse*, w: *Vir-tue, Liberty, and Toleration: Political Ideas of European Women, 1400–1800*, eds. J. Broad, K. Green, Dordrecht 2007, s. 53.

⁵¹ K. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. xxxix: „[...] j’ay si gaillard maintien”.

⁵² Ibidem, s. xxxix:

„Non, de gayté mondaine qui chancelle
Ne chanteroy; mais de spirituelle,
En contemplant ce mot de si hault pris:

Misericorde [...]”. O akcie odrzucenia poezji świeckiej w pieśniach z XVI wieku pisze Catherine Déglise: „Le je ne se définit donc pas par une identité fixe, mais par un itinéraire spirituel qui se construit au fil des chansons et peut conduire, [...] du reniement des chansons profanes à l’exclamation de la joie contemplative”; « *Avec les anges* ». *Le je entre dimension singulière et collective dans la chanson spirituelle aux XVI^e et au XVII^e siècles*, w: *Formes de la relation à Dieu aux XVI^e et XVII^e siècles*, eds. C. Déglise, A.-S. Germain-De Franceschi, Paris 2019, s. 131–132.

⁵³ Interpretacje pieśni królewskiej zawierają prace: C. M. Müller, « *Par amoureux et gracieux accordz* », s. 29–31; M. Kowalska, *Litanic Verse III: Francia*, Berlin 2018, s. 169–171.

⁵⁴ C. d’Amboise, *Poésies*, s. 71. Por. podobne przedstawienie: „[...] modèle des chœurs angéliques, mais qui ne trouve de réalisation que dans la volonté du je”, które omawia Catherine Déglise w odniesieniu do wybranych pieśni religijnych z pierwszej połowy XVII wieku; C. Déglise, « *Avec les anges* », s. 138.

⁵⁵ K. d’Amboise, *Les dévotes épistres*, s. xxxix.

⁵⁶ Jak zauważył Giraud, pieśń królewska jest jedynym utworem w tomie, w którym pojawiają się motywy mitologiczne; *Introduction*, s. XIX. Müller stwierdza z kolei, że to śmiałe po-

łączenie tradycji liturgicznej, biblijnej, historycznej, motywiki romańskiej i mitologicznej jest nieznanne w innych *chants royaux* o tematyce maryjnej; *Préface*, s. 11 i 39.

⁵⁷ K. d'Amboise, *Les dévotes epistres*, s. xlix:

„Benignement j'ay receu ton registre,
Fondée en dueil ta pitoyable épistre,
Ou tu descripts, en toute humilité,
De ton esprit la grant légèreté”.

⁵⁸ Ibidem, s. lii.

⁵⁹ Ibidem, s. lx.

⁶⁰ C. M. Müller, « *Par amoureux et gracieux accordz* », s. 25: „Cette entreprise poétique apparait d'abord sous la forme d'une confession personnelle puis glisse vers l'exemplarité”. Por. rozdział *The Position of Reply: A Response to Playful Teaching*, w: K. Kong, op. cit., s. 43–55.

⁶¹ C. M. Müller, « *Par amoureux et gracieux accordz* », s. 26: „Tout au long du poème, ce qui touche à la rédaction, à l'échange, au transport et à la réception des trois lettres est clairement articulé [...]”.

⁶² Ibidem, s. 25: „[...] le désir de l'union avec l'Epoux divin est-il d'abord un désir d'écrire et un désir d'être lue”; „[...] l'expérience mystique naît au discours, au sein de l'écrit dans sa matérialité la plus concrète”.

⁶³ E. Berriot-Salvadore, *Les femmes dans la société française de la Renaissance*, s. 418–419.

⁶⁴ Przypominająca dwie ballady Eustachego Deschamps: *Balade de Notre Dame moult belle (Prière à Notre Dame)* o incipicie „Secourez moy, douce Vierge Marie” oraz *Autre Balade de Notre Dame (Réponse de Notre Dame à la précédente ballade)*; E. Deschamps, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris 1878, s. 258–259.

⁶⁵ C. M. Müller, « *Par amoureux et gracieux accordz* », s. 26. Warto zauważyć, że synonimem do tytułowego „épître” jest też „lettre” (por. w. 165: „epistre et lectre”), chociaż użycie „lettre” i „épître” mogło oznaczać dwa różne gatunki, zob. uwagi François-Charles'a Gaudarda (*La lettre dans l'espace sociétal*, „Cahiers d'Etudes Germaniques” 2016, no 70, <https://journals.openedition.org/ceg/858>, dostęp: 12.02.2019): „2: genre littéraire de l'épître en vers traitant de sujets variés, littéraires, moraux, religieux, etc., à la manière d'une lettre ; 3 : un court traité philosophique ou religieux exposé sous forme épistolaire”.

⁶⁶ DMF – Dictionnaire du Moyen Français (DMF 2015), ATILF – CNRS & Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf> (dostęp: 4.02.2019); F.-Ch. Gaudard, op. cit.: „Mais avant le XVI^e siècle, la « lettre » est plus que fortement concurrencée par l' « épître », la « lettre missive », et sans doute dans une moindre proportion, par l' « envoi » et la « correspondance », un « courrier » [...]”.

⁶⁷ Y. LeBlanc, op. cit., s. 22 i 24; P. Dorio, *Les épîtres de « L'Adolescence clémentine »*: „Dans la première moitié du XVI^e siècle, la suscription est une partie de l'épître typographiquement séparée du reste du texte et parfois mise en relief sur le plan de la versification. Le plus souvent, le poète y apostrophe directement sa lettre, soit pour l'enjoindre de se rendre au plus vite à l'endroit qu'il lui a désigné, soit pour la rassurer quant à l'accueil qui lui réservera le destinataire. Doublement adaptée de la *salutatio* propre à la rhétorique épistolaire et de la tradition poétique de l'envoi, la suscription fournit des repères génériques et typologiques au lecteur”. Por. eadem, « *La plume en l'absence* ». *Le devenir familier de l'épître en vers dans les recueils imprimés de poésie (1527–1555)* (praca doktorska z 2017 roku: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01790251>, dostęp: 14.05.2019): „Les deux lieux épistolaires de la suscription et de la souscription seraient ainsi partiellement issus de la tradition médiévale de l'envoi, à laquelle les poètes empruntent un contenu thématique, une énonciation spécifique et le principe de la marginalité métrique”.

⁶⁸ C. Marot, *L'Adolescence clémentine*, Paris 1987, s. 403.

⁶⁹ P. Dorio, *Les épîtres de « L'Adolescence clémentine »*.

⁷⁰ C. M. Müller, *Préface*, s. 9.

font et colloques en felicitate et glori
romulme de paradys. D'ense ce
tien que dieu est si misericord
et rempli de si grande bonte que
veult ne desire la mort et damp
tion du pecheur mais veult qu
conuertisse et quil vive. Et p
mame ie te aduertis et te de
re que si conuertir tu te veul
auoir contrition de tes mort
offences et venir te mondifier
la fontaine de penitence que
tost te restabliray ta formosite
en telle perfection que fus onc
En sorte que tu viuas et regn
apres la mort temporelle et di
tion. du corps en la vie eternal
domnee de par la glorieuse et m
prehensible trinite.