

Andrzej Dąbrówka

AUTORSTWO A PIŚMIENNOŚĆ

Spośród aspektów twórczości tekstowej, które podlegają zmianie po zastosowaniu pisma, kategoria autorstwa skupia szczególnie dużo wyznaczników dla mniej uchwytnych niuansów tekstowości. Tych zaś przybywa wobec koniecznego rozszerzenia pola widzenia w badaniu piśmiennosci z pozycji konstruktywistycznych – badaniu, które nie pozwala poprzestawać na studiowaniu wyników twórczości uznanych za optymalne egzemplarze (*output*), dowartościowuje nadto ich postaci niekanoniczne, zwłaszcza zaś pyta o wyjściowe składniki i poprzedniki (*input*, wkład). Ceniąc wyżej owoce dalszego przekazu nie traci z oczu zjawisk ustnego wykonania, o co łatwo, gdy na pierwszy plan wysuwa się pismo. To wszystko wymusza nową konceptualizację kategorii autorstwa.

INPUT I OUTPUT

Dające się wyróżnić dwa kierunki odejścia od tradycyjnego punktowego ujęcia dzieła i autorstwa łączymy pod hasłami ‘zewnątrz i wewnątrz’. Patrząc na zewnętrzne uniwersum zapisów wyróżnimy rodziny (ostrożnie: populacje) podobnych tekstów składających się na to, co tradycyjnie było uważane za postaci utworu odchodzące od jego domniemanej kanonicznej formy – odzyskiwanej w krytycznej

edycji przybliżającej nas do oryginału, a przynajmniej do hipotetycznego archetypu. Owo 'składanie się na', czyli strukturowanie wielorakiego przekazu to obiecujące pole poszukiwań w konstruktywistycznej historii i teorii twórczości.

Patrząc zaś do wnętrza utworu, czyli dokonując rozpoznania spłotu jego składowych czynników (morfologia inwencji), niekiedy możemy lub musimy przypisać je różnym twórcom. Paleta możliwości w zakresie autorstwa zbiorowego obejmuje obszar między kolektywnym ale rozdzielnym autorstwem utworów multimedialnych jak pieśni (kto inny pisze tekst, a kto inny muzykę), kompozycje typu emblematu (różni zwykle autorzy rycin i wierszy) i poprzez różne dystrybucje wkładu autorskiego traktowanego jako materiał do obróbki w nowych całościach. Ich spektrum zależy jedynie od definicji obiektu badań. Sama koordynacja cząstkowych wkładów jest szczególnym dziełem projektanckim lub tylko koncepcyjnym (reżyseria, plan architektoniczny, program obrazowy cyklu grafik, wystroju plastycznego lub układu strony rękopisu, wkład kompilatora lub antologisty itp.).

MNOGOŚĆ EGZEMPLARZY – SPLOTOWOŚĆ DZIEŁA

Obydwa aspekty (mnogość egzemplarzy – spłotowość dzieła) nie są komplementarne, ale współistnieją jako dwa wymiary przestrzeni ich funkcjonowania, podobnie jak to jest w historii języka, gdzie system ewoluuje na poziomie paradygmatów, niezależnie od historii poszczególnych kategorii gramatycznych, która toczy się własnymi ścieżkami, ale nowymi formami wypełnia systemowe paradygmaty. Klasycznym choć skrajnym przykładem jest bajka ludowa, ulotnie istniejąca w niezliczonych egzemplarzach (ustnych realizacjach), a każdorazowo komponowana jak plecionka z zasobu motywów według schematu fabularnego, który nigdy się idealnie nie powtarza. Podobnie zresztą wykonawca szmacianego dywanika tkający chałupniczą metodą nigdy nie odtworzy idealnie swego wzoru (paradygmat), choćby z powodu braku zasobów identycznych szmatek.

Kompilacje rękopiśmienne mogą spłotowo scalać egzemplarze dzieł różnego autorstwa i o bardzo różnej historii, zaś odmienne warianty 'tych samych dzieł' (egzemplarze) powstają i funkcjonują

w różnych środowiskach. Dlatego wiedza o jednych nie może być ignorowana (lekceważenie kodeksowego kontekstu pojedynczych utworów), wiedza o drugich zaś nie może być redukowana do jakiegoś wzorca tak jak bywa abstrahowany archetyp tekstu kosztem śladów osobnych historii.

Gdy bowiem spojrzymy na całość wielonurtowej tradycji utworu wraz z otoczeniem jego wystąpień¹, na różnorodność kontekstów i mnogość egzemplarzy, autorstwo rozczłonkuje się na chmurę selekcyjnych decyzji użytkowników materiału wyjściowego (*input*) oraz na cały łańcuch instancji nadających kształt wykonywanemu utworowi w trakcie jego przekazu – z nieodzownymi wówczas przeróbkami (egzemplarze, *output*). Indywidualne decyzje selekcyjne kompilatorów (zaświadczone przez kontekst kodeksowy) i okazjonalne wkłady adaptatorskie kumulują się w kolejnych egzemplarzach (wystąpieniach i postaciach utworu lub formach odtwórczej działalności) na różne sposoby, zwykle trudne do wyodrębnienia. Zjawisko kumulatywności autorstwa w utworach wielokrotnych czy też polimorficznych jest słabo skonceptualizowane z powodu losowości nawarstwień i wskutek naturalnego zacierania granic wkładu poszczególnych faz. Ich liczba rzadko kiedy jest zresztą wiadoma, zaś bogata transmisja (jak w bajce ludowej) oznacza nierzadko powroty wątków, ich zapożyczanie i inne efekty związane z przecinaniem się linii przekazu (przepływy międzygałęziowe i kolistość przetwarzania w transmisji).

WKŁADY CZĄSTKOWE W DZIEDZINIE PIŚMIENNOŚCI

Należy pamiętać o drugim członie, którego nie obejmuje etymologicznie nazwa tej technologii, odnosząca się do pisania. Tymczasem piśmiennosc jest to para umiejętności, z których pisanie jest mniej rozpowszechnione od czytania. Można umieć czytać ale nie umieć pisać, ale nie odwrotnie. Uwaga ta jest konieczna, gdyż nawet niektórzy autorzy nie pisali, a jedynie dyktowali swoje utwory. W tym sensie autorstwo nie wymaga osobistego pisania. Pamięciowe kon-

¹ Analogię między odpisem a wykonaniem utworu (*performance*) przeprowadza w tym kontekście M. M o s t e r t, Maken, bewaren en gebruiken. Over de rol van de geschreven teksten in de Middeleeuwen, Utrecht 2010, s. 10.

cypowanie i powierzanie pismu w trybie dyktowania utrzymywało się jeszcze bardzo długo i do dziś nie zanikło. Ustne wykonanie nie oderwało się całkiem od autora.

Ustno-słuchowa ścieżka odbioru – niegdyś wyłączna, następnie współlistnieje z piśmiennością i dzięki nowym technologiom wizualnym bynajmniej nie przepada. Wręcz coraz mniej sytuacji odbiorczych wymaga od publiczności kunsztu pisania, a nawet czytania, a mimo to nie zanika minimum kompetencji literackiej, dzięki której „niepiśmienni” uczestnicy średniowiecznej kultury ustnej potrafili rozpoznawać gatunki, style, konwencje i topikę.

Wkład wykonawczy wyznacza również stosunek pisarzy do utworów własnych i cudzych. Fakt że byli bardzo często nadwornymi śpiewakami i organizatorami tego rodzaju rozrywek sprawiał, że obowiązki reżyserskie i koncertowe były ważniejsze od powołania pisarskiego, a w postaci śpiewaka obecne były role autora i potencjalnego wykonawcy, do którego poeta kierował czasem apele typu „pozdrówcie ode mnie moją damę, kiedy będziecie tę pieśń dla niej śpiewać.”²

Mamy tu znowu całe mnóstwo możliwości – od pełnej wymienialności między autorem a wykonawcą do niemożliwości samodzielnego wykonania. Kompozytor pieśni wielogłosowej nie może jej wykonać, tym bardziej jeśli skomponował wielogłosowy akompaniament instrumentalny. Niuanse i zakres dowolności w dystrybucji autorstwa i wykonania (w tym także odpisu) wyjaśniają niestabilność kategorii autora i mnogość sprzecznych atrybucji.³

Autorstwo performacyjne dzieli zresztą z właściwym (zazwyczaj skrypturalnym) wiele kompetencji konstrukcyjnych. Stworzenie dzieła i jego zaistnienie przed prezentacją zależy od pewnych procedur w pamięci twórcy – rozpoznanie i selekcja motywów, topiki, fabuł, celnych cytatów, gatunków, formularzy, konwencji kompozycyjnych, biegłość językowa we wszystkich zakresach (gramatyka, leksyka, rejestry stylistyczne i modalności pragmatyczne. Wszystkie te dane, które na warsztacie pierwotnego autora doprowadziły do wykreowania dzieła, muszą znaleźć się na warsztacie wykonawcy, gdyż w przeciwnym razie nie zrozumie on dzieła, a więc się nim nie zainteresuje,

² E. L i e n e r t, *Hæra Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart, w: *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meissen 1995, red. E. Andersen i in., Tübingen 1998, s.114-128, tu na s. 117.

³ O pozornie wielokrotnym ojcostwie pewnego tekstu mówił prof. Zenon Kałuża, podczas uroczystości wręczenia mu medalu Św. Jacka u Dominikanów w Warszawie 16 kwietnia 2011 r.

a gdy nie dorówna warsztatowi twórcy, to odtwarzając je po swojemu przed nową publicznością w innym miejscu i czasie zniekształci zasłyszane dzieło i wpuści do łańcucha recepcji znacząco odmienną wersję. Dlatego wykonawca jest zawsze autorem: to jest osobą, która w łańcuchu autorstwa i przekazu odtwarza na nowo i publikuje przed nową publicznością dzieło stworzone najpierw kiedy indziej i gdzie indziej. Do tego łańcucha autorstwa należą nie tylko wykonawcy, ale odpisujący je skrybowie, tłumacze i inni przekaziele. Każdy z nich występuje wobec publiczności jako twórca, i podobnie jak posłaniec naraża własną skórę, jeśli wiadomość się nie podoba adresatowi, przeciwnie zaś odbiera nagrodę, jeśli przyniósł dobrą wiadomość.

RETORYKA

Czytelniej widać rozróżnienia aspektów autorstwa, gdy się je zderzy z retorycznym spojrzeniem na fazy opracowania (1), a następnie z wyodrębnieniem twórczości, którą kto inny wykonuje niż projektuje (2).

(1) W tradycji ustnej jedyną formą istnienia tekstu jest jego wykonanie. Jeśli można przedstawić historię tekstu ustnego, to jedynie ze względu na ten typ istnienia. Historię wypełnią zatem: faza przedwykonawcza, wykonawcza i powykonawcza. Każdy kanon retorycznego dopracowywania tekstu ma swojego operatora, który nie musi być od początku do końca tą samą osobą. Dlatego wolno mówić o potrzebie zastąpienia kategorii autora kategorią łańcucha autorstwa: każdy następny wykonawca lub adaptator przetwarza wynik pracy poprzednika. Na przykład koncepcję większego założenia plastycznego, ale nawet pojedynczego obrazu czy utworu może stworzyć kto inny, a wykonywać ją kto inny. Program obrazowy jest swoistym utworem na etapie retorycznej inwencji, który następnie poddaje przetworzeniu właściwy artysta.

(2) Przykład reżyserii teatralnej (dobrze poświadczonej w średniowiecznych i nowożytnych festiwalach) dostarcza wglądu w procedury twórcze o charakterze projektanckim. Plan budowli, program obrazowy, zapis nutowy nie są dziełami, lecz ich scenariuszami czy też scenopisami. Muszą być zrealizowane przez inne osoby według planu, którego musi ktoś pilnować. Ten przedwykonawczy wkład

kontrolny sprawia, że mają sens zdania „Opat Suger zbudował katedrę” mimo iż fizycznie mógł nie dotknąć jednej cegły. Podobnie walny wkład kontrolny i twórczy ma dyrygent – robiący to samo w fazie wykonawczej. Charakterystyczne dla form liturgicznych jest partycypacyjne współwykonanie bez wyodrębnionego dyrygenta. Po trosze jest nim celebrans, po trosze kierownik chóru, ale decydujący jest formularz.

Wyłanianie się instytucji autora podpisanego pod utworem było – i do pewnego stopnia dalej jest – procesem odzwierciedlającym wagę udziałów w łańcuchu autorstwa. Autor przednowoczesny jest bardzo często takim reżyserem treści kodeksu lub pomysłodawcą pojedynczego utworu, redaktorem odpisu, wykonywanego przez różnych skrybów i miniatorów (czasem jednocześnie według dyktanda mistrza, czyli jakby pod dyktando). Często występuje samodzielnie, ale pracuje na zastanym materiale, dobranym i ukształtowanym po nowemu, jak to u zarania twórczości poetyckiej w Polsce czyniła księżna kijowska Gertruda⁴.

ZJAWISKA KOMPLEMENTARNE W TWÓRCZOŚCI

Niezależnie od możliwej tożsamości osoby twórcy i wykonawcy, te dwie role są komplementarne, to znaczy rządzone są niezależnymi zestawami reguł realizowanymi w osobnych procesach twórczych. Przeczy temu jedynie szczególnie przypadek wykonania równoczesnego z koncipowaniem w sztuce artystycznej improwizacji. Jest to jednak sytuacja wyjątkowa, i bliższa czasom nowożytnym, kiedy tego

⁴ Pisałem tak o jej metodzie w innym miejscu sygnalizując problem autorstwa średniowiecznego dzieła sztuki: „Problemów z ustaleniem charakteru autorstwa nie można sprowadzić do pytania: co autor wymyślił i podyktował skrybie. Równie indywidualnym wkładem jak osobiste wysłowienie, może być wskazanie wykonawcy, jakich ma użyć składników, i zatwierdzenie kompilacji jako swojej. To następuje dzięki temu, że dzieło odpowiada wyobrażeniu inicjatora: zawiera wskazane składniki – zarówno istniejące wcześniej jak i pożądane („zamówione”) – tu szereg osobistych odniesień do pewnych osób (por. zwłaszcza litanię nr 93, s. 226-230). --- Jak wykazała Teresa Michalska (Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie, Warszawa 2001), w modlitwach Gertrudy przy całej ich wtórności tekstowej, następuje przełamanie formularza, ramy gatunkowej, pod wpływem impulsu biograficznego – nie ze względu na to, że był obiecujący artystycznie, ale dlatego, że był osobisty i silny.” (A. Dąbrówka, Średniowiecze. Korzenie, Warszawa 2005, s. 40-41).

rodzaju umiejętności weszły do nowego wzorca poety – już nie mówcy-polihistora (*poeta doctus*), ale śpiewaka natchnionego przez muzykę liryczne⁵. Z drugiej strony umiejętność improwizacji nie jest aż tak bardzo odmienna od czynności twórczych niepiśmiennego śpiewaka, który wszak również na żywo komponował recytowany tekst mając w głowie jedynie jego fabułę oraz aparaturę językowego wcielania.

Stosunkowo łatwo wyodrębnić wkłady różnego autorstwa powstałe wskutek skoordynowanego procesu współpracy. Elementarna sytuacja to wykonanie jednolitego utworu przez twórcę, co regulują kanony retoryczne. Równie często, a im bliżej naszych czasów, coraz częściej te dwie role wykonują inne osoby. Autorzy nie zawsze są lepszymi wykonawcami swoich utworów, lepiej im idzie reżyserowanie.

W zakresie autorstwa utworów złożonych podaliśmy przykład kolektywności odzwierciedlającej wielomedialność pewnych utworów (muzyka – tekst, obraz – tekst). Tutaj też obie role może obsadzać jeden artysta uzdolniony w obu sztukach. Zapewne wzajemna modyfikacja poczynań twórczych jest łatwiejsza, kiedy pieśń pisze i komponuje jeden artysta, ale współtwórczość jest możliwa między dwiema osobami. O komplementarności przesądza odrębność stosowanych reguł sztuk.

Z podobnego powodu jakościowo niesprowadzalne są role mistrza i ucznia, kierownika i wykonawcy. Wiadomo coś więcej na temat metody pracy warsztatów malarskich czy rzeźbiarskich, w których mistrz kieruje pracownią uczniów wykonujących pewne podstawowe akty twórcze, on sam zaś jedynie aprobejuje ich wyniki lub coś dodaje, czego oni nie potrafią. Przykład ten uczy, że komplementarność nie oznacza zawsze łatwego wskazania wkładów częściowych. Rozmaitości typów postaci autorstwa nie wyczerpują wyodrębnione dotąd zjawiska komplementarne i kumulatywne. W trakcie powstawania utworu między inwencją a wykonaniem i w fazie transmisji (dalszej recepcji) różne instancje twórcze wnoszą wkład do kompozycji i stylu, wykonując zaś albo powołują dzieło do istnienia albo nadają mu indywidualne piętno.

Porządkując według istotnych cech przejawy autorstwa wyróżnimy zjawiska procesualne (jak choćby fazy pracy opisane w 5 kanonach retoryki), pełne, stopniowe i częściowe (według udziału kilku czynników sprawczych), względne (autor znany wewnątrz grupy,

⁵ Fenomen improwizacji poetyckiej nie był obcy średniowieczu.

nieznany na zewnątrz⁶), skorelowane (wraz z pismem pojawia się możliwość a potem obowiązek lub powód do umieszczenia imienia autora; ustny przekaz jest anonimowy, autor nie ma tożsamości), i zapewne jeszcze inne.

Te zróżnicowania orientacyjne można w razie potrzeby niuansować. Przykład: anonimowość utworów pisanych, która nie była jedynie pozostałością dawnych zwyczajów, ale świadomym aktem. Wykazał to Ernst Hellgardt⁷ przestudiowawszy najwcześniejsze teksty literatury niemieckiej i angielskiej. Obok znaczącej grupy dzieł 'podpisanych' na różne sposoby wyróżnił korpus utworów anonimowych przeważający liczbowo nad podpisanymi lub zidentyfikowanymi przez odbiorców (30:20). Dzieła anonimowe obejmowały opracowania materiałów biblijnych, teksty liturgiczne, modlitewne i kaznodziejskie; poza tym jedynie przypadki kompozycji ustnych w tradycji epiki bohaterskiej świeckiej i religijnej.

AUCTORES

Pewne analogie do przedstawionych powyżej szczególnych przypadków i nietypowych odmian autorstwa można znaleźć w systemie pracy skryptoriów. Oprawa graficzna tekstu może być dziełem skryby, ale zazwyczaj specjalności są podzielone. Wówczas ktoś wszechstronnie kompetentny czuwa nad całością projektu graficznego i treściowego, planuje i przydziela zadania. Kolektywne dzieło wymaga większych kompetencji i wiedzy od projektanta całości oraz twórców lub wykonawców wkładów cząstkowych, gdyż te winny być zharmonizowane. Widać tę konieczność wówczas, gdy komuś ze współpracowników brakuje kompetencji. Miniator omija jakiś inicjał albo wpisuje nieadekwatny tytuł utworu, grafik ignoruje jakiś optyczny detal opisany przez poetę, bądź z własnej inicjatywy uzupełnia optyczne luki narracji (nie zawsze trafnie) itp.

⁶ Przykład Notkera podaje Hellgardt (E. H e l l g a r d t, Anonymität und Autornamen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der deutschen Literatur des elften und zwölften Jahrhundert, w: Autor und Autorschaft im Mittelalter: Kolloquium Meißen 1995, red. E. A n d e r s e n i n., Tübingen 1998, s. 46-72.)

⁷ T a m ż e, s. 60 nn.

Nawet jednolite medialnie rękopisy naukowe – wyłącznie tekstowe, i nie wymagające koniecznej gdzie indziej warstwy plastycznej – wykazują ogrom zróżnicowania graficznego i operują w odkrywczym sposób kategorią autorstwa. Martin Irvine⁸ sformułował całą semiologię stronicy i układu graficznego (layout) obserwując w rękopisach gramatycznych znaczącą dbałość o dostosowanie stylu pisma do funkcji tekstu (tytuł, akapit, glosa), o zagospodarowanie przestrzeni stronicy, a wreszcie o sam rozkład tekstu na stronie, uwidocznianie podziału treści formatem pisma, adekwatne rozmieszczenie glos marginalnych i interlinearnych w relacji do tekstu komentowanego podanego ciągle lub podzielonego na segmenty, dopracowanie dekoracyjne liter w szczególnych miejscach tekstu, ponadto zaś o warstwę niewerbalną – schematy, rysunki oraz ilustracje⁹. Ta formalna i materialna strona tekstu jest zdaniem Irvine’a nieredukowalna, gdyż wyraża kulturową informację o rodzaju tekstu i jego doniosłości. Gatunek książki zawierającej dwa równoległe teksty – podstawowy i komentarz – komunikuje użytkownikom autorytatywność obydwu tekstów, zwłaszcza głównego, który przez prostszą formę komentarza na marginesach zostaje uwypuklony (większe litery, inicjały, centralne położenie na stronie); fakt obecności komentarza zarazem ‘pogłębia’ tekst treściowo, gdyż z reguły komentarz wydobywa sensy alegoryczne tekstu, ujawnia jego bogate ukryte wnętrze¹⁰.

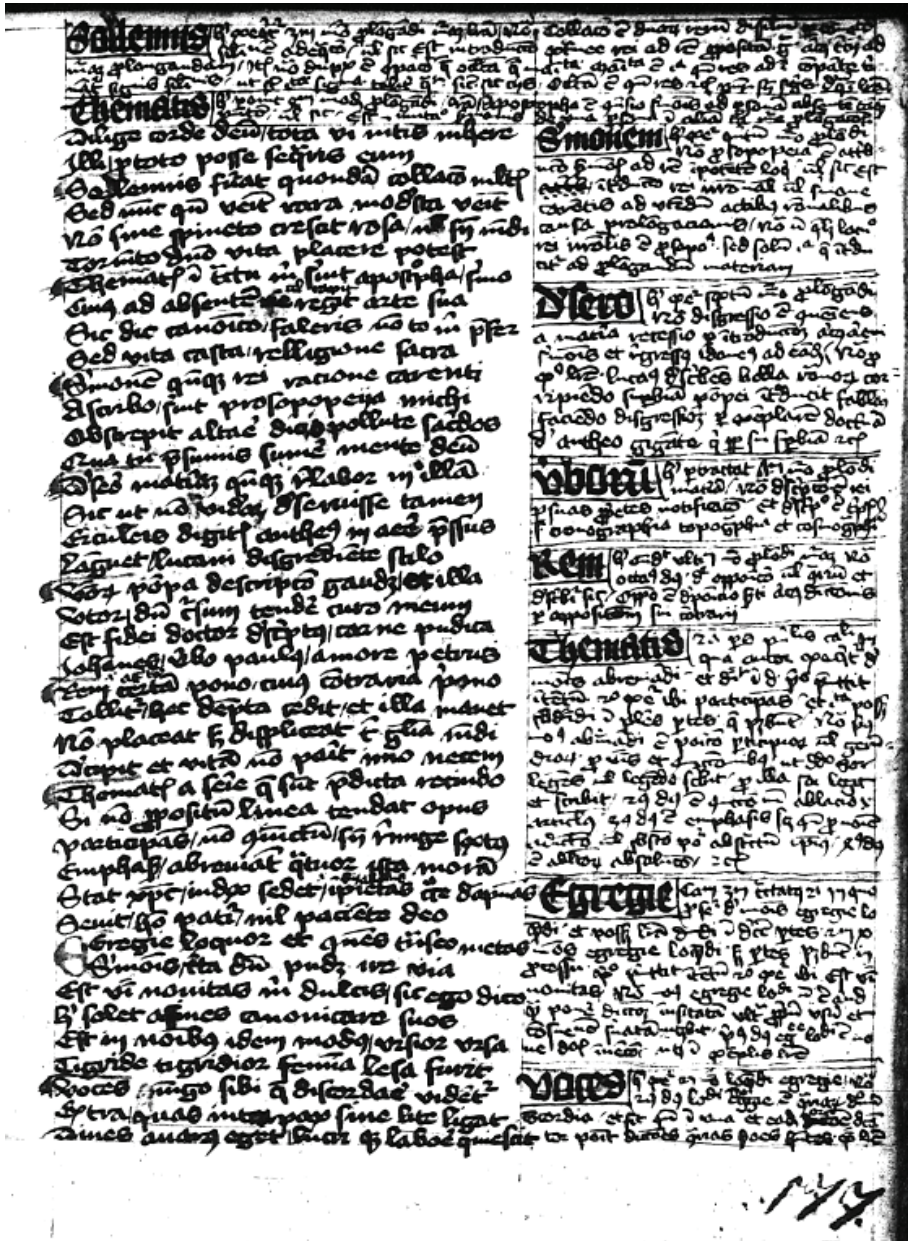
W przypadku dzieł o charakterze podręcznikowym jak *Laborintus* Eberharda z Bremy, jednej z ulubionych poetyk nowej generacji (XIII w.) komentarz odzwierciedlał po części zawartość encyklopedyczną, którą lematyzował w akapitach poświęconych kolejnym kategoriom poetologicznym lub aspektom stylu. W zaprezentowanym rękopisie BJ 2035 (s. 177) komentarz do *Laborintusa* podzielony jest pogrubionymi słowami-incypitami kolejnych akapitów głównego tekstu,

⁸ M. Irvine, *The Making of Textual Culture “Grammatica” and Literary Theory, 350-1100*, Cambridge 1994; o tym krytycznie: J. M. Gellrich, *Discourse and Dominion in the Fourteenth Century: Oral Contexts of Writing in Philosophy, Politics, and Poetry*, Princeton 1995.

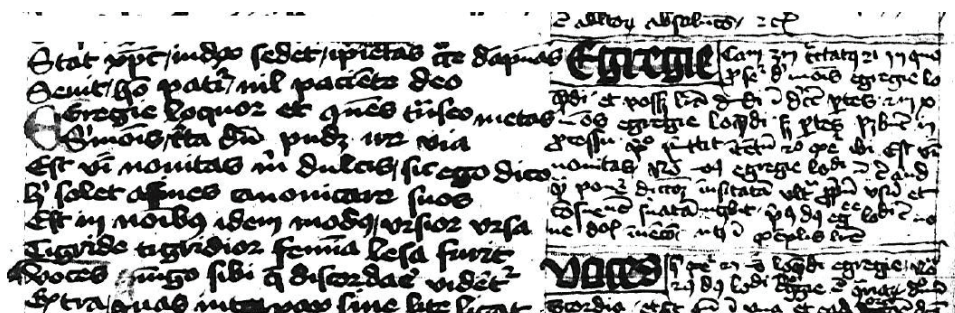
⁹ M. Irvine, *The Making of Textual Culture*, rozdział 8.4, s. 371-393, w oparciu głównie o rezultaty badań L. Holtza.

¹⁰ Tamże, s. 371, 390-391.

które są od nich lepiej widoczne. Tekst komentarza jest w zasadzie pierwszoplanowy. Spychanie go do rangi glosowania jest rażącym zniekształceniem istoty tego przekazu.



Zobaczmy bliżej fragment początkowy rozdziału o ozdobach mowy (komentarz z prawej, tekst główny w lewej szpalcie, trzecia linijka od góry):



W dotychczasowych edycjach nie znajdziemy komentarza, interesujący będzie jedynie tekst główny:

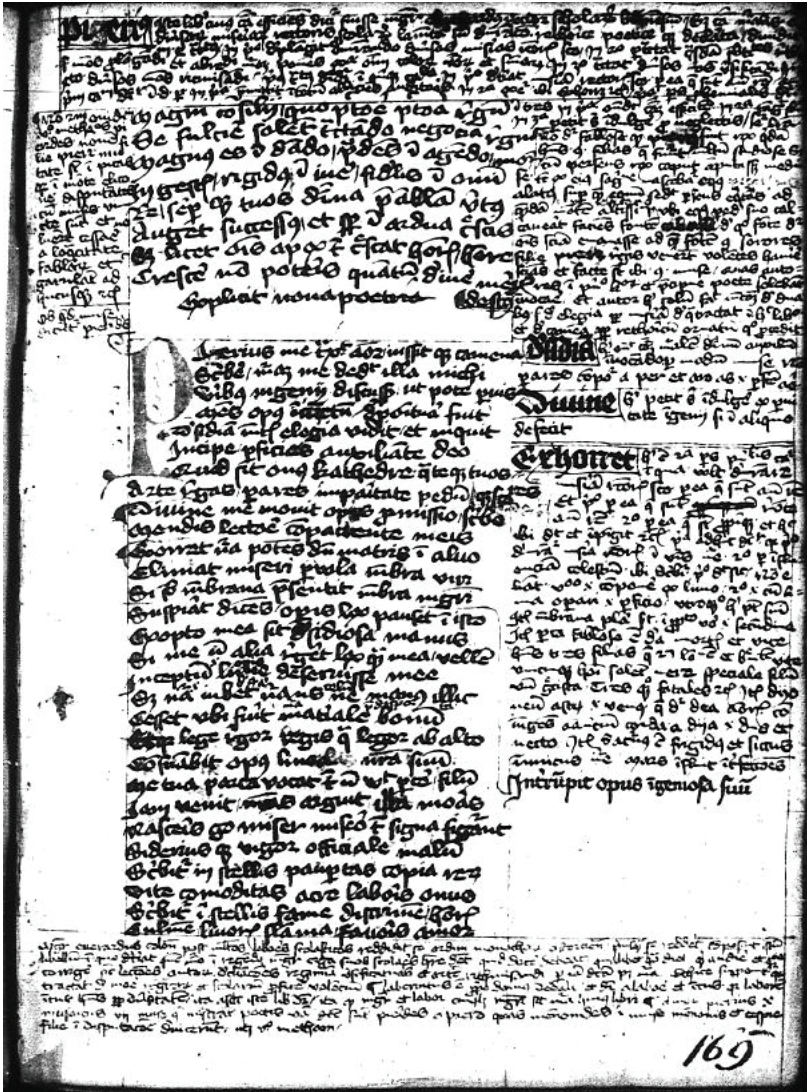
*Egredie loquor, communis transeo metas
Sermonis, trita dum pudet ire via.*¹¹

Tymczasem zauważmy, że w oryginale ten a kapitał nawet nie jest wyróżniony znakiem półparagrafu (jak obydwa sąsiednie – więc to przeoczenie skryby), podczas gdy komentarz jest oddzielony podwójną linią i wyróżniony nagłówkową kotwicą do tekstu głównego – pogrubionym i powiększonym *Egredie*.

Dla porównania zobaczmy jeszcze partię początkową *Laborintusa*, która sąsiaduje przedzielona dwiema pustymi linijkami z ekspliytem *Nowej Poetyki* (*Poetria nova*) Godfryda de Vinsauf¹². Jak widać jedynie duży inicjał P sygnalizuje początek nowego dzieła, którego zapis dalej nie wyróżnia się szczególnym dostosowaniem do potrzeb użytkownika – od razu przeważa optycznie i graficznie komentarz (BJ 2035, s.169).

¹¹ „Mówię wybornie, przekraczam granice potocznej mowy, ponieważ wstydę się podążać przetartą drogą.” (Eberhard z Bremy, *Laborintus*, tłum. i oprac. D. G a c k a, Warszawa 2011, l. 343-344).

¹² G o d f r y d z V i n s a u f, *Nowa poetyka*, tłum. i oprac. D. G a c k a Warszawa 2007.



Wynika z tych rozważań pewien postulat dla edytorstwa naukowego. Im wyższą rangę ma graficzne formatowanie książki rękopiśmiennej, tym wyraźniejszy jest priorytet rękopisu, przekazu, egzemplarza nad edytorsko wyabstrahowanym idealnym tekstem kanonicznym. Jednak powinno to być priorytet całego tekstu jako utworu intelektualnego, nie tylko dzieła głównego.

Zwykle edycja krytyczna nie obejmuje współczesnego komentarza, zatem wyrwa *lectio* z intelektualnej oprawy *enarratio*, w której ut-

wór funkcjonował. Obniża to zarazem rangę twórczości komentatorskiej, która była nie tylko najpopularniejszym gatunkiem pisarskim w średniowieczu¹³, ale budując autorytatywny status komentowanych tekstów zarazem je kontrolowała, gdyż ujawniała ich sensy dla każdego, kto czytał.

To są powody, dla których należałoby zmienić zasady naukowego wydawania tekstów, aby edycje odzwierciedlały ich funkcjonowanie w obiegu naukowym i edukacyjnym, nie zaś skupiały się jedynie na poprawności filologicznej.

MENTALNOŚĆ NAUKOWA

W tym sensie ta metoda pracy – umieszczanie na jednej stronie dwu odrębnych tekstów – podręcznika i jego wykładu – było doniosłą techniką intelektualną o walorach naukowych i emancypacyjnych. Każdy czytelnik widział krytykę znaczeń autorytatywnego tekstu i mógł w pełni dostępować do zasobów kanonicznych dzieł i rozważać ich interpretacje. Jedne i drugie były godne zaufania jako źródła wiedzy, gdyż przeszły długą drogę praktycznej weryfikacji. Jej podstawową formą była praktyka edukacyjna, wdrażająca do lektury, ale w znacznym stopniu korzystająca z głosowości i pamięci. W tym miejscu można nieco pogodzić kontrowersję wokół przełomowości pisma. Już ją bodaj wystarczająco niuansowano¹⁴, warto jednak dodać nowsze twierdzenie Carol Symes¹⁵, o bardziej kulturowej niż codziennej funkcji pisma: powierzano mu dopiero teksty aspirujące do kanoniczności i nieodzowności, którą wykazały w toku długiego użytkowania.

Dla autorów komentarzy wspólna publikacja komentarza wraz z ważnym dziełem oznaczała pełne uznanie ich autorytetu nauczycielskiego. Ustanawiało to ich status jako autorów godnych zaufania, i w jakimś sensie dorównujących komentowanym pisarzom. Ta forma twórczości nie istnieje w kulturze ustnej, pozbawionej w zasadzie poziomu metarefleksji. Krytyczny komentarz powstaje i kwitnie tylko w warunkach zaawansowanej piśmienności i jest jej niezbywalnym fundamentem.

¹³ M. Irvine, *The Making of Textual Culture*, s. 392.

¹⁴ M. De Jong, *Geletterd en ongeletterd: zin en onzin van een tegenstelling*, w: *Oraliteit en schriftcultuur*, red. R.E.V. Stuij, C. Velkoo, Hilversum 1993, s. 9-31.

¹⁵ C. Symes, *A Common Stage: Theatre and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca-London 2007.

Nie w samej trwałości pisma, ani w systemie “tworzenia, przechowywania i udostępniania pism”¹⁶ należy widzieć kulturowy wymiar piśmienności, ale w wypracowaniu mechanizmu naukowej publikacji kanonicznych tekstów (*auctores*) wraz z krytyczną egzegezą, i selekcjonowania tą drogą jednych i drugich jako wartościowego dorobku nadającego się do rozpowszechniania i przekazywania następnym pokoleniom, co właśnie jest definicyjną cechą procesu kulturowego.

Z całą pewnością równoprawne współlistnienie tekstu i krytycznego metatekstu wykracza poza szkolne glosowanie, choć z niego wyrasta. Kiedy komentarz wychodzi poza czysto gramatyczne czy leksykalne objaśnienia a wnika w interpretację składników tekstu, tym samym kieruje nasz wzrok na *input*, co właśnie zaczynamy sobie cenić. Natomiast wszechstronny semantyczny rozbiór dzieła dokonywany z graficzną przejrzystością w komentarzu miał wiele wspólnego z ‘wizualną logiką właściwą metodzie scholastycznej, jak ją rozpoznał Erwin Panofsky (1957) w odniesieniu do katedry gotyckiej i pisane go traktatu (*summa*)¹⁷. W obu gatunkach odnajdujemy świadomy wysiłek takiego ujawnienia wewnętrznej struktury dzieła, aby umożliwić obserwatorowi samodzielne skonstruowanie “samego procesu myślenia”, który był myślowym napędem stworzenia dzieła.

Znalazłszy nowe potwierdzenie tej analogii w nieco innym gatunku – nie traktacie, ale jego oprawie krytycznej – warto przypomnieć mechanizm tej analogii. Otóż obnażenie całej konstrukcji w gotyckiej budowlu “oznaczało samoanalizę i samotłumaczenie architektury, tak samo jak cały aparat części, dystynkcji, kwestii, paragrafów oznaczał samoanalizę i samotłumaczenie rozumu”¹⁸. Podniesiona do rangi normy postępowania krytycznego dbałość o jawność znaczenia tekstu, systematyczne wydobywanie spod osłon (*integumentum*) wszelkich dyskursywnych i symbolicznych treści w komentowanym dziele – to rzecz charakterystyczna nie tylko dla formacji scholastycznej, ale i w pewien sposób nowoczesna.

¹⁶ M. M o s t e r t, *Maken, bewaren en gebruiken, passim*, za M.T. C l a n c h y, *From Memory to Written Record: England 1066-1307*, Oxford 1993².

¹⁷ “Scholastyczny nawyk <każe na wszystko patrzeć z punktu widzenia manifestatio i pozwala uznać, że> nadrzędnym celem licznych elementów, z których złożona jest katedra, było zapewnienie stabilności – tak jak pozwalał uznać, że nadrzędnym celem licznych elementów, z których skomponowana jest Summa, było zapewnienie jej ważności” (E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957, s. 58-59).

¹⁸ T a m ż e, s. 59. Szerzej o tym pisałem w: A. Dąbrowka, *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, rozdz. 20. 2, tu s. 366 (Warszawa 2013², s. 382).