

THE ONEIRIC, INTERIORITY AND ETHICAL READING IN CHAUCER'S BOOK OF THE DUCHESS

Rebeca Denisa Dogaru
PhD student, University of Craiova

Abstract: When the structural and thematic conventions of dream vision literature – the ambiguity of the dream's origins, its revelation of divine truths, the allegorical illustration of its elusiveness - meets the genre so-called courtly love, Middle English literature sees a flourish of erotic visions, images of lovesickness and translations of courtly life into fabulous settings of classical inspiration. To them, Geoffrey Chaucer adds an emphasis on characters, in their typological and individual diversity, a consciousness of the literary tradition on whose shoulders he was standing and a positioning on the outside of the courtly looking into its stereotypes. Rather than glorifying divine revelations of morals of sin and virtue, his dream vision poems are centered on the experiences and the inner life of the dreamer whose reflexive autonomy helps him distance from these conventions. This study is a glance into one of Chaucer's three main oneirical writings, Book of the Duchesse, from the point of view of visionary tradition and outside of it.

Keywords: dream vision, medieval, ethical reading

Conexiunea dintre vis și alegorie este implicată pentru autorii medievali. Visul, ca experiență umană indubitabil comună, are o logică aparte ce a inspirat interpretări diverse, așa cum am văzut în capitolul teoretic, și care poate fi adesea cu greu reprodusă în cuvinte. Combinând originile presupus supranaturale ale visurilor, rolul didactic al literaturii medievale ce impune convergența elementelor scrierii către o morală finală, precum și considerarea tematicilor filosofice drept subiecte mai vrednice de a umple paginile unei cărți decât preocupările comune tuturor oamenilor, autorii evului mediu au considerat că cel mai potrivit dispozitiv literar pentru ilustrarea visurilor este alegoria. Aceasta nu doar traduce elementele adesea fantastice ale visării și acele suspensii ale continuității logicii ori fizicii - precum transportarea instantanee în locuri îndepărtate, senzația de zbor sau personificări ale obiectelor ori animalelor, dând o impresie a supranaturalului - ci și permite utilizarea lor pentru a transmite revelații considerate universale conducând spre morala dorită. Ambiguitatea visului, pe care o demonstrează toți teoreticienii până la finalul evului mediu care admite, după cum am văzut, implicarea supranaturalului în procesul oniric, conferă greutate tematicii, iar alegoria îi oferă elevarea cuvenită în formă literară. Dar acea latură a interpretării visurilor care trasează originea evenimentelor la procesele interne ale visătorului este adesea doar sugerată în operele vizionare, ba chiar evitată din teama de a diminua credibilitatea naratorului și de a trivializa subiectul oniricului afectând greutatea operei onirice. Odată cu secolul al XIV-lea și Geoffrey Chaucer, însă, se observă explorarea unei noi direcții în literatură onirică engleză; așa cum tradiția romanțelor curteneste aduce admiterea dragostei între oameni ca temă vrednică pentru literatură, așa Chaucer creează viziuni onirice ce nu relevă, în esență, nimic mai supranatural decât trăiri ale personajelor, renunțând la folosirea alegoriei ca dispozitiv literar principal pentru acest gen.

Poemele onirice ale lui Chaucer – *Book of the Duchesse*, *Parlement of Foules*, *Hous of Fame*, Prologul de la *Legende of Goode Wommen*, cât și câteva dintre poemele sale unde visul apare însă nu este central structurii poemelor - demonstrează ca motive-cheie experiențele

visătorului, care prin autonomia sa reflexivă are capacitatea de a se distanța de aceste convenții, desfășurate în spații închise cu caracter exclusiv aflate la periferia lumii curtenești și privind către ea. Exegeza remarcă cum în aspectele lor de viziuni curtenești, adică opere ce îmbină tradiția vizionară cu cea a romanței curtenești, cu convențiile lor structurale și tematice, aceste scrieri sunt fără îndoială influențate masiv de *Romaunt de la Rose*¹, operă pe care Chaucer o tradusese „probabil devreme în cariera sa, căci esența *Romanului* permează atât de profund propriile sale scrieri².” De aici el împrumută lamentarea îndrăgostitului suferind, motivul grădinii paradisiace, și - observă Barry Windeatt - plasarea acțiunii departe de curte deși fiecare element al cadrului corespunde unui aspect al vieții curtenești³, atât de caracteristică propriilor sale poeme vizionare⁴. De la Guillaume de Machaut, Chaucer preia ceva din tehnica creării personajului narator, și anume personalizarea acestuia pentru a manipula cursul evenimentelor și percepția cititorului, ceea ce pretinsă modestie ori naivitate pe care Kruger o identifică drept tactică în implicarea cititorului în procesul descifrării semnificației textului facilitând, implicit, funcția didactică a viziunii. Această abordare se regăsește și în visătorul din *Perle*, alt poem vizionar al literaturii engleze de secol al XIV-lea, cu insistențele și contrazicerile sale în dialogul cu figura ghidului ce încearcă a-i revela paradisul. De la Ovidiu, el preia povestiti întregi folosite ca *exempla* pozitive și negative ce prefigurează ori completează evenimentele propriilor sale viziuni, precum cea a relației lui Ceys și Alcyone (Ceix și Alcione ovidiene) din *Book of the Duchesse*.

Abordarea chauceriană a visului este aproape naturalistă, plasând în centrul semnificației sale exact acele categorii de visuri - ori, mai degrabă ilustrând acele mecanisme ale visării - pe care poeții evului mediu de până aunci le evitaseră: visul drept continuare a realității. În acesta, starea emoțională și chiar preocupările din starea de trezie sunt transpuse într-o logică onirică fără pretenția intermedierei de către vreo forță divină, fără masca alegorică ce încearcă a obscura ceea ce este considerat prea trivial pentru literatură și totodată a eleva aceste teme prea umane pe calea simbolurilor pe care doar un erudit spiritual le poate descifra pentru realizarea scopului moral, didactic. Elementul care până acum era un sâmbure de ambiguitate introdus subversiv pentru a oferi o portiță de scăpare în cazul în care pretenția unei revelații dumnezeiești e considerată prea arogantă - și anume, starea emoțională a visătorului ce precede viziunea ce - este acum esența operei.

În *Book of the Duchesse*, Chaucer se bazează pe tradiția literară a oniricului pentru a conferi greutate, dar raportul importanței aspectelor „real” și „supranatural”, ori „uman” și „divin” este inversat. Excursul din începutul poemului prin teoriile asupra originii caracteristicilor visurilor arată reverența lui Chaucer pentru genul viziunii onirice și lunga sa tradiție, precum și statutul său ca literatură înaltă, respectabilă, ceea ce inspiră dorința sa de a se asocia cu el. Dar, mai mult decât referința la o altă tradiție veche pe care Chaucer vrea să demonstreze că o recunoaște și stăpânește, autorul caută validarea pe care această tradiție o reprezintă folosindu-se de ambiguitatea originii visurilor - ceea ce mai păstrează din ea - bazată pe teoriile interpretative vechi de secole, și de convenția subiacentă că un eveniment oniric dezvăluie adevăruri ascunse. Însăși existența visului semnaleză cititorului că urmează o parte narativă semnificativă la finalul căreia va avea loc o morală. Într-un fel, Chaucer se întoarce la narațiunile antice despre care scrie Stephen Russell - atunci când discuta visul ca eveniment narativ⁵ din *Epopoea lui Ghilgameș*, Homer ori Vergiliu - în sensul diminuării

1C.S. Lewis. 1936. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, p. 209.

2Barry Windeatt. 2006. „*Courtly Writing*”, *A Concise Companion to Chaucer*, p. 93.

3Idem.

4Cf. V. A. Kolve. 1984. „Chaucerian Aesthetic. The Image in the Poem”, *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*.

5Stephen J. Russell. 1988. *The English Dream Vision. Anatomy of a Form*, pp. 23-39.

importanței alegoriei și simbolurilor onirice, dar pune accentul nu pe „acțiune” ci pe psihologia personajelor. Visul nu mai este aici *chrematismos* ori *horama* ale lui Artemidorus, *oraculum* ori *visio* și nici măcar „enigma” lui Macrobius, ci este mai degrabă un eveniment narativ menit să îmbogățească personajele prin deschiderea unor posibilități de expresie și interacțiune poate nelalocul lor în stare de trezie decât un moment revelator al unor adevăruri divine. Dimensiunea universală a visului se referă aici mai degrabă la psihologia umană, lăsând deoparte tematici mai abstracte ale cunoașterii filosofice a unor visuri precum cel al lui Scipio ori teologice precum în *Perle* ori *Piers Plowman*.

Despre starea previzionară a protagonistului din *Book of the Duchesse* poemul dezvoltă numeroase informații, analizând în profunzime dispoziția afectivă și psihică a visătorului, insomniile și depresia ce îl tulbură aducându-l până în pragul unei morți inevitabile. Asemănător cu *Perle*, accentul este plasat pe starea fizică și psihică a protagonistului, simptomele depresiei fiind descrise cu lux de amănunte și imagini vii, însă aici cauza pare a fi mai degrabă una pur fizică, melancolia derivând din oboseala pricinuită de lungile perioade de insomnii iar nu invers, întrucât niciun alt motiv de jale din viața protagonistului nu este numit. Începutul poemului are tonul unei elegii, fără elementul-cheie al acesteia: durerea pierderii. Dacă este suferința vreunei morți aceea care îl tulbură pe visător, aceea este chiar propria sa moarte pe care o simte aproape. Versurile:

*I have gret wonder, be this lighte,
How that I live, for day ne nighte
I may nat slepe wel nigh noght.* (v. 1-3)

[În lumina zilei, mă-ntreb/ Cum de-ncă trăiesc, căci/ Nici ziua nici noaptea somnul nu-mi aduc.]

reperază cu precizie cauza morții iminente ca fiind lipsa somnului, fără a sugera evenimente premergătoare declanșării insomniilor. Gândurile deșarte de care este cuprins sunt rezultatul lipsei somnului, unei somnolențe continue pe care nu o poate satisface și care îl aruncă în apatie. Nu îi mai pasă de nimic din ceea ce se petrece în jurul său, nu mai are nicio pasiune ori aversiune, nimic nu îi mai produce plăcere și nu îi mai stârnește interesul. Emoția și conștiința îi sunt anihilate de această stare catatonică, plasându-l permanent la limita colapsului: “[...] as it were, a mased thing,/ Alway in point to falle a-doun” (v. 12-13) [sunt mereu năucit,/ Pe punctul de-a mă prăbuși]. Singurul gând conștient este la faptul că nesomnul este împotriva Naturii, iar pierderea vivacității este sinonimă cu scurgerea grabnică a vieții. Deși simptomele sunt evidente pentru orice cititor, fie modern fie contemporan cu Chaucer, starea este numită *melancoleye*, „o boală” de care suferă de opt ani fără a găsi remediu la vreun medic și fără a-i fi identificat vreo cauză a declanșării:

*But men myght axe me, why soo
I may not slepe, and what me is?
But natheles, who aske this
Leseth his asking trewely.
My-selven can not telle why
The sooth; but trewely, as I gesse,
I holde hit be a siknesse.* (v. 30-36)

[Unii m-ar putea întreba de ce/ Am încetat a mai dormi și ce-mi lipsește?/ Dar cei ce mă-ntreabă astfel/ Dau greș în judecata lor./ Căci nici eu însumi n-aș putea spune de ce/ Negreșit trebuie să fie vreo boală.]

Semnificativ la Chaucer este faptul că somnul și visarea reprezintă chiar tema cu care poemul debutează. Visul nu survine nicidecum în mod natural și nici independent de voința visătorului, ci este implorat de către protagonistul torturat; rama introductivă a poemului se constituie astfel drept o apologie a somnului și visării sub toate aspectele lor. Astfel Chaucer

face din vis mai mult decât un pretext pentru o întâmplare revelatoare, împletind biologicul cu psihicul, cu teoria interpretării visurilor, cu tradiția literară, toate acestea doar pe parcursul a câteva versuri.

Visătorul suferă așadar de o boală nevindecabilă pe calea medicinei, însă intuiește că cel mai bun remediu este cititul, adică, dobândirea cunoașterii. Astfel, el cere să îi fie adusă o carte, o *romaunce*, „For me thoghte it better play Then playen either at chesse or tables (v. 50-51)” [Căci o consideram pe aceasta mai bună/ Decât un joc de șah sau table]. El este deja mai înțelept decât un visător precum bijutierul din *Perle*, care nu recurge la vreo preocupare intelectuală, ori cel din *A Sayinge of the Nyghtingale*, poemul oniric de secol al XV-lea al lui John Lydgate, care se crede deja versat în exegeză. Căutarea refugiului în lectură prefigurează importanța dată tradiției literare ce îl caracterizează pe Chaucer, temă ce se va reflecta pe tot parcursul poemului. Cartea pe care începe să o citească una de „fables/ That clerkes hadde, in olde tyme,/ And other poets, put in ryme/ To rede, and for to be in minde (v. 52-55)” [fabule/ Pe care învățații din vremurile antice/ Și alți poeți le scriseră în rimă/ Pentru a fi citite și păstrate în minte].

Mitul care îi atrage atenția prin tematica somnului pe care o dezvoltă în situația personajului feminin cu care visătorul simte o conexiune empatică - este cel al lui Ceix și Alcione (mitul elaborat în metamorfozele lui Ovidiu și menționat de Vergiliu); el este povestit în detaliu, devenind un *exemplum* prin puterea sa de stimulare imaginației, trezirea unei emoții uitate - a plăcerii și uimirii declanșate de o lectură incitantă și în același timp a empatiei față de protagonistul mitului - și derivării unei învățături tradusă prin inspirația de a apela la zeul somnului pentru a-și soluționa propria nefericire. Atunci când regele Ceix își pierde viața într-o expediție pe mare, soția sa rămasă acasă, Alcione, este cuprinsă de jale înțelegând că lipsa îndelungată a soțului nu poate însemna decât o nenorocire. Tonul elegiac observat de la început capătă acum o mai profundă semnificație prin descrierea durerii pierderii suferită de către regină, ceea ce va forma o paralelă cu propriul vis al protagonistului. Deja în acest punct, naratorul lui Chaucer descoperă că lectura i-a adus emoții la care devenise până atunci imun în apatia sa: „Had swich pite and swich rowthe/ To rede hir sorwe (v. 97-97)” [Am simțit așa o milă și compasiune/ Citind despre durerea ei]. Alcione jură să postească până când va afla vreo veste de la soțul ei și invocă divinitatea - pe Iuno - implorând sub promisiunea devotamentului etern singurul remediu pe care îl știe eficace: visul revelator. Prin căutarea somnului ca sursă de alinare - datorită potențialului său revelator de adevăruri de altfel ascunse percepției umane - Alcione trezește empatia cititorului care se descoperă aflat într-o situație asemănătoare.

În ruga ei, Alcione deschide tema visului revelator:

Send me grace to slepe, and mete

In my slepe som certeyn sweven,

Wher-through that I may knowen even

Whether my lord be quik or deed.' (v. 120-123)

[Trimite-mi harul somnului,/ Să-mi vină în somn vreun vis/ Prin care să văd dacă domnul meu/ Se întoarce curând ori a murit.]

Astfel, somnul este nu doar o necesitate biologică, așa cum o prezentase naratorul, ci și un potențial aducător de revelații, el având capacitatea de a vindeca visător în ambele ipostaze. De îndată ce ruga este rostită, regina - extenuată de jale și nesomn - în timp ce plângea cade într-un ”somn adânc”, ”ca de moarte”, rece ca piatra, o transă indusă de divinitate. Episodul oferă o explicație asupra modalităților de formare ale visului revelator, aici căpătând un element de teatralitate atunci când Iuno trimite mesaj către zeul somnului să îl impersoneze pe Ceix pe care zeița îl știe ca fiind mort. Tărâmul Somnului este o vale întunecată aflată între două stânci sigilate de cascade ce formează o poartă dincolo de care

Morfeu doarme împreună cu alte zeități ale somnului. Efectul pe care lectura acestor versuri o are asupra stării protagonistului este dublat de instigarea la meditarea asupra visării ca activitate benefică, element ce prefigurează evenimentele următoare.

Dacă în poemele examinate anterior, somnul venea fulgerător, ca voință divină ce dorește a-l transpune pe visător în starea ce favorizează revelația, în scopul de a-l consola și de a-l transforma în mesager, aici el inversează raportul, inițiind el însuși contactul. Voința divină este chemată de către visător asupra sa prin ceea ce se aproprie de o tehnică a incubăției. Laicul protagonist nu doar că nu apelează la Dumnezeu în speranța vindecării, dar recurge la invocarea – în joacă, ce-i drept – a zeilor păgânismului clasic cărora le promite chiar ofrande generoase – jurând că îi va venera precum nimeni altul - în schimbul darului neprețuit al somnului. El nu pornește pe această cale căutând vreo revelație, ci doar alinarea suferinței produsă de către boală, fapt semnificativ pentru abordarea laicizată a lui Chaucer a oniricului față de alți autori examinați aici.

Aceste versuri sunt fără îndoială și o apologie a citirii etice, lucru argumentat chiar de funcția „fabulelor” așa cum este explicată de către narator, alegerea unui material de lectură comun în epocă în acest scop, și susținut de efectul pe care îl are asupra torturatului protagonist.

Ruga are un efect magic imediat:

Swich a lust anoon me took

To slepe, that right upon my book

I fil aslepe, and therwith even

Me mette so inly swete a sweven (v. 273-276)

[O asemenea dorință m-a cuprins/ Să dorm, încât chiar peste carte/ Am adormit, și atunci se pare/ Că am visat un vis nespus de dulce...]

Aici naratorul - conștient de apartenența relatării sale la o literatură binecunoscută - ține a-și etala încă o dată inițierea în teoriile onirice și literatura antică, comparându-și visul cu cele ale înaintașilor săi și declarându-l unic și mai ermetic decât cele ale predecesorilor săi, lansând chiar provocarea interpretării acestuia de către cititorii ce se consideră versați în acest domeniu. Visul ce urmează este:

So wonderful, that never yit

I trowe no man hadde the wit

To conne wel my sweven rede;

No, not Ioseph, withoute drede,

Of Egipte, he that redde so

The kinges meting Pharao,

No more than coude the leste of us;

Ne nat scarsly Macrobeus,

(He that wroot al thavisioun

That he mette, Kyng Scipioun,

The noble man, the Affrican --

Swiche marvayles fortunad than)

I trowe, a--rede my dremes even. (v. 277-289)

[Atât de minunat că niciând/ Nu cred că cineva a avut/ Priceperea de a-l citi;/ Nu, nici Iosif din Egipt/ Cel care-a descifrat măiestrit/ Visurile regelui Faraon/ N-ar putea mai bine ca oricare altul;/ Nu, nici chiar Macrobius/ Cel ce-a scris întreaga viziune/ Visată de Scipio, acel nobil/ Cunoscut drept Africanul -/ Și minunile petrecute atunci -/ Nu mi-ar putea citi viziunea.]

Visul este se anunță atât de ermetic încât nu poate fi interpretat nici de către Iosif, oneiromantul arhetipal al Bibliei, nici de către Macrobius, autoritatea laică a interpretării

visurilor. Prin invocarea celor două categorii de autorități în domeniul oniricului, Chaucer deja demonstrează importanța tradiției literare pentru poezia lui și asumarea deschisă a influențelor pe care își bazează ficțiunea, ținând spre o literatură cultă ce se dorește comparată cu marile opere.

Visul propriu-zis începe însă convențional cu descrierea unui *locus amoenus*, a unei zile însorite de mai – luna preferată a poezilor, vremea în care flora și fauna emană tinerețe, energie, bucuria vieții și a dragostei - armonia naturii reflectându-se în trilurile mirifice ale păsărilor. Pădurea este aici o imagine paradisiacă, cu verdeață luxuriantă și parfumuri îmbătătoare ale florilor, cu jocuri de lumină și cu umbră deasă în care fauna abundă, un colț de natură mai voios și mai opulent decorat decât cerurile cu flori de șapte ori mai multe decât stelele de pe cer – ca și când Flora și Zefirus și-ar fi făcut sălaș acolo - iar păsările îl fascinează pe visător cu cântecele lor mai melodioase decât orice instrument făurit de om ce umplu camera cu armonia de sunete precum un cor angelic.

Semnificativ este însă faptul că visătorul privește întâi spectacolul naturii din odaia sa: dormitorul devine în *Book of the Duchesse* un *locus amoenus* în sine, atât în descrierea din mit cât și în cea din interiorul visului. Patul opulent și confortabil descris aici se regăsește printre darurile promise de către visător lui Morfeu, înfățișând o imagine a somnului liniștitor, este un dar potrivit pentru zeul somnului și totodată expresia dorinței protagonistului. Acest simbol este doar unul dintre elementele numeroaselor corespondențe dintre planul real, planul fictiv (al lecturii) și planul oniric. Celălalt simbol prevalent este literatura, acele *narratio fabulosa* pe care le apologeta Macrobius (II.11)⁶: cerurile de un albastru limpede și vivacitatea naturii sunt privite prin ferestre pictate cu scene din tragediile antice de dragoste din *Metamorfozele* lui Ovidiu – poveștile căderii cetății Troia și Medeei – iar pereții reprezintă textul și ilustrațiile *Romanului Trandafirului*. Evident, acestea reiterează tema iubirii tragice din povestea lui Ceix și Alcione, prefigurând-o pe cea a „bărbatului în negru”.

Aceste corespondențe au, de asemenea, rolul de a introduce teoria visului ca expresie mentală a experiențelor din stare de trezie, identificând indubitabil visul ca un *insomnium*, ceea ce ar explica inutilitatea implicării unui interpret de alegorii religioase precum Iosif ori filosofice precum Macrobius. Dacă Chaucer își asumă pe această cale trecerea din planul abstract al filosofiei în cel al vieții umane de zi cu zi, anunțând unicitatea scrierii sale prin accentul pe emoții și nu pe rațiune, aceasta este o dovadă de cutezanță pentru un autor cu orgoliul erudiției sale care se adresează unui public de asemenea școlit și care se compară cu iluștri predecesori. Într-adevăr, episodului oniric din *Book of the Duchesse* îi lipsește cu desăvârșire dimensiunea alegorică din, spre exemplu, *Romanul trandafirului*; relatarea îndrăgostitului îndoliat, bărbatul în negru, este una cât se poate de descriptivă și inteligibilă literalmente, fără vreo semnificație ascunsă ce ar trebui decodificată, așa cum remarcă C.S. Lewis⁷.

În structura și temele poemului, Barry Windeatt găsește influențarea lui Chaucer de către patru *dits amoureux* ale literaturii franceze: insomnia din *Paradys d'Amours* a lui Froissart, Ceix și Alcione din Machaut *Fonteinne amoureuse* (preluată, la rândul său, din Ovidiu), la fel ca lamentarea îndrăgostitului, ascultată de către visător precum în *Jugement dou Roy de Behaingne*⁸. Psihologizarea a temei visului, a iubirii și durerii pierderii – față de abordarea alegorică a *Romaunt de la Rose* - se reflectă în vivacitatea vorbelor îndrăgostitului. Exegeza remarcă faptul că, în ciuda faptului că pierderea este așezată în centrul acestui episod, tema morții este subiacentă celei a dragostei personajului masculin și dragostei de viață a ființei decedate încât frumusețea acestui sentiment și a lumii lăsate în urmă – prezente

⁶Stahl, William Harris (trans., intro., notes). 1990. Commentary on the Dream of Scipio by Macrobius, p. 85.

⁷Lewis, op. cit., p. 209.

⁸Windeatt, op. cit., p. 99.

în descrierile de natură – reprezintă sentimentul ce primează în impresia cititorului. Precum în *Perle*, cadrul natural este dominat de armonie, lumina soarelui, cântecele păsărilor și minunăția luxuriantă a plantelor, simbolistica acesteia apărând la nivelul psihologiei personajului ce remarcă viața cu melancolie contrastantă durerii pierderii, fără a deveni o alegorie.

Misteriosul personaj pe care visătorul îl întâlnește atunci când iese în mijlocul naturii, mergând pe urmele unui alai de vânătoare, ia locul ghidului oniric din alte poeme vizionare. El este cel care stimulează gândirea și empatia visătorului prin revelarea nu a vreunui adevăr absolut ori a unei alte lumi, ci a unor trăiri profund umane și mistuitoare, a unei suferințe în care își găsește ecou chinul visătorului. Încă din starea în care este găsit cavalerul se înțelege paralela dintre acesta și visătorul de dinaintea somnului: aceeași lasitudine în capul său plecat, aceeași lipsă de interes ori emoție în fața realității ce îl înconjoară, aceeași dorință pentru pace. La fel, el declară că nimeni și nimic nu îi poate vindeca suferința, nici medicina lui Galen și Hippocrate, nici muzica lui Orfeu, nici arta și meșteșugurile lui Daedalus, nici „remediile lui Ovidiu”. Mai mult, așa cum cugeta despre sine însuși că „For nature wolde nat suffyse To noon erthely creature Not longe tyme to endure Withoute slepe, and been in sorwe; (v. 18-21)” [Natura nu va suporta nicidecum/ Vreo creatură pământescă să îndure/ Un timp atât de-ndelungat/ Fără de somn și în durere], naratorul cugetă și la vederea cavalerului: „Hit was gret wonder that nature Might suffren any creature To have swich sorwe, and be not deed (v. 467-469)” [Mare mirare că Natura/ Poate suporta ca o creatură/ Să simtă atâta durere și încă să trăiască.] Bărbatul în negru, o imagine ce sugerează doliul, durerea și ura pe care o simte, se consideră „murind perpetuu, dar nu mort” (“Alway deinge and be not deed”, v. 587), blestemat și batjocorit de cruda soartă atunci când rugile îi sunt ignorate. Dacă pierderea somnului echivala pierderii dorinței de a trăi, pentru cavaler pierderea iubitei declanșează o dorință thanatică. Mai aprig în durerea sa, el își urăște zilele și nopțile, detestă viața și veselia, descriindu-și emoțiile printr-o serie antonimică ce demonstrează tumultul din interiorul său: iubirea îi e ură, somnul – trezie, mâncarea – post, pacea – război, toate valorile fiindu-i răsturnate în fața confuziei adusă de moartea năprasnică a unei ființe despre care crezuse ca îi va fi aproape întotdeauna. Așa cum visătorul implora venirea somnului, cavalerul își descrie starea depresivă ca o implorare a morții tămăduitoare: „The pure deeth is so my fo The Book of the Duchess and other Poems The Book of the Duchess 12 Thogh I wolde deye, hit wolde not so; For whan I folwe hit, hit wol flee; I wolde have hit, hit nil not me. (v. 583-586)” [Moartea însăși îmi e dușman/ Căci nu-mi dorește moartea; Atunci când o urmăresc, ea fuge;/ Eu vreau moarte, ea mă respinge]. Visătorul se teme de propria sa moarte, iar cavalerul ar considera-o binevenită.

Motivul jalei „bărbatului în negru” este, însă, numit: moartea doamnei sale, numită Alba. Cavalerul începe din acest punct o odă închinată tuturor virtuților iubitei sale, explicând de ce s-a îndrăgostit iremediabil de ea, de ce a suferit până să îi câștige iubirea, de ce a trăit clipe de beatitudine alături de ea după ce a acceptat să-i devină iubită, și de ce este acum într-o disperare suicidală. În idealul feminin al tradiției romanțelor curteneste, Barry Windeatt vede influențele poeziei franceze a perioadei, în special *Jugement dou Roy de Behaingne* și *Fonteinne amoureuse* aparținând lui Machaut⁹, reflectat în descrierea ducesei decedate, atât de virtuoasă – după moda epocii - încât este transformată din personaj și din iubită în arhetip. Astfel, pentru cavaler, ea este: „Bucuria mea, pasiunea și viața/ Norocu-mi, sănătatea și fericirea,/ Bunăstarea lumii mele, a mea zeiță.” Nu este atunci de mirare că el consideră moartea ei drept un afront personal din partea destinului: în metafora jocului de șah cu Soarta, el descrie înlăturarea reginei – printr-o înșelăciune a oponentei, geloasă pe fericirea lor - drept

⁹Idem.

condamnarea la moarte a regelui, un șah-mat. Enumerarea virtuților doamnei pictează un portret al frumuseții fizice, morale și spirituale desăvârșite: ea este caracterizată prin blândețe, grație, elocvență, înțelepciune, perseverență, temperare, stăpânire de sine și independență, capacitatea de a raționa, cu o voce care vindecă precum liturghia rostită de însuși Papa precum și – îndoliatul ține a preciza - niște sâni rotunzi și coapse de dimensiuni ideale.

Reacția interlocutorului la această enumerație de virtuți este, argumentabil, deplasată: visătorul declară cu surprinzătoare onestitate că el crede nu în perfecțiunea doamnei, ci în perfecțiunea sa în ochii cavalerului, în sinceritatea sentimentelor sale care îi par cât se poate de profunde. Deși din punctul de vedere al visătorului această declarație este poate emisă ca un compliment, cavalerul cu siguranță nu o percepe astfel, ci ca pe o ofensă adusă onestității sale și virtuților doamnei: „I leve yow wel, that trewely/ Yow thoghte, that she was the beste,/ And to beholde the alderfaireste,/ Who so had loked hir with your eyen./ `With myn? Nay, alle that hir seyden/ Seyde and sworn hit was so.(v. 1048-1053)” [Socot că tu, cu adevărat/ O credeai desăvârșită/ Cea mai frumoasă privești/ Pentru toți ce prin ochii tăi o văd/ -Ai mei? Nu, toți ce-au cunoscut-o/ Ar putea jura c-așa era cu-adevărat.]

Faptul că „bărbatul în negru” este o persoană sentimentală, abilă în auto-compătimire, este evident nu doar din patetismul vorbelor sale ci și atunci când el își amintește cum însăși exprimarea suferinței sale din dragoste în fața doamnei este ceea ce o convinge pe aceasta să îi fie iubită. Dacă, după ce își exprimase dorința de a o servi drept cavaler, Blanche îi răspunde sec „Nay”, atunci când - convins că va muri oricum de durere - decide să riște și îi dezvăluie suferința îndurată după respingerea ei, doamna îi dăruiește îndurarea sa alături de un inel. Suferința sa este, până la urmă, ceea ce i-a câștigat dragostea iubitei.

În durerea sa, cavalerul este cu siguranță individualist, accentul fiind plasat mai mult pe neputința sa de a mai trăi fără iubită decât pe lipsirea ei de bucuriile vieții, prin obsesivele descrieri repetitive ale valorilor iubitei sale în fața unui străin căruia îi pretinde empatia necondiționată, și prin respingerea oricărei încercări a acestuia de a-l consola. Pe altă parte, visătorul însuși, mai mult chiar decât cavalerul, are intervenții nepotrivite situației care nu fac decât să ațâțe suferința interlocutorului său.

Deși îi face cunoscută de la început moartea iubitei sale, visătorul pare a ignora acest detaliu și la final, după o serie de încercări zadarnice de a-l consola, el îl pune pe văduv să repete faptul că iubita sa este moartă.

*Bethenk how I seyde her—beforn,
"Thou wost ful litel what thou menest;
I have lost more than thou wenest" --
God wot, allas! right that was she!
`Allas! sir, how? what may that be?'*

`She is deed!' `Nay!' `Yis, by my trouthe!' (v. 1306-1310)

[Ții minte, ți-am zis de la-nceput/ „Tu nu știi tot, am mai mari suferințe;/ Am pierdut mai mult decât cunoști.”/ Căci ea însăși, Domnul știe, e pierderea mea./ -Vai, dar cum? Ce vrei să spui?/ -E moartă. -Nu! -Da, pe cuvânt.]

Această reacție poate fi interpretată ca lipsă de empatie și de respect față de suferința pierderii prin obligarea unui om în depresie să repete durerosul eveniment, ca ignoranță prin neînțelegerea unui fapt evident pe care cititorul îl cunoaște încă de la început și prin lipsa de tact în încercările de relaționare, ori, în cel mai fericit caz, drept naivitate a unui om ce nu a cunoscut suferința adevărată. Intervențiile sale pe parcursul relatării par adesea inutile atât în progresul narațiunii cât și în consolarea interlocutorului. Atunci când află despre moartea lui Blanche, el îl anunță pe cavaler că vânătoarea s-a sfârșit; atunci când acesta îi spune că nu îl interesează vânătoarea, el îl întreabă de ce este trist; atunci când acesta își descrie iubita, el îi observă doar subiectivitatea, îndoindu-se de realitatea vorbelor sale.

S-a scris despre naivitatea visătorului din *Book of the Duchesse* manifestată prin eșuarea acestuia în încercarea de a-l consola pe văduvitul cavaler, exegeții oferind diferite explicații pentru acesta. După cum observa Russell, visătorul naiv este o convenție a viziunii onirice menită să provoace implicarea cititorului pe plan moral și să motiveze intervențiile explicative ale figurii ghidului ori ale celorlalte personaje și să avanseze „acțiunea”¹⁰. Pe plan narativ, aceasta se aplică cu siguranță în cazul visătorului din *Book of the Duchesse*, „bărbatul în negru” deschizându-și sufletul visătorului și cititorului deopotrivă pentru a pune problema morală a pierderii, plângerii și consolării. Visătorul aici nu este, cu siguranță, înțeleapta fecioară-perlă ori figura autorității divine (care să știe a alina suferința), ci omul simplu pus în situația de a înțelege și empatiza cu jalea unui alt individ, cu alte cuvinte o oglindă a cititorului. Unii exegeți văd în naivitatea sa problema socială a consolării unui personaj superior de către inferiorul său, ori o naivitate aparentă și deliberată izvorâtă din „considerația diplomatică pentru durere pe care o înțelege prea bine”, după cum formulează Ruth Morse în *Understanding the Man in Black*.

C.S. Lewis - care, în capitolul dedicat lui Chaucer din *The Allegory of Love*, critică o serie de formulări neinspirate din poemele acestuia - vede și în naivitatea obtuză a naratorului-visător un eșec de exprimare din partea lui Chaucer. Dacă poetul a avut ideea fericită de a pune accentul pe psihologia suferinței pe care a ilustrat-o brilliant în majoritatea poemului, el nu reușește însă, pe alocuri, a reda egoismul durerii cavalerului care cere atenția și înțelegerea necondiționată a visătorului și subiectivitatea sa agresiv pretinsă drept adevăr, fără momente de comic precum dialogul dintre cei doi protagoniști ai visului citat mai sus. „El face aceasta într-un mod atât de stângaci încât reușește uneori să-l transforme pe unul într-un om plictisitor, iar pe celălalt într-un nerod, producând astfel efecte comice dezastruoase și nicidecum intenționate.”¹¹

Frank Whitman, însă, expună o interpretare diferită în studiul său *Exegesis and Chaucer's Dream Visions*. El vede în cele trei viziuni onirice ale lui Chaucer o funcție morală înainte de toate, în sensul citirii etice atât de înrădăcinată în literatura evului mediu. Astfel, explică el, faptul că Chaucer dezvăluie „acțiunea” poemului încă de la început în cântecul „bărbatului în negru”, el mutând accentul de pe tragedia resimțită de personaj pe semnificația mai largă a morții lui Blanche, deci de pe pierderea materială pe planul spiritual. Whitman merge mai departe în a arăta că visătorul este de fapt superior din punct de vedere intelectual ori cel puțin moral, fiindcă înțelege cu moartea unei ființe atât de bune cum este Blanche nu este nicidecum o cauză pentru disperare: sfârșitul vieții trupului, deși motiv de plângere pentru iubitul rămas în urmă și deprivat de prezența unei ființe desăvârșite, înseamnă mântuire și viață veșnică în beatitudine pentru cea plecată dintre cei vii. Bărbatul în negru este astfel cel obtuz, iar nu visătorul. Acesta din urmă pare deci superficial și egoist, ori, cel puțin, prea orbit de propria jale și de preocuparea pentru lumea materială pentru a înțelege ceea ce orice bun creștin, spune Whitman, și deci ceea ce orice cititor al lui Chaucer ar înțelege. Astfel, întrebarea visătorului „Where is she now? (v. 1309)” [Unde este ea acum?] încearcă de fapt a obține răspunsul „În rai, drept răsplată pentru virtuțile ei”. Dar cavalerul exclamă doar „She is deed!” [E moartă!] neputând concepe dincolo de lumea materială. În acest context, replica visătorului „Is that your los? By god, hit is routhe! (v.1310)” [Asta ți-e pierderea? Doamne, ce jale!] este mai degrabă una ironică. Dacă urmăm această linie interpretativă, atunci cel naiv este fără îndoială cavalerul pentru credința sa obscurată de jalea ce îl face să învinovățească crudul destin în loc să înțeleagă moartea doamnei sale drept o chemare spre dumnezeire. De aceea, concluzionează Whitman în mod plauzibil, bărbatul în negru nu poate fi identificat cu

¹⁰Russell, *op. cit.*, p. 123.

¹¹Lewis, *op. cit.*, p. 211.

John de Gaunt, căci Chaucer nu și-ar fi portretizat patronul printr-un alter-ego atât de obtuz și superficial.

Visătorul, în schimb, este cel înțelept care încearcă să îl detașeze de starea în care se află, prea absorbit în propria durere pentru a căpăta o vedere de ansamblu asupra situației, cel care încearcă să îi deschidă ochii asupra spiritualității pe care cavalerul o ignoră. Însă el face aceasta cu subtilitate, pentru a altera ermetismul viziunii pe care îl laudă la început, pentru a nu răpi satisfacția cititorului de a descifra pe cont propriu semnificația mai profundă a experienței onirice. Atunci când cavalerul îi dezvăluie motivul suferinței sale ca fiind moartea ființei iubite, naratorul-visător intervine, aparent din senin: „`Sir,' quod I, `this game is doon;/ I holde that this hert be goon;/ Thise hunttes conne him nowher see.' (v. 539-541) [Domnule, zisei eu, partida-i sfârșită;/ Căprioara a dispărut, îmi pare;/ Vânătorii n-o pot nicăieri zări]. Poate căprioara este, de fapt, Blanche, scăpată din mâinile vânătorilor și aflată acum în pacea și armonia pădurii mirifice ori, cu alte cuvinte, moartă și scapată de relele lumii celor vii, aflată acum într-o grădină a Paradisului unde nicio durere nu o mai poate atinge. Iar atunci când insistă în a declara că percepția cavalerului asupra virtuților doamnei sale este una subiectivă, poate naratorul încearcă de fapt să îl instige pe cavaler să pună cap la cap relația dintre virtuțile reale, recunoscute de toți, ale lui Blanche și faptul că o astfel de ființă nu poate fi decât într-o lume mai bună după moarte. Mai mult, atunci când remarcă ostentativ faptul că bărbatul în negru nu se căiește în confesiunea sa – cu toate că îi dezvăluise deja intențiile sale suicidale și vinovăția faptului că nu a învățat cu suficientă de acribie regulile jocului de șah de la Pitagora pentru a-și putea apăra regina – naratorul dorește doar să-l determine să ajungă singur la concluzia nevinovăției sale. Ceea ce și reușește, căci: „`Repentance! nay, fy,' quod he;/ `Shulde I now repente me To love? Nay (v. 1115-1116)’ [Căință? Nu, vai! zise el;/ Vrei acum să mă căiesc c-am iubit?/ Nu!]

Mai transparent decât această abilitate manipulare a cavalerului este modul în care visătorul încearcă să îl oprească din a-și curma firul zilelor. Această teorie a moralei religioase subiacente este susținută și de faptul incontestabil că visătorul nu încearcă îi alina durerea, și nici măcar să îi salveze viața, cât să îi salveze sufletul. Atunci când cavalerul în negru îi dezvăluie dorința de a muri, înțeleasă ca mărturisirea unor tentative suicidale, naratorul îi spune că nicio suferință, oricât de grea, nu poate fi vindecată prin moarte, căci sfârșirea propriei vieți duce la damnare, deci suferință eternă. El îi ține un discurs în care îl avertizează că va fi damnat precum Medea din Tracia ce și-a ucis copiii pentru Jason, precum Phyllis ce se spânzurase pentru că Demophon nu se întorsese la ea, precum Echo fără iubirea lui Narcissus, precum Dido ce își luase zilele din cauza înșelăciunii lui Aeneas, ori precum Samson pentru Dalila. Dacă în lumea antică aceștia pot fi niște eroi tragici, în viziunea naratorului creștin și a cititorilor săi ei sunt cu siguranță niște nesăbuiți care au ales chinul etern căci nu au fost capabili să înțeleagă diferența dintre moartea trupească și viața spirituală și determinarea celei din urmă de faptele din timpul vieții. Astfel, el încearcă să îi ofere cavalerului înțelepciunea ce le-a lipsit acestor eroi.

Tematic, asemănarea cu situația visătorului din *Perle* este evidentă, poemul lui Chaucer fiind o altă ilustrare a suferinței în fața morții și a iubirii ce distrage de la credință, tematici frecventate în epocă, dar ca poeme onirice cele două sunt diferite prin distribuția rolurilor, visătorul fiind unul obtuz în *Perle* și înțelept în *Book of the Duchesse*, aceasta influențând parcursul moral al visătorului pe parcursul poemului, transformarea acestuia în urma viziunii. De fapt, dacă visătorul din *Book of the Duchesse* este ironic atunci când îl admonestează pe cavaler, atunci de ce n-ar fi întregul poem o provocare lansată cititorului de a desluși înțelesul viziunii – încă de la începutul în care își laudă ermetismul, provocându-l așadar pe cel ce lecturează să se întreacă în interpretări cu Iosif și Macrobius - o ghicitoare în care fiecare intervenție a naratorului în dialogul cu cavalerul este un indiciu și un îndemn de a

interveni în sinea sa cu soluționarea viziunii? Subtilitatea naratorului are astfel un dublu scop, accentuând încă o dată paralelismul dintre cele trei planuri: cel „real” al naratorului tulburat de insomnii, cel al lecturii de la început și cel al viziunii. Planurile ar fi, de fapt, patru, dacă punem la socoteală identificarea pe doamna decedată cu ducesa Blanche, soția lui John de Gaunt, Duce de Lancaster și conte de Richmond, care a murit de ciumă la data de 12 septembrie 1368. Avem deci de-a face cu un narator ce manipulează abil toți interlocutorii pentru a-i duce pe drumul spre înțelepciune.

Visul se încheie, însă, destul de abrupt. Dialogul ia sfârșit atunci când sună goarnea alaiului de vânătoare, semn că regele se întoarce la castelul său „lung” (cu trimitere la Lancaster) de pe un „deal bogat” (Richmond). Revenirea la realitate, la planul povestirii din ramă, este declanșată de răsunetul clopotelor castelului ce anunță ceasul al doisprezecelea. Trezit din visare, naratorul devine conștient că se afla în propriul său pat, în mână ținând cartea lui Ceix și Alcione și a zeilor somnului. Minunându-se de visul avut, el decide să îl pună în versuri. Nu se stabilește aici nici scopul constituirii sale în versuri – cel al transmiterii revelației mai departe – și nici vreo încercare de interpretare, așa cum apare în numeroase poeme onirice de la *De Consolatione Philosophiae* a lui Boethius și *Dream of the Rood*. Menționarea zeilor somnului întărește în mintea cititorului semnificația viziunii onirice, și anume, funcția revelatoare a visului și existența unei morale. Reiterarea poveștii lui Ceix și Alcione, așadar, sugerează că morala ei este una și aceeași cu morala poemului. Morala povestirii antice introductive este cea că iubirea lucrurilor tranzitorii nu face decât să aducă suferință, povestirea fiind, din acest punct de vedere, un *exemplum* negativ din care cititorul trebuie să extragă greșelile personajelor, comportamentul ce se dorește evitat. Or morala extrasă din povestea „bărbatului în negru” este aceeași: jalea copleșitoare a morții persoanei iubite este, în esență, o eroare în înțelegerea morții, naturii sufletului și credinței, este dovada concentrării asupra materialului în locul spiritualului. Aceasta nu înseamnă însă, observă Whitman, că viziunea propriu-zisă a poemului este tot un *exemplum* negativ, morala întregului episod oniric fiind de fapt iubirea și grija față de aproape manifestată prin consolarea acestuia, vindecarea suferinței prin oferirea adevărului. Dacă bărbatul ar înțelege natura reală a pierderii sale, durerea sa ar fi alinată; înțelepciunea, din nou, este leacul cel mai de preț. Funcția didactică a poemului este așadar aplicată chiar de către visător în cadrul experienței onirice, și anume transmiterea cunoașterii despre nemurirea sufletului. Nivelurile citirii etice se observă astfel cu ușurință, din structura operei până în fiecare narațiune din interiorul poemului. Iar importanța înțelepciunii joacă un rol tematic central în viziunea onirică deoarece, după cum am arătat, viziunea însăși înseamnă cunoaștere.

BIBLIOGRAPHY

1. Brown, Peter. 1999. “On the Borders of Middle English Dream Vision.” *Reading Dreams: The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*, edited by Peter Brown, 22-50. Oxford: Oxford University Press.
2. Chaucer, Geoffrey. 1987. *The Riverside Chaucer*. Larry D. Benson (general ed.). Based on F.N. Robinson (ed.), *The Works of Geoffrey Chaucer*. Boston: Houghton Mifflin.
3. Chaucer, Geoffrey. 1983. *Love Visions*. Brian Stone (trans., intro. and notes). London: Penguin Books.
4. Farber, Annika. 2008. *Usurping "Chaucers Dreame": "Book of the Duchesse" and the Apocryphal "Isle of Ladies"*. *Studies in Philology*, Vol. 105, No. 2 (Spring, 2008). University of North Carolina Press. pp. 207-225. <http://www.jstor.org/stable/20464316>.
5. Harris-McCoy, D. E. 2012. *Artemidorus' Oneirocritica - Text, Translation and Commentary*. Oxford University Press.

6. Heatt, Constance. 1965. *Pearl and the dream-vision tradition*, *Studia Neophilologica*, 37:1. Routledge, London.
7. Heatt, Constance. 1967. *The Realism of Dream Visions: The Poetic Exploitation of the Dream-Experience in Chaucer and His Contemporaries*. *The Hague: Mouton*.
8. Kruger, Steven F. 1992. *Dreaming in the Middle Ages*. *Cambridge Studies in Medieval Literature 14*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Kruger, Stephen. 2006. „*Courtly Writing*”, *A Concise Companion to Chaucer*, ed. Corinne Saunders, Oxford: Blackwell, pp. 90-111.
10. Lewis, C S. 1936. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
11. Lynch, Kathryn L. 1988. *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form*. Stanford: Stanford University Press.
12. Russell, Stephen J. 1988. *The English Dream Vision. Anatomy of a Form*. Ohio State University Press, Columbus.
13. Spearing, A.C. 1980. *Medieval Dream-Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
14. Stahl, William Harris (trans., intro., notes). 1990. *Commentary on the Dream of Scipio by Macrobius*. *Records of Western Civilization*. New York: Columbia University Press.
15. V. A. Kolve. 1984. *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*. Stanford, California: Stanford University Press.
16. Windeatt, Barry. 2006. „*Courtly Writing*”, *A Concise Companion to Chaucer*, ed. Corinne Saunders, Oxford: Blackwell, pp. 90-111.