

ANDRZEJ DĄBRÓWKA  
(WARSZAWA)

## Procedury adaptacyjne w piśmiennictwie średniowiecznej Polski

**R**elacje między twórczością własną a obcą w żadnym okresie dziejów naszej kultury nie są tak łatwe do intuicyjnego oszacowania jak w Średniowieczu. Wiadomo: własna twórczość to zaledwie mały pęczek ziółek, jarzyn i korzonków wrzucony do całego jeziora tej importowej zupy, jaką nam pozostawiły owe klasztorne, kościelne, dworskie, szkolne i domowe garkuchnie tamtych pracowitych czasów. Nasze zajęcie dzisiaj przypomina więc próbę wyłowienia z ugotowanej zupy jej składników, i określenia, czym były przed ugotowaniem. Ale taki już los historyka, a w gruncie rzeczy każdego badacza: z chmury zjawisk musi powyberać te, które układa w uporządkowania przyczynowo-skutkowe (program ambitny) lub objaśniające (szkoły hermeneutyczne).

W przypadku badania zjawisk kulturowych nie ma tak ściśle sprawdzalnych mechanizmów jak w naukach przyrodniczych, ale tu działają inne zdeterminowania, i inne uporządkowania można przeprowadzać. Konstruktywistyczna metodologia nie sprowadza naukowości do ustalania relacji przyczynowo-skutkowych, lecz odwołuje się do relacji „*produkujących*” bądź generatywnych<sup>1</sup>: powiązane nimi czynniki wzajemnie się warunkują i wspólnie wytwarzają pewien rezultat: postrzegalne na zewnątrz działanie. Równoważność rezultatów wyłaniających się każdorazowo wskutek działania tych samych czynników jest dyskusyjna, ale nie zawsze wzbudza spory. Przypadki idealne opowiada legenda o powstaniu *Septuaginty*, oraz słynne opowiadanie Borgesa o drugim autorze Don Kichota.

Podobny model generacji znaczeń, określane jako emergencja jednostek słownika, wypracowała semantyka kognitywna, odchodząca od składnikowych

---

<sup>1</sup> To istotne rozróżnienie wprowadził Karl H. Müller, *Methodologizing Radical Constructivism*, „Constructivist Foundations” 4, 2008, s. 50–61. (Więcej o tym w moim artykule *Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej*, „Nauka” nr 3/2009, s. 133-154.) Zbieżność terminu z „gramatyką generatywną” wynika jedynie z podobnego mechanizmu opisu procedur twórczych, prowadzących do systemu reguł generujących jednostki języka (głównie składniowe).

modeli strukturalnych<sup>2</sup> czy nawet prototypowych. W ujęciu Barbary Lewandowskiej-Tomaszczyk zjawisko emergentne (jak tu znaczenie leksykalne) powstaje w trakcie obserwacji i konceptualizacji czyli przetwarzania informacji poznawczych, a więc jako wynik współdziałania każdorazowych czynników dostępnych poznaniu ze świadomością podmiotu, nie jako słowna reakcja na bodziec obserwacyjny, wywołujący z magazynu pamięci gotowe słowo; w kognitywnej semantyce owoce procesów wyłaniania znaczeń porównywane są z fizycznym stopem wielu metali, nie mechanicznym splataniem różnych metalowych drutów.

Strukturalizm dokonał w semantyce swoistego „rozbitcia atomu” pojedynczego znaczenia leksykalnego (wieloznaczność słów była oczywiście znana od antyku) na składowe semy, według wzoru logiki formalnej, która pojęcia rozkłada według cech formujących konstytutywnych i akcydentalnych; wzór ten wykorzystywała również klasyfikacja biologiczna operująca owocnie pojęciem cechy różnicującej (*differentia specifica*). Semantyka strukturalna modeluje znaczenia jako zestawy cech dystynktywnych, i formalizuje tę procedurę w logicznym rachunku opozycji strukturalnych<sup>3</sup>. Od tej szkoły pochodzą opisy znaczeń jako wiązek semów, odróżnianych jedną cechą dystynktywną np. OJCIEC i MATKA różnią się jedynie cechą ‘płeć’, a wspólne mają cechy: ‘człowiek’, ‘dorosły’, ‘rodzic’. W tym kompozycyjnym modelu znaczeń języka *zakłada się obiektywne istnienie uniwersalnych części składowych, z których znaczenie leksykalne czy propozycjonalne jest zbudowane* – w sposób tak przewidywalny jak przy sklejanii modelu samolotu z części zakupionych w sklepie<sup>4</sup>.

O ile klasyczny strukturalizm widział tylko jedną różnicę między słowami ‘matka’ i ‘ojciec’, to opis kognitywny ujawnił ich zaledwie częściową porównywalność (w domenie genetycznej, genealogicznej i małżeńskiej), gdzie indziej wskazując różnice: matkę cechuje domena narodzin i żywienia, ojca – odpowiedzialność i autorytet<sup>5</sup>.

Kognitywne teorie prototypu semantycznego przeszły od modelu stabilnego („najlepszy egzemplarz”) do płynnego, który już jest bliski kreacyjności modelu emergentnego.

*Ponieważ prototyp definiuje się teraz jako egzemplarz, który „reasumuje”, „kondensuje” wyraziste właściwości kategorii (...), pojęcie prototypu – lepszego egzemplarza (okazu czy pojęcia tego okazu) przesuwa się w stronę pojęcia prototypu – bytu skonstruowanego z atrybutów typowych. (...) prototyp*

<sup>2</sup> B. Lewandowska-Tomaszczyk, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania*, [w:] *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska i J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 7–35, s. 7.

<sup>3</sup> Pionierskie i od razu klasyczne sformułowanie opozycji strukturalnych dla fonologii dał Mikołaj Trubecki, Nicolaus S. Trubetzkoy, *Grundzüge der Phonologie*, Prague 1939.

<sup>4</sup> B. Lewandowska-Tomaszczyk, *dz. cyt.*, s. 7, z odwołaniem do J. Katz, J.A. Fodor, *The structure of a semantic theory*, „Language” 39, 1963, s. 170–210.

<sup>5</sup> J.R. Taylor, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford 1995, s. 87. Obszerniej dyskutowałem to w *Teatr i Sacrum w średniowieczu*, Wrocław 2001 (rozdz. 2).

(...) przedstawia się jako konstrukcja mentalna, wywodząca się z operacji poznawczych (takich jak czynności rozróżniania). Odeszliśmy daleko od wersji wyjściowej, w której prototyp był utożsamiany z najlepszym egzemplarzem kategorii. (...) Nie chodzi już koniecznie o egzemplarz, okaz czy reprezentanta rzeczywistego, ale o byt abstrakcyjny, skonstruowany na podstawie właściwości typowych dla danej kategorii<sup>6</sup>.

Semantyka kognitywna nauczyła nas dynamicznej i syntetycznej natury językowej znakowości i wiemy już, że w językowych narzędziach poznawczych jakimi wszak jedynie dysponujemy, nie ma niczego obiektywnie stałego i niezmiennego. Procesy recepcji wartości kulturowych, poczynając od najmniejszych, czyli znaczeń leksykalnych, są w istocie procesami adaptacji, czyli tworzenia ich na nowo, zatem obowiązuje tu **prawo ponawiania generatywnej emergencji**, nie zaś wtórnego odtwarzania.

*Zarówno więc twórca jak i odbiorca przekazów niekonwencjonalnych [twórczych] konstruuje znaczenie na miarę swoich możliwości mentalnych. Nic też dziwnego, że ta sama forma może aktywować inną architekturę sieci połączeń semantycznych u twórcy i odbiorcy, a często także inną u tej samej osoby w innych kontekstach, o innym czasie.*<sup>7</sup>

Jedyne, na co nadawca ma wpływ, to staranie, aby przekazany zestaw relacji produkujących był czytelny i dawał się powtórzyć w umyśle odbiorcy; nie mamy jednak żadnego bezpośredniego wpływu na wynik tej powtórzonej u odbiorcy emergencji.

### **Twórcza recepcja: rezultaty a procedury**

Nie dokonam tutaj klasyfikacji spuścizny piśmiennictwa średniowiecznego według jakiejś skali – powiedzmy – od zera (czystych odpisów) do 100% (ewidentnych oryginałów polskich). Doskonałego podsumowania w tym duchu dokonał w 1972 r. Jerzy Woronczak (†2003), w ramach 6-punktowego kwestionariusza odmierzającego aspekty i dynamikę wkładu obcego i własnego:

- 1) zasięg użycia języka ludowego i łacińskiego w piśmiennictwie oraz obce wpływy na kształtujący się polski język literacki;
- 2) udział polskich i obcych autorów;
- 3) udział twórczości oryginalnej i tłumaczeniowej;
- 4) udział tematyki miejscowej i ogólnej lub obcej;
- 5) wykorzystywanie w nowo powstającym piśmiennictwie dorobku miejscowej literatury ustnej przez zapisywanie bądź przetwarzanie jej utworów;
- 6) wzorowanie się w literaturze pisanej na tradycyjnych formach literatury ustnej i przejmowanie wzorów obcych<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> G. Kleiber, *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenie leksykalne*, przeł. B. Ligara, Kraków 2003, s. 62–63.

<sup>7</sup> B. Lewandowska-Tomaszczyk, *dz. cyt.*, s. 8–9.

<sup>8</sup> J. Woronczak, *Polskość i europejskość literatury naszego Średniowiecza*, [w:] *tenże, Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*, Wrocław 1994, s. 32–51.

Przeładowy szkic J. Woronczaka siłą rzeczy nie dokonał dokładnego rozdzielenia całego dziedzictwa polskiego średniowiecza według wskazanych kryteriów. Nie byłoby to w szczególności łatwe, zaczynając od inwentarza tegoż dziedzictwa, jak dotąd nie spisane<sup>9</sup>, a brnąc przez wszystkie niepewności, które osaczają nas przy każdym punkcie.

Cofając się przeto na pewniejszy grunt stwierdzeń generalnych powiemy, że w danym okresie obserwujemy w Polsce ten sam co w całej Europie splot: krzyżowanie się i równoważenie procesów **tradycji** z procesami **innowacji**<sup>10</sup>, o skutkach europeizacyjnych i emancypacyjnych, procesów niezależnych od siebie lub powiązanych, niekiedy równoległych a kiedy indziej przeciwstawnych. Po stronie innowacji najbardziej brzemienne w skutkach w całej Europie były zjawiska (obserwowalne w ich przejawach), które na obecnym Kongresie prawie wszyscy badamy: chrystianizacji życia społecznego i wernakularyzacji piśmienności.

Zamiast zliczać rezultaty zaproponowanych i dokonanych podziałów, zajmijmy się różnorodnością procesów twórczych, które owocowały tekstami, różniącymi się stopniem wkładu ich wytwórców działających w polskim obiegu kulturowym. Zarysujmy typologię nie utworów, ale zachowań twórczych, *procedur adaptacyjnych*, dzięki którym to, co nazywamy utworami się wyłoniło i weszło do obiegu. Nieco bliżej przedstawię tylko trzy przykłady ilustrujące szerszy wachlarz postaw twórczej recepcji (Gertruda, Wincenty, *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*).

Nawiążę do konkluzji mojej wypowiedzi na poprzednim Kongresie: przedstawienia utworu jako wydarzenia historycznego<sup>11</sup>. Skoro od strony funkcjonowania dzieło jest wydarzeniem historycznym, a więc ciągiem znaczących zachowań ludzi w spójnych środowiskach, przeto jest ono ciągiem znaczących ludzkich zachowań także od strony swojej genezy, zwykle dokonującej się na warsztacie autora, czyli w jego umyśle<sup>12</sup>. Ten zaś rozumiem jako całokształt aktywności mózgu, polegającej na wymianie informacji danej osoby z jej otoczeniem. Już to bliższym, dostępnym w bezpośrednich interakcjach, jak

---

<sup>9</sup> Robocza inwentaryzacja powstaje jako część projektu Elektroniczne Archiwum Zabytków Piśmiennictwa Polskiego.

<sup>10</sup> Drogi innowacji modeluje językoznawstwo: zapożyczenie, kalka, własny neologizm. Archaizm a systemowość. Czy model literacki jest porównywalny?

<sup>11</sup> Zatem badacze dzieł widzianych dynamicznie – tak jak badacze wydarzeń – spotykają na swej drodze trzy Droysenowskie iluzje historiograficzne: kompletności procesów, bezwzględności początku i końca oraz obiektywnego obrazu przeszłości. Skoro tylko porzucamy fikcję autonomicznego dzieła, istniejącego punktowo bądź wręcz ponadczasowo, i dodajemy mu „czwarty wymiar” (oddziaływanie oraz rzeczywiste i pozorne przemiany w czasie) – ujawnia ono swoje analogie ze statusem wydarzenia w historii, którym każde dzieło oczywiście zawsze było, a jedynie pewne nastawienia estetyczne mu to odbierały (A. Dąbrowka, *Refleksja nad sposobami pisania polskich historii literatury*, [w:] *Mediewistyka polska XX wieku*, red. S. Kwiatkowski, Wrocław 2008, s. 13–30, tu s. 30).

<sup>12</sup> Z przyjemnością konstatuję, że to behawioralne kryterium spotyka się z ujęciem J.B. Allena; zob. przyp. 46.

i dalszym, przekazanym w tradycji, a od momentu ukształtowania się danym także bezpośrednio acz wirtualnie, gdyż zakodowanym we własnym umyśle, dzięki czemu w kompletnej wieloletniej samotności można nie „postradać zmysłów” (nie zatracić umysłu), czyli nie oderwać się od rzeczywistości, która mu dała pożywkę.

Procesy twórczości – najogólniej definiowalne jako propozycje powtarzalnych zachowań symbolicznych i ich zwyczajowe kodyfikacje (najczęściej tekstowo utrwalane) – są widzialną częścią większych procesów przekazu kultury, polegających na powtarzaniu i „podawaniu dalej”. Czy to w indywidualnej intencji autora, czy w swoim zwyczajowym charakterze – mogą zaistnieć tylko pod warunkiem przybrania rozpoznawalnej struktury, podobnie intersubiektywnej jak nadawana im forma językowa.

Rządzą tu ogólne prawa komunikacji społecznej, która musi operować wspólnymi dla danej zbiorowości kodami werbalnymi i pozawerbalnymi (egzystencjalnymi). Gwarantem skuteczności komunikacji jest właściwy odbiór, zgodny z zachowaną w przekazie intencją nadawcy. Ma go zagwarantować cały arsenał środków, służących zachowaniu intencji nadawczych na różnych poziomach organizacji komunikatu. Zmieniają się one w zależności od sytuacji komunikacyjnej: ustna forma twórczości, przekazu i odbioru, będzie np. stosować metody pamięciowo-improwizacyjne, pozwalające na osobne zapamiętanie fabuły i osobne każdorazowe odtworzenie tekstu na nowo (*oral-formulaic style*)<sup>13</sup>. Pomocniczymi konstruktami memoratywnymi posługuje się literatura pisana (zaczynając od gatunków oratorskich, nie zawsze spisanych *in extenso*, jak kazania<sup>14</sup> czy mowy sądowe); chwytów memoratywnych są powszechne w poezji wszystkich odmian i najróżniejszych gatunków.

Zrównanie utworu z wydarzeniem historycznym zaskakuje swoją produktywnością, gdy je odwrócimy i powiemy: także wydarzeniom historycznym nadajemy postać utworów. Już wiemy coraz lepiej, że czynili tak historiografowie, ale domyślamy się, że robili to także ci, którzy byli twórcami i aktorami samych zdarzeń<sup>15</sup>. Zjawisko retorycznej, a więc artystycznej kreacji zachowań politycznych szerzy się na naszych oczach, kiedy to zapomniana zdawałoby się rola ludowego bajarza, odświeżona w amerykańskim ruchu „klubów narrato-

---

<sup>13</sup> Por. przegląd zagadnienia – J.M. F o l e y, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York–London 1985; t e n ż e, *The Theory of Oral Composition*, Bloomington 1988.

<sup>14</sup> Por. R. W ó j c i k, „*Opusculum de arte memorativa*” Jana Szklarka. Bernardyński traktat mnemotechniczny z 1504 roku, Poznań 2006.

<sup>15</sup> Tę ogólną myśl scalającą dzieła i wydarzenia w jednym pojęciu „utworu kultury” pragnęłam skontrolować powołując zespół badawczy „Pogranicza teatralności”. Zaplanowaliśmy projekt *Pogranicza teatralności. Obrazowanie interakcyjne w formach i w świecie przedstawionym utworów kultury średniowiecznej*. Nie udało nam się w dwóch sesjach konkursowych uzyskać finansowania, a kolejne recenzje wysuwały żądania niespójne z poprzednimi, do których się dostosowywaliśmy. Nie mogąc przeprowadzić szerzej zakrojonych głębszych badań, dokonamy jedynie przeglądu problematyki w zbiorowej książce *Kategoria teatralności w mediewistyce*.

rów” pielęgnujących sztukę narracji prywatnej, by nie rzec: ludowej (*art of storytelling*), wróciła do łask w profesjonalnych służbach PR (*story spinner*).

O pradawnej technice narracyjnego kształtowania zachowań politycznych dowiadujemy się z badań rytuałów organizujących życie publiczne<sup>16</sup>.

**Recepcja** nigdy nie sprowadza się do powtarzania gotowego nagrania, lecz zawsze jest nowym wykonaniem, które wymaga takich samych umiejętności jak twórczość. Dlatego sensowne będzie nazywanie sytuacji wykonawczych specyficznym mianem „odtwórczości”.

Od jakiego momentu dzieło możemy uważać za własne, „oryginalne”, jakkolwiek to zdefiniujemy? Czy produkty aktywnej obserwacji nie są także utworami? Poniżej kilka punktów do dyskusji.

Warianty gotowych tekstów, kompilacje, florilegia.

Tropowanie.

Jak długo słowo *alleluja* można uważać za obce, zaś jego użycie za „naśladowcze”?

Czy melodie słów *Alleluja, Amen, Kyrie eleison* mają tekst oryginalny?

Od kiedy?

Czy *kyrie eleison* w *Bogurodzicy* – to jest obce wyrażenie?

Czy melodia złożona z istniejących fraz jest oryginalna?

Czy centon tekstowy to utwór oryginalny?

Powtarzanie po kimś i powtarzalność mają także swoje warunki formalne na wszystkich poziomach i są porównywalne do zasad technologii: jej produkty muszą wcielać znane reguły (powielać identyczne zachowania), gdyż inaczej byłyby jako artefakty niezrozumiałe, tj. bezużyteczne.

Zabiegi odtwórczości i adaptacji wytyczają kilka współrzędnych, podobnie jak cały proces kulturowy, toczący się w czasie i szerzący w przestrzeni, a polegający na wdrażaniu nowych pokoleń w spuściznę przodków, i na upowszechnianiu swoich zdobyczy u sąsiadów. Te dwa nurty kulturowej transmisji wykazują pewne różnice, pierwszy bowiem bardziej jest zorientowany na diachronię, drugi spełniać się może synchronicznie, ale w istocie w obydwu kluczowym mechanizmem jest przesyłanie treści poza aktualny krąg ich działania, aby przekraczały granice: czy to terytorialne, czy to pokoleniowe.

W wymiarze **historycznym** proces równoważenia odtwórczości i adaptacji wynika z potrzeby, aby *przymus aktualizacji* harmonizować z *wiernością tradycji*; proces ten jest narzędziem tworzenia przekazu historycznego już przez uczestników zdarzeń, a więc także twórców, korzystających z zastanego budulca

<sup>16</sup> Por. ostatnio *Persona – Gestus Habitusque – Insignium. Zachowania i atrybuty jako wyznaczniki tożsamości społecznej jednostki w średniowieczu*, pod red. J. Banaszkiewicz, J. Maciejewskiego i J. Banasiak, wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009. Korzystam z niektórych twierdzeń mojego referatu *Czynnik czasu w topice zachowań znaczących kulturowo*, tamże s. 149-166.

w celu wyrażania w nim nowych doświadczeń (kulturowa teoria historii<sup>17</sup>). Tutaj warto będzie rzucić okiem na *Kronikę* Wincentego, która zarówno kreuje przekaz historyczny jak i sama staje się przedmiotem transformacji.

W wymiarze **synchronicznym** odwłórczość i adaptacja dostarczają całej gamy możliwości przekształcania dzieł oryginalnych, najpierw ich transformacji w obrębie jednego medium (np. słownego), następnie intermedialnych (umuzycznienia, dramatyzacje, cykle obrazowe do hagiografii), dalej zaś zarówno wewnątrz kulturowych (ten sam język etniczny lub medium, tylko różne gatunki) jak i międzykulturowych (przekłady na języki obce). Ten zaawansowany typ doskonale można zilustrować polską *Rozmową Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*; natomiast proste transformacje można pokazać na przykładzie modlitw Gertrudy.

**Aktywna obserwacja.** Na pewnym poziomie aktywności umysłowej nawet zabiegi całkiem naśladowcze skutkują wytworzeniem umiejętności twórczych całkowicie własnych: tak dalece własnych, że niezbywalnych. Nie dało się ich zapożyczyć w gotowej postaci, a można je tylko wytworzyć zdobywając się na akty twórcze.

Należy tu zdolność do kreowania instancji autorskiej, co jest niezwykle złożoną kompetencją. Składają się na nią różne zasoby wiedzy (motywy i formy), i różne sprawności w uruchamianiu tej wiedzy. Zakłada to dojrzałość podmiotu, zdolność do autodystansu, samoalienacji, utożsamienia się z kimś innym (identyfikacja), jego przedrzeźniania i udawania (impersonacja)<sup>18</sup>. Ponieważ te zabiegi są bezskuteczne, jeśli nie potrafi ich przeprowadzić także publiczność, więc ten proces jest powolny, i może się dokonywać wspólnie czy też jako część procesu inkulturacji. Jest to głęboki nurt przemian o wymiarach cywilizacyjnych<sup>19</sup>. Pokrewnego przykładu dokonywania koniecznego wtajemniczenia publiczności w technikę pisarską dostarcza sztuka kaznodziejska, która od XIV wieku przenosi pole działania z umysłu kaznodziei na „psychologię reakcji publiczności”<sup>20</sup>. Autor nie ukrywa sztuczek swojego warsztatu memoryzacji, ale wraz

<sup>17</sup> Zastany budulec to np. minimalne mikronarracje odzwierciedlające dawne *działania, świadomość* (wyraz językowy) i *struktury* – mają one charakter kulturowy, jeśli przeznaczone były do przekazywania treści następnym pokoleniom; nie każdy aspekt praktyki ma takie przeznaczenie.

<sup>18</sup> Tutaj ważne rozróżnienie przeprowadził Osborne Hardison.

<sup>19</sup> Cywilizacyjny wymiar rozwoju teatru średniowiecznego przedstawiłem w teorii *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001; wyjaśnia ona funkcjonowanie gatunków teatralnych przez zakres podmiotowości człowieka, jakiemu dają one wyraz.

<sup>20</sup> *The early-fourteenth century „Summa de exemplis ac similitudinibus rerum” of Giovanni di San Gimignano O.P. provides unusual similitudes which, when used by the preacher, will facilitate the comprehension of his audience: ‘preach to them in “unusual” similitudes for these will stick better in memory than the spiritual intentions will do, unless clothed in such similitudes’* (Yates, *Art of Memory*, p. 96). Here, then, is a major shift in the history of *ars memorativa* – we have moved from the psyche of the speaker to the psychology of audience-response, from memorisation techniques which are private to the orator (who does not seek to divulge the tricks of his trade) to mnemonic devices recommended for use by the populace at large (Alastair Minnis, *Medieval imagination and memory* [w:] *The Cambridge History of Literary Criticism*; t. II, *The Middle Ages*, A. Minnis, I. Johnson (red.), Cambridge University Press 2005, s. 239-274, tu s. 272).

z kazaniem naucza swoją publiczność, jak ma je zapamiętywać. Należy wskazywać w literaturze takie formy i zabiegi towarzyszące właściwemu przekazowi tekstowemu a służące jego skutecznemu przekazowi i prawidłowemu odkodowaniu.

Różnice kulturowe między sąsiednimi społecznościami a także między generacjami wewnątrz jednej społeczności stanowią dodatkowe filtry w procesach transmisji wartości. Całe zbiorowości muszą zaś osiągnąć pewien ogólny poziom wtajemniczenia intelektualnego, aby podtrzymywać i powielać wartości swojej kultury.

Jednostka (zarówno twórca jak odbiorca) nie może się porozumiewać ze społeczeństwem osobiście: czyni to jako członek pewnej zbiorowości, albo użytkownik pewnej intersubiektywnej struktury komunikacyjnej: gatunku artystycznego, czy najogólniej – znormalizowanego zachowania społecznego, w tym językowego. Wypowiedzi nienormatywne (tj. pomijające narzędzia intersubiektywne), są szumem komunikacyjnym i nie stanowią wkładu do społecznej wymiany<sup>21</sup>, ich autorzy sami się „ekskomunikują”.

Nie teksty, dzieła – ale struktury, forma, gatunek pozwalają nam wypowiadać się jako inni (postacie) i dzięki temu być zrozumiałymi (dla odbiorców). Formy są to śluzy, w których nasz strumyk łączy się z większą rzeką, co ujął obrazowo holenderski poeta, definiujący poezję jako „morze u ujścia wszystkich rzek”. Korzystając z tego obrazu można powiedzieć, że oprócz wyodrębnionych rzek woda do morza wpada także innymi chaotycznymi sposobami. Tak samo jak niestandardowe zachowania będące „szumem komunikacyjnym”, stanowią niezróżnicowane tło kultury. Standardowość zachowań oznacza ich akceptowaną powtarzalność. Są akceptowane, jeśli się powtarzają w tej samej formie, i na odwrót: jeśli się długo i powszechnie powtarzają, staną się akceptowane. Te standardy, te powtarzalne formuły organizują zarówno życie społeczne jak i twórczość artystyczną. Jeśli nie ma rozpoznawalnej powtarzalności, panuje chaos i szum, nie ma budulca. Powtarzalnych formuł uczymy się drogą obserwacji i praktyki, której najniższym szczeblem jest aktywna obserwacja, czyli powtarzanie wzoru. Dopiero przejmując wzór wchodzimy do wspólnoty komunikacyjnej jako jej pełnoprawny podmiot, mówca, nie zaś ktoś wykrzykujący z tłumu gapiów.

Analogię między dziełem a wydarzeniem potwierdza teoria procesu historycznego Eliasa: Agensami w historii nie są ludzie, ale kolidujące ze sobą figury (struktury czynności). To samo powiemy o twórczości i jej historii. Niczego nie ujmując indywidualnym aktorom i twórcom, nawet królom i laureaci wchodzi na poziom oddziaływań kulturowych i historycznych dopiero, gdy współanimują większe struktury czynności.

Ten formo- i normotwórczy, strukturujący wymiar komunikacji symbolicznej jako warunkującej zbiorową ukierunkowaną *zgodę* rozumiał biskup Wincenty:

---

<sup>21</sup> M. Corti, *Models and Antimodels in Medieval Culture*, „New Literary History” 10, 1979, s. 347–354.



*identitas animorum* [IV 26]. *Warunkującej zgodę* a więc kreującej zgodę, gdyż utrudniającej sprzeciw<sup>22</sup>. Tożsamość opinii różnych osób, aby nie była szumem komunikacyjnym albo beztreściowym milczeniem, musi mieć jakąś formę, a dostarczają jej właśnie intersubiektywne struktury komunikacyjne.

### Wincenty albo błąd skrybów

Intuicyjnie rozumiemy zatem, że zgoda co do podzielanych wartości jest warunkiem istnienia wspólnot. Ta intuicja uzasadnia uporczywość błędnej lekcji *identitas mater est societatis* (II 1)<sup>23</sup>, zmieniającej brzmienie powszechnie w Średniowieczu stosowanej maksymy *identitas mater est satietatis* (powtarzalność, czy też „monotonia jest matką nudy”), co rozpoznał Zenon Kałuża<sup>24</sup>.

Warto się przyjrzeć temu przypadkowi, korzystając z ramy interpretacyjnej, jaką narzuca kontekst spornego zdania. Tam znajdujemy wyjaśnienie, dlaczego powstał taki błąd, który potem nie został wykryty przez pokolenia skrybów, czytelników, a wreszcie najwytrawniejszych badaczy.

Przyczyną była sensowność błędnej lekcji, i to właśnie nie jako łacińskiej maksymy wziętej z osobna, ale zdania jako wypowiedzi w jej kontekście argumentacyjnym<sup>25</sup>. Narrator pisze w 2. zdaniu II księgi: w *główny wątek opowiadania wpleciemy pewne wiadomości z dziejów obcych*. Uzasadnia to przyciąganiem się jednorodnych materiałów tematycznych (*podobne rade podobnemu*), oraz tym właśnie, że *tożsamość jest matką społeczności*.

Wiemy już od Z. Kałuży, że oryginał miał tu zapewne sentencję uzasadniającą urozmaicenie materii własnych dziejów, aby opowieść uczynić żywszą i przyjemniejszą, gdyż „monotonia jest matką nudy”. Potwierdza to w tekście Wincentego druga część akapitu, gdzie narrator rozsmakowuje się w winogronach wiszących nad ścieżką i wpadających nam do ust<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> B. K ü r b i s w edycji, przyp. 340: *Wszelako jednakowość przekonań nie daje przystępu przeciwieństwu [dissidentiam enim vix admittit identitas animorum]; identitas można tu tłumaczyć jako 'jedność', ale Wincenty posłużył się tu terminologią logiczną. Por. ten sam termin, ale w zastosowaniu do definicji społeczeństwa, ks. II, r. I. Mistrz Wincenty Kadłubek, Kronika polska, przełożyła i opracowała B. K ü r b i s, Wrocław 2003.*

<sup>23</sup> *Tożsamość jest matką społeczności* – B. K ü r b i s w edycji, przyp. 1 do ks. IV.

<sup>24</sup> Z. K a ł u ż a, *Mater societatis czy mater satietatis?*, *Aneks I*, [w] t e n ż e, *Kadłubka historia mówiona i historia pisana (Kronika I 1–2, I 9 i II 1–2)*, „Przegląd Tomistyczny” 12, 2006, s. 61–120.

<sup>25</sup> MATEUSZ: *Nie pora wprawdzie zapuszczać się zbyt daleko na kręte manowce, aby zamierzoną i podjętą drogę przemierzyć w należytym skróceniu. Nikt jednak nie poczyna nam tego za [chęć] popisywania się, jeżeli w główny wątek opowiadania wpleciemy pewne wiadomości z dziejów obcych. Rozmyślnie nakazujemy sobie ich nie pomijać, zarówno dlatego, że podobne rade podobnemu, jak i dlatego, że tożsamość jest matką społeczności, wreszcie, aby zgola nie zabrakło przedmiotu, na którym czytelnik mógłby się ćwiczyć.* [Wincenty II 1,1]

<sup>26</sup> *Któż bowiem miałby całkiem obojętnie winogrona lub figi zwisające po obu stronach ścieżki, zwłaszcza że same wpadają do jego ust? Godzi się więc rozweselić się takimi przysmakami, [a] nie obarczać się ciężarem. Miło zaś z pełnego naczynia w twej spiżarni udzielić spragnionej duszy czegoś przyjemniejszego.* (II 1,2)

Na czym zatem polegał błąd kopistów? To że przeczytali *satietatis* zamiast *societatis* (o co w istocie łatwo przy bliskości romańskiego t i c) – to błąd pierwszy, ale właściwie drugi, bo aby przeczytać tam *societatis* należało wpierw *zrozumieć*, że zdanie mówi o *społeczności*, nie o *przesycie*. A to znaczy, że należało *wiedzieć*, że można w ten sposób mówić o społecznościach. Tak utrwalony w piśmie błąd był sensowny dla pokoleń późniejszych czytelników. Na czym polegała sensowność tego błędu?

Odrzucam na wstępie wyjaśnienie Brygidy Kürbis: *Zwraca tu uwagę wizja równości społecznej* – nie pasuje ono do szeregu argumentacyjnego, w którym występuje sporne zdanie, pomijając już, że jest anachroniczne, gdyż mimo anatem rzucanych na bogaczy, co krzywdzą ubogich,<sup>27</sup> nie był jednak biskup Wincenty prekursorem rewolucji francuskiej (że poprzestanę na tym demagogicznym uniku).

Może tak: *identitas*, powtarzalność, podobieństwo, możliwość utożsamiania – jest matką wspólnoty. Jakiej wspólnoty, jeśli nie egalitarnego społeczeństwa? Otóż wspólnoty **naszej historii z historią obcą**. Dlatego ma sens ich zestawianie, aby ich pokrewność kreowała naszą wspólnotę ze światem łacińskim, z cywilizacją zachodnią. Przecież pojęcie uniwersalistycznej *societas christiana* było właśnie u szczytu powodzenia<sup>28</sup>. Od swoich początków u św. Pawła katolicka teologia polityczna w całej wspólnotie chrześcijan widziała mistyczne ciało Chrystusa<sup>29</sup>. Tę wspólnotę, realizowaną najpierw sakramentalnie, utożsamiono formalnie ok. 1150 r. z Kościołem (Bonifacy VIII), gdyż w toku dysput eucharystycznych nastąpiło rozróżnienie między realnym a spirytualnym istnieniem *sacrum*: *hostia* stała się „realnym ciałem Chrystusa”, Kościół zaś – „ciałem mistycznym”<sup>30</sup>.

Zaryzykujemy tezę<sup>31</sup>, że już u Wincentego „oryginalna” i powszechnie znana formuła („monotonia jest matką przesyty”) tkwi tylko w tle pamięci autora i kompetentnych słuchaczy, druga zaś („tożsamość jest matką społeczności”), jest wyrafinowaną amplifikacją, w czym Wincenty celował. Jednak to pierwsza, nieobecna na powierzchni formuła kryje treściowo drugą, gdyż retoryczny gest jest artystyczną maską dla naukowego argumentu i pragmatycznego celu Wincentego: wprowadzenia Polski do katolickiej wspólnoty, czy ogólniej do europejskiego sąsiedztwa. A wspólnota rozumiana w duchu „korporacyjnego perso-

<sup>27</sup> *Kto zabrałby zboże ubogim, niech będzie wyklęty* – Wincenty, *Kronika* IV 9.

<sup>28</sup> Por. ostatnio o tym: M. W i l k s, *The Problem of Sovereignty in the Later Middle Ages: The Papal Monarchy with Augustinus Triumphus and the Publicists*, Cambridge 2008 – cały rozdział pt. *Societas Christiana* (s. 15–64) omawia sytuację na początku XIV. w., ale ukształtowaną w ciągu poprzednich 200 lat.

<sup>29</sup> Pawłową koncepcję Chrystusa jako Głowy Kościoła (z wiernymi jako korpusem) zob. – Ef 1, 10, 22; 4, 15; Kol 1, 17–18. Augustyn mówił: *una persona Ecclesiae, In Iob, Patrologiae cursus completus, series latina* 34, 855. Więcej o tym pisałem w: *Teatr i sacrum w średniowieczu*.

<sup>30</sup> M. W i l k s, *dz. cyt.*, s. 23, z odesłaniem do dekretu Bonifacego VIII *Extrav. Comm. I.viii.1: unum corpus mysticum cuius caput Christus*.

<sup>31</sup> Doszli do niej moi Koledzy, dyskutując nad tym referatem podczas zebrania Zespołu Literatury Średniowiecza IBL PAN.

nalizmu”<sup>32</sup> zakładać musiała tożsamość posiadanej wiedzy i jedność ocen; należało za wszelką cenę wykazać podobieństwo własnej historii do obcej, udowodnić że do siebie pasują, że tworzą jedną całość jak jeden wielki ogród. Pomnażanie wiedzy to jak dodawanie do starego ogrodu nowych drzew: ogrodnik musi się dobrze natrudzić. Nawet jeśli tylko ma przyłączyć nowy obszar do już zagospodarowanego.

Ryzykowna teza jest mniej awanturyczna, jeśli wziąć pod uwagę kilka okoliczności. Bywa w historii argumentacji metaforycznych i sentencjonalnych, że ich frazeologia staje się tak oczywista, iż przestają być eksplikowane, powierzchwnie ulegają więc zatarciu (J.B. Allen), są myślowym gruntem, inwencyjnym palimpsestem, który pominięto w elokucji. Jesteśmy tego świadkami w poezji modlitewnej, także wernakularnej, która powierzchwnie zawiera jedynie proste narracje, podczas gdy w tle ma głęboką teologię i śmiałe metafory.

Pamiętamy też o dwupoziomowości organizacji dzieła średniowiecznego (*forma tractatus – forma tractandi*), która każe odróżniać warstwę literalną i podział zewnętrzny (tu by należało też zaliczyć formę podawczą (wiersz – proza); ta warstwa jest obserwowalna, natomiast warstwa realizacji strategii (*modus agendi*) istnieje tylko jako cechy strukturalne warstwy tekstowej, służące osiągnięciu komunikacyjnego celu (*forma definitiva, divisiva, probativa, reprobativa, et exemplorum positiva*)<sup>33</sup>, która może być modyfikowana bez istotnej zmiany w strategii. To jest powód, dla którego językowe modyfikacje tekstów nie muszą ich rujnować, co ważniejsze zaś, tu jest miejsce dla przykładów na inne języki, które właśnie zachowują strategię tematyczną nie zachowując niczego z warstwy literalnej.

Wówczas nawet te rozkosze podniebienia na ścieżce mogą znaczyć strategicznie co innego w gruncie rzeczy – właśnie wejście do rajskiego ogrodu, jakiejś Kukanii niemalże, ale w zamyśle to byłby ziemski raj *christianitas*.

Nawet ostatni z serii argumentów Wincentego (Mateusza) jest do pogodzenia z wykładnią „wspólnotową” (ale korporacyjną, nie socjalną) – przydatność dydaktyczna, wola, aby „nie zabrakło przedmiotu, na którym czytelnik mógłby się ćwiczyć”. Do ćwiczeń należy właśnie wyrażanie podobnej treści różnymi sposobami, różnymi materiałami, w zależności od przyjmowanych *modi tractandi*. Dobry retor potrafi to samo powiedzieć w różnych rejestrach, konwencjach,

<sup>32</sup> *Omnes homines qui sunt unius communitatis reputantur quasi unum corpus, et tota communitas unus homo – T o m a s z z A k w i n u, Summa Theol. II.I.lxxxi.1; III.xlviii.2 ad 1: caput et membra sunt quasi una persona mystica; Ioannes Andrei: Ista vero nomina, universitas, communitas, collegium, corpus, societas, sunt quasi unum significantia. M. W i l k s, dz. cyt., s. 23–24, z literaturą na temat filozoficznych aspektów korporacyjności społecznej jako wyrazu stanowiska ontologicznego realizmu – I. T. E s c h m a n n, *Studies on the Notion of Society in Thomas Aquinas*, „Medieval Studies” 8, 1946, s. 1–42, tam zwłaszcza o realistycznym charakterze teorii korporacji u Innocentego IV.*

<sup>33</sup> Pisze o tym J. B. A l l e n, *Commentary as Criticism: Formal Cause, Discursive Form, and the Late Medieval Accessus*, München 1973; za t e n ż e, *Grammar, Poetic Form, and the Lyric Ego: a Medieval a priori*, [w:] *Vernacular Poetics in the Middle Ages*, ed. L. E b i n, Kalamazoo 1984, s. 209.

w różnych ramach, dawkując materiały, szafując ozdobami, mnożąc synonimy i wymieniając ekwiwalenty. Z kolei dobry prawnik średniowieczny dba o to, aby pogodzić w jednym wywodzie wszystkie precedensy<sup>34</sup>. A o tym, że Wincenty był znakomitym znawcą prawa rzymskiego, wiemy bardzo dobrze<sup>35</sup>.

### Ego Gertruda

Zawiłości napięć między oryginalnością a naśladowaniem dobrze widać w cyklu modlitw księżnej Gertrudy, który stosunkowo niedawno znalazł się w centrum zainteresowania kilku dyscyplin i rosnącej liczby badaczy: powstała krytyczna edycja tekstu<sup>36</sup> i miniatur,<sup>37</sup> przekłady<sup>38</sup> i gruntowna monografia<sup>39</sup> – co szybko wykreowało Gertradę na pierwszą polską pisarkę<sup>40</sup>. Modlitwy zostały zapisane przez nią a raczej na jej zlecenie na kilku skłódkach wszytych na początku kodeksu Egberta i dalej je wpisywano na wolnych marginesach jego oryginalnych kart. Od początku było wiadomo, że dopiski nie są tekstami oryginalnymi tylko adaptacjami znanych modlitw psalterzowych z powszechnych wówczas prywatnych modlitewników osób wysoko postawionych. Kolejne prace badawcze coraz precyzyjniej wskazywały źródła zapożyczeń tekstowych i teologicznych inspiracji<sup>41</sup>; ale zarazem coraz silniej podnosiły jednak autorski charakter cyklu, potwierdzony oświadczeniem Twórczyni: *sama modlić się postanowiłam* (nr 95), co uprawnia nazwanie modlitw Gertrudy jej *własnymi wyznaniem i prośbami* (T. Michałowska). Liczne osobiste akcenty przeniosły gotowe teksty w inną sferę, uczyniły z nich coś w rodzaju nowych wersji czy wykonania, przy układaniu i ponownej lekturze pozwalały medytować: wracać myślą

<sup>34</sup> Na ten aspekt „myślenia legalistycznego” zwraca uwagę M. Wilks (dz. cyt., s. IX), uzasadniając skłonność średniowiecznych publicystów politycznych do uwzględniania wszelkich precedensów danej sprawy, nawet jeżeli jeden przeczy drugiemu.

<sup>35</sup> Głównie z prac Oswalda Balzera, następnie zaś Janusza Sondela, ostatnio por. *Wincenty zw. Kadlubkiem jako apologeta prawa rzymskiego*, [w:] *Onus Athlanteum. Studia nad Kroniką biskupa Wincentego*, red. A. Dąbrówka i W. Wojtowicz, Warszawa, Wyd. IBL 2009.

<sup>36</sup> *Liber precum Gertrudae ducissae e Psalterio Egberti cum Calendario = Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem* wyd. M.H. Malewicz i B. Kürbis; oprac. B. Kürbis, „Monumenta Sacra Polonorum”, t. 2, Kraków 2002.

<sup>37</sup> M. Smorąg Różyczka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003. Z oryginalnego kodeksu w Muzeum Archeologicznego w Cividale (Włochy), pod sygn.: Cod. cap. CXXXXVI Inv.1545 wykonano niedawno reprint, dostępny w Bibliotece IBL PAN.

<sup>38</sup> *Modlitwy Gertrudy Mieszkówny* [wybór], tł. A. Andrzejuk, „Cenobium” 9, 1996, s. 31–41; *Modlitwy Księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta w Cividale*, tł. B. Kürbis, Kraków 1998; *Gertruda Mieszkówna i jej modlitewnik*, przekł. A. Andrzejuk, Warszawa 2006.

<sup>39</sup> T. Michałowska, *Ego Gertruda: studium historycznoliterackie*, Warszawa 2001; M.H. Malewicz, *Rękopis Gertrudy Piastówny*, „Materiały do historii filozofii średniowiecznej w Polsce” 5, 1972, s. 23–70.

<sup>40</sup> Pod tym hasłem Uniwersytet Kard. Wyszyńskiego urządził dwie konferencje (2007, 2008). Por. *Gertruda Mieszkówna i jej modlitewnik*, red. A. Andrzejuk, Warszawa 2007.

<sup>41</sup> K. Górski, *Modlitewnik Gertrudy Mieszkówny*, [w:] *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980, s. 111–121; B. Nadolski: *Teologiczne treści w modlitewniku Gertrudy*, „Studia Theologica Varsaviensia” 33, 1995, z. 1, s. 44–56.

do wydarzeń i stanów ducha, które odbiły się modlitwą niby znaną, ale jednak inną, własną. Dlatego zamykając rozdział o Gertrudzie w *Korzeniach* napisałem: *Nawet gdyby się nie znalazło w modlitwach Gertrudy ani jednego zdania bez cytatu, wolno w nich widzieć wypowiedzi osobiste, miejscami zaś liryczne*<sup>42</sup>. Jest okazja, aby tamtą pointę rozwinąć i tę liryczność wytłumaczyć.

### Liryka performatywna.

Z myślą o dziele Gertrudy spójrzmy na średniowieczny dorobek w zakresie kreowania lirycznego ja – umiejętności osiągananej przez wspólnoty komunikacyjne twórców i odbiorców, które wyrażają swoją podmiotowość w poezji (zatem również w dramacie).

Socjologiczny wymiar tego zjawiska jest znany przynajmniej od czasu estetyki recepcji, poszerzającej pole analizy artystycznej na okoliczności funkcjonowania dzieła w dwubiegunowym układzie kodowanie – dekodowanie, któremu realnie odpowiada układ nadawczo-odbiorczy: po jednej stronie autor z jego środowiskiem (warunkującym, inspirującym), po drugiej zaś – adresat, odbiorca, przekaziciel. Rozpoznajemy prądową naukę retorycznej stosowności. Opisuje to także współczesna teoria rozmowy.

Poniekąd teatralna gra podmiotowości napędza mechanizm recepcji u autorów naśladowujących dzieła poprzedników drogą przejmowania od nich istotnych składników ich dzieł, nawet autorskiego ja, co wychwycił Leo Spitzer<sup>43</sup> a krytycznie rozbudował do całej teorii Judson Boyce Allen<sup>44</sup>.

Teatralność należy tu rozumieć w sensie identyfikowania się autora A z wykorzystywanym autorem B i mówienia „jego tekstem” w pierwszej osobie, jak to czynią aktorzy. Nie nazywając tego teatralnością Allen na tym jednak opiera koncepcję liryki jako odgrywanego doświadczenia, która wychodzi z założenia, że *poezja istnieje nie jako egzemplarze synchronicznej tekstowości, ale jako przypadki ludzkich zachowań*<sup>45</sup>.

W tym bliska jest rytuałom i religijnym zachowaniom, w których pojedyncze osoby nie udają kogoś innego, ale jednak powtarzają cudze zachowania jako swoje, zatem coś wyrażają<sup>46</sup>. Należy rozróżnić stopnie realizacji dwu warstw tekstu: w pełni i dość łatwo odbiorcy i „użytkownicy” tekstów (także np. mo-

<sup>42</sup> A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005, s. 43.

<sup>43</sup> L. Spitzer, *Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors*, „Traditio” 4, 1946, s. 414–22. Polemizuje z nim J.B. Allen, *Grammar*.

<sup>44</sup> J.B. Allen, *Grammar*, s. 199–226.

<sup>45</sup> *Tamże*, s. 199: (...) *poetry exists not as instances of synchronic textuality, but as instances of human behavior*.

<sup>46</sup> *Tamże*, s. 211: *In the case of much English lyric, what is enacted is the appropriate emotional attitude toward the fact that some relatively simple Christian event or doctrine is true. In all these cases, the human experience of the text, or in the text, is as Aegidius describes it. Displaced, the ego of the audience occupies the ego of the text and experiences its words as a forma tractatus – a serially ordered event – whose experience is its meaning and its mode of communication*.

dlitw czy formularzy liturgicznych) realizują warstwę literalną (*forma tractatus*), w niepełny zaś sposób realizują ich strategię (*forma tractandi*).

Istotą „zachowań poetyckich” jest kreowanie „poetyckiego ja wiersza” i – co najważniejsze – odkrywanie go przez odbiorców, z których każdy z osobna musi rozpoznać inną jaźń, jeśli rozumie tekst, tzn. jeśli potrafi go wykonać mówiąc w cudzym imieniu, jak aktor grający rolę. Dotyczy to także wykonywania mowy obrzędowej<sup>47</sup>, w której wątek „aktorski” jest znikomy, ale i do pewnego stopnia każdej deklamacji i to nie tylko z tekstem w pierwszej osobie.

Tym udanym wykonaniem innej tożsamości, „wejściem w rolę”, czytelnicy wiersza dokonują aktu przekroczenia, transcendencji swojej tożsamości, analogicznego do transcendencji w relacji między człowiekiem a Bogiem, aktu w którym obie strony przy całej ich odmienności i oddaleniu są jednocześnie postrzegane jako obecne (J.B. Allen, s. 200). Jest to spójne z kryterium subiektywnej prawdziwości jako słusznej racji dla użycia zapożyczonej maski cudzej osoby: mam prawo dokonać „plagiatu ego”, jeśli mówiąc cudzymi słowami mówię o sobie prawdę<sup>48</sup>. Autorzy przenoszą to na czytelników/słuchaczy w formułach zachęty, zalecających utwór czytelnikom. Następnym szczeblem jest obecność autora w całym utworze. Chaucer wprowadzał do swoich wierszy swoją *personę* („Geffrey” – własne ego skonstruowane jako postać), i za jej pośrednictwem apelował do swoich czytelników, dystansując się od swego przekazu i problematyzując go dodatkowo jeszcze od środka, działając zatem nie tylko tekstem, ale i jego „wystawieniem”, osobistą prezentacją<sup>49</sup>. Potwierdza to zarazem wcześniejsze uwagi o aspekcie behawioralnym i performatywnym poezji.

Na poziomie tekstów transcendencja granic tożsamości i szerzej: poziomów semantycznych i ontologicznych, jest celem typowo średniowiecznej metody pisarskiej, alegorezy. Leży ona u podstaw chrześcijańskiej egzegezy typologicznej, zestawiającej znacząco motywy *Starego* i *Nowego Testamentu*, ale napędza

<sup>47</sup> Tamże, s. 213: *Words of celebration cannot be said without enacting, in some manner, the celebration which they are, and to enact by speaking is to be the speaker, the ego, of the utterance.*

<sup>48</sup> Tamże, s. 205: (...) *authors who can without embarrassment plagiarize first person statements presume a certain interchangeability of speakers, that is, they presume that certain kinds of statements which include the first person pronoun may be validly made by anyone, not because they are true statements about any possible world or situation, but because they are the kind of true statements because of which any given speaker, by attaching himself to them, becomes himself true.*

<sup>49</sup> B. Kimmelman, *Ockham, Chaucer, and the Emergence of Modern Poetics*, [w:] *The Rhetorical Poetics of the Middle Ages. Reconstructive Polyphony. Essays in Honor of Robert O. Payne*, red. J.M. Hill, D.M. Sinnreich - Levi, Madison 2000, s. 185: *Through Geoffrey, in other words, Chaucer maintains an ongoing epistemological discussion, from one poem to the next, regarding the possibility of knowing what IS real and true, and, too, of being able to speak and, importantly, to write about such truth. As if to make sure that the reader does not miss the philosophical point, Chaucer's persona is presented as being either mentally slow or reluctant to live at the center of the events he is reporting. As well, he often makes the claim that he is in fact "only" the rehearser of such events, that, in a sense, this is his fate, and that he doesn't necessarily understand the deeper nature of those events although he would like to if only there could be an ideal world in which such understanding might occur.*

też pisanie alegoryczne, którego wzór dały liczne przypowieści Jezusa, później zaś obfita poezja, zaczynając od późnoantycznej *Psychomachii* Prudencjusza. Ważną szkołą utożsamiania się z innym Ja były egzempla, w większości zapisane w 3. osobie<sup>50</sup> jednakże niezwykle często stosowały mowę niezależną i prozopopeję<sup>51</sup>.

U innej publiczności ważną szkołą gry podmiotowości były doświadczenia mistyczne, praktyki medytacyjne i pochodne formy pobożności tzw. afektywnej. Wyrosły one na gruncie biblijnego i patrystycznego alegoryzmu, najbardziej zaś na glebie recepcji *Hierarchii Niebieskiej* Dionizego<sup>52</sup>, która w warstwie swojej teologii negatywnej stawiała odbiorcom bardzo wysokie wymagania w zakresie rozumienia i akceptowania wielce śmiałych metafor dla nieopisywalnego Boga<sup>53</sup>. Dzięki tym wszystkim szkołom i ćwiczeniom pośredniego opisywania Boga i Natury (będącej wszak jego dziełem pełnym znaczeń) średniowieczny człowiek biegle potrafił odczytywać „drugie dno” każdego przekazu tekstowego, obrazowego czy interakcyjnego. Z grubsza to „drugie dno” możemy sprowadzać do metafory: to ona musi zadziałać, aby mogła nastąpić interpretacja moralizacyjna będąca istotą alegorezy. Słusznie zatem Teresa Michałowska w wykładzie inauguracyjnym III Kongresu Mediewistów Polskich w Łodzi zaproponowała, aby to, co do tej pory nazywano alegoryzmem średniowiecznym nazywać pansemiotyzmem, gdyż lepiej to oddaje językową i literacką istotę tej powszechnej techniki pisarskiej.

Ogólna teoria liryki Allena nie używa pojęcia transcendencji, ale ono trafnie oddaje grę podmiotowości – powierzchownie sprowadzoną przez Spitzera do „łatwego plagiatowania zaimków pierwszej osoby” niby skutek myślenia zbiorowego, jeszcze nie indywidualnego – co zresztą dziwnie łatwo wyłożyć w kategoriach utożsamienia i zgody typu „*identitas est mater societatis*”.

Jak piszą znawcy liryki średniowiecznej, momentem, w którym alegoreza spotyka się z liryką, jest uzasadnione autobiograficznie zbliżenie, porównanie lub utożsamienie się autorskiego *ja* z postacią biblijną, czego np. dokonał Augustyn w *Wyznaniach*, a Abelard w serii planktów (m. in. o Samsonie).

<sup>50</sup> J.B. Allen, *Grammar*, s. 216: *Exemplum, of course, is third person narrative.*

<sup>51</sup> Podąłem wcześniej wyniki z J.T. Weltera (*L'Exemplum dans la littérature religieuse*, Paris 1927, s. 527–8) – ok. 10% omawianego materiału określane jest jako *Exemplum prosopopée*; *Teatr i Sacrum w średniowieczu*, s. 399.

<sup>52</sup> *The crucial doctrine of The Celestial Hierarchy is that sacred Scripture offers us figures, formations, forms, images, signs, symbols and veils (...), whereby the heavenly orders are manifested. This is a mark of God's infinite condescension and goodness to his creatures. For our benefit visible beauties are made to reflect the invisible beauties of heaven, sweet sensory odours used as emblems of the intelligible teaching, and material lights serve as a likeness of the gift of immaterial enlightenment* (A. Minnis, dz. cyt., s. 255).

<sup>53</sup> *When God is referred to as an ointment, a stone, a wild beast, or indeed a worm, this may seem quite shocking, but the mind is not allowed to rest with such images: rather it is provoked to disentangle all material qualities from its thinking about God, since the corporeal analogies used in these symbols are so obviously dissimilar and remote from Him* (tamże, s. 258).

Następnym etapem czy też inną odmianą tej zaczątkowej liryki jest uruchomienie medytacyjnej i modlitewnej konwersacji z istotami boskimi. W modlitwach księżnej Gertrudy materia autobiograficzna została wyrażona za pomocą motywów modlitwy psalterzowej. Warto porównanie z Abelardem rozwinąć, idąc ścieżką podobieństw ich motywacji w osobistej pobożności i osobistym cierpieniu. Jeśli nawet – jak pisze Allen – osiągnięciem tej twórczości nie jest samoekspresja, to jest nią sublimacja, *przeniesienie indywidualnej jaźni do sfery prawdy*<sup>54</sup>.

Wykorzystując teatralną wykładnię gry podmiotowości w sferze autorskiej, inwencyjnej recepcji cudzych wątków, i stwierdzając jej działanie w sferze odbiorczej (która jako „utozsamienie z innym ego” wchodzi do Allenowskiej behawioralnej definicji poezji), nawiążemy do znanego mechanizmu odcieleśniania autora w tekście *pisanym* (w odróżnieniu od takiego tekstu, który jest przezeń osobiście czyli „cieleśnie” *wyglaszany*).

Tak jak komunikację tekstową charakteryzowała możliwość odcieleśnienia w niej nadawcy, tak tutaj oddziaływanie odbywa się bezpośrednio; nawet jeśli spotkanie organizuje się wokół tekstu, wcześniej napisanego, jego zawartość nie stanowi bynajmniej jedynego przedmiotu wymiany. Jeszcze ważniejszy jest aspekt dwustronności bądź symetryczności behawioralnych środków komunikacji: w każdym segmencie zachowania każdy jest nadawcą i odbiorcą.

W tekście tylko *pisanym* podmiotowość autora jest zredukowana do warstwy językowej, ale przy deklamacji tekstu w pierwszej osobie nie sposób uniknąć wchodzenia w rolę mówiącego *ja*, które staje się *ja słyszany*, a nawet – zgodnie z wymaganiami „trzech języków recytacji”<sup>55</sup> – wchodzenia w rolę *ja* robiącego miny i gestykulującego. Tak więc każde wykonanie ponownie „ucieleśniania” autora tekstu, choć zamiast autora występuje inny nadawca. To zastępcze ucieleśnianie (*embodiment by proxy*) prawie w niczym nie ustępuje pierwotnemu ucieleśnieniu przez wykonującego swój utwór autora, a bywa i jedynym dokonaniem.

Być może poeci, umieszczający siebie we własnych utworach (Dante, Chaucer, Langland), przenieśli niejako część swojej tożsamości do wiersza, aby ułatwić wykonawcom „zastępcze ucieleśnianie autora”, nadać lirycznemu *ja* większy potencjał performatywności<sup>56</sup>, a może nawet utrudnić innym łatwe „plagiatowanie ego”.

<sup>54</sup> *Sublimation (...) and not self-expression, is the achievement of these poems – the displacement of particular self-hood into truth. (217) (...) Abelard's planctus is literally only the story of a suffering suicide, just as Abelard's own literal biography, and Eloise's, is a chronicle of human suffering. But human destiny is not to escape suffering, but to achieve the typology of it – Adam, David, Solomon, and Sampson are good figures, and their figural existence is the end of their exitium, toward which the 'femineis illecebris' invite. Thus "ad exitium / properare certissimum / cum predictis" (to hasten with the others to certain disaster) leads not to catastrophe, but merely through catastrophe to truth.* (J.B. Allen, *Grammar*, s. 218).

<sup>55</sup> Godfryd de Vinsauf, *Nowa poetyka (Poetria nova)*, przekład, wstęp, przypisy D. Gacka, Warszawa 2008, wers 2031: *In recitante sonent tres linguae (Przy wyglaszaniu niech dźwięczą trzy języki)*.

<sup>56</sup> Na takiej zasadzie, jak deklaracja końcowa bajaranza: I ja tam byłem...



Liryczne *ja* jest zatem *rolą* taką samą jak *osoba dramatu*, której pełne estetyczne oddziaływanie jest możliwe dopiero podczas wystawienia (podobnie spełniają się bezpodmiotowe utwory muzyczne). Wspólnym warunkiem zaistnienia tych dzieł jest „wymienialność” podmiotów je wykonujących, dzięki której jest możliwa powtarzalność wykonań, a więc transmisja dzieła, czego warunkiem jest znaczny stopień tożsamości wykonawców. I znowu kłania się *identitas*...

Ciąg wymian (czy też podstawień) podmiotowości w procesie nadawania i odbioru tekstów pierwszoosobowych trzeba zatem uzupełnić o sferę wykonawczą – nieodzownie pośredniczącą między fazą inwencji a fazą recepcji – i tak dodatkowo ugruntować behawioralną koncepcję liryki w kategorii performatywności<sup>57</sup>.

Połączenie liryki z szerszym problemem teatralizacji nie jest niczym przełomowym, ale udobitnia kognitywne prawo „rozumienia jako wymyślania”. Performatywność przywraca odcieleśniony tekst do żywych uczestników jego tworzenia i przekazu, a więc czyni go jeszcze silniej własnością zbiorowości, która tekst wydała i przekazuje. Gdyby on nawet powstał poza zbiorowością (choć to absurd, gdyż język nie istnieje poza zbiorowością), to nie uczyniłby jednego kroku w rzeczywistości bez udziału wielu innych osób. A warunkiem tego udziału, czyli obowiązkowego „ucieleśnienia” – jest zrozumienie tekstu i odtworzenie go własnym aparatem. Mechanizm ten jest szczególnie wyrazisty w tekstach z mową pierwszoosobową, gdyż ona „wywołuje do tablicy” mówiącą osobę, zaś jej cielesnymi zachowaniami w czasie i przestrzeni nieuchronnie lokuje tekst najbliższej rzeczywistości empirycznej – każdorazowej, zawsze tej, która jest środowiskiem aktu wykonania i odbioru.

Ten dwojaki nacisk: na empiryczność i osobiste potwierdzenie odkrywamy w średniowiecznej refleksji nad poezją i retoryką, jaka zarysowała się w nurcie arabskiej recepcji *Poetyki* Arystotelesa<sup>58</sup>, który można określić jako dążenie do malarskiego iluzjonizmu.

Odnotujmy na marginesie, że zupełnie inną motywację filozoficzną dla podobnego rozwoju metody poetyckiej wskazano u Chaucera – z jego mistrzowskim naturalizmem portretowania ludzi i obyczajów<sup>59</sup>. W zamiłowaniu Chaucera

<sup>57</sup> Problematyce doniosłości aspektu wykonawczego poświęciłem referat *Rhetorical Implications for Metaphysics*, wygłoszony na XII kongresie filozofii średniowiecznej w Palermo, *Uniwersalizm rozumu – pluralizm filozofii w średniowieczu*, 16–22 września 2007.

<sup>58</sup> *Średni komentarz* Awerroesa (†1198), przetłóżony na łacinę w 1256 r. przez Hermanna Niemca, mnicha w Toledo; jego przekład dobrze znano w Paryżu i długo nawet przedkładano nad tłumaczenie *Poetyki* pióra Wilhelma z Moerbeke (1278) – A. M i n n i s, *dz. cyt.*, s. 254.

<sup>59</sup> *The Canterbury Tales' true-to-life portraits of pilgrims are remarkable for their roundness – the portraits are whole, the characterizations detailed and particularized. Legion claims that modern literary realism is invented in the Tales can only benefit from the acknowledgment of such invention as having been beholden to Chaucer's profoundly personal, philosophical, and theological views – views, perhaps surprisingly often, in sympathy with Ockham's, and to be found throughout the Chaucer corpus, ever present and detectable as a kind of genetic code.* (B. K i m e l m a n, *dz. cyt.*, s. 177–178).

do osobistej obserwacji i rosnącej niechęci do alegorezy widzi Kimmelman (s. 178) wpływ nominalizmu Ockhama.

W kategoriach jeszcze ogólniejszych pojawianie się empiryczności i naturalizm Jon Whitman interpretuje jako odchodzenie od metafory na rzecz metonimii: tutaj element realny reprezentuje większą całość, nie zaś sugeruje ją aluzyjnie jak w alegorezie<sup>60</sup>.

Wracając zaś do wątku „iluzjonizmu” u Awerroesa: dokonał on zastąpienia klasycznej *mimesis* (opartej wszak na prawdopodobieństwie, nie empirycznej wierności) przez obrazowanie maksymalnie sugestywne, zwane *assimilatio* (upodobnienie), mające na celu wzbudzenie w publiczności silnej przychylności dla cnót a niechęci do przywar. W imię etyki ograniczono poezję do gatunków teatralnych, i zredukowano poetykę do retoryki epideiktycznej<sup>61</sup>: czyli odpowiednio do: retoryki pochwały (tragedia) i retoryki nagany (komedia, zdominowana przez satyrę)<sup>62</sup>. Siłę i sugestywność oddziaływania tragedii rozumiał Awerroes dlatego inaczej niż Arystoteles – nie jako jednorazowy wstrząs oczyszczający (*katharsis*), ale jako trwałe oddziaływanie wzorcotwórcze<sup>63</sup>.

Następnym nośnikiem przekazu Arystotelesa w wersji Awerroesa-Hermanna była *Poetria* Mateusza z Linköping, napisana w Paryżu po r. 1320<sup>64</sup>. Sprecyzowano w niej zasadę silnego i specyficznego oddziaływania poezji jako po malarSKU iluzjonistycznego wyczarowywania perfekcyjnych przedstawień (*representatio*), które zachwycają publiczność pokazywaniem rzeczy tak wiernie w stosunku do ich cech, że stają nam przed oczami<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> *A more complex, cosmological approach to the strategy of interdependence, based on broader philosophic sources and principles, will develop by the twelfth century, but already in the poetic debate, there is a constant tendency to turn metaphoric figures into metonymic terms of a larger whole.* J. Whitman, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge 1987, s. 142; cyt. za: B. Kimmelman, dz. cyt., s. 180.

<sup>61</sup> *Here poetics is assimilated to epideictic rhetoric, the branch of that subject which is concerned with the praising or blaming of some particular person* (A. Minnis, dz. cyt., s. 253).

<sup>62</sup> *Averroes/Hermann declares that since all assimilatio involves what is either becoming or base, the art of poetry must have as its purpose 'the pursuit of what is becoming and the rejection of what is base'* (tr. Minnis and Scott, p. 283). *Good men are to be praised and evil men are to be blamed, whence tragedy is defined as 'the art of praise' and comedy, which is reduced to satire, is defined as 'The art of blame' or vituperation (tamże).*

<sup>63</sup> *It would seem that poetry should imaginatively heighten certain natural qualities relating to what is fair and what is foul, thus ensuring that the audience is in no doubt concerning its correct response. This ethical impact must, of course, be continuous; for it to stop would mean that poetry had ceased to perform its proper function. Here we may find an explanation of the commentary's view of katharsis: pity, fear and other virtue-provoking feelings are to be aroused by tragedy, positively and constantly, rather than being over-stimulated and hence purged by it (tamże, s. 253).*

<sup>64</sup> *Tamże, s. 254.* Inaczej Mathias Lincopensis, †1350. Por. także A. Minnis, *Acculturizing Aristotle: Matthew of Linköping's translatio of Poetic Representation*, „Zeitschrift für deutsche Philologie”, 124 (2005), s. 238–259; P. Mehtonen, *Essential Art: Matthew of Linköping's Fourteenth-Century Poetics*, „Rhetorica” 25, 2007, 2, s. 125–139.

<sup>65</sup> *Matthew explains that the poeta is rightly compared to the pictor. 'The skilful painter, by the appropriate arrangement [conuenienciam dispositio] of the different parts and colours of the*

Stają przed oczami „jak żywe”, chciałoby się powiedzieć, wspominając że retoryka zna figurę zwaną *enargeia*, nakazującą dbałość o wizualne poświadczanie słownej warstwy przekazu i uzupełnianie go o kanał rzeczywistości widzianej, i w jakimś sensie swoiście i niezależnie *istniejącej*, a więc „prawdziwej”<sup>66</sup>. Jak wspominaliśmy, zupełnie bodaj od innej strony doszedł do nakazu naoczności Chaucer, który zdobył opinię pioniera literackiego realizmu<sup>67</sup>.

Zajmowaliśmy się tą wizualną stroną retoryki zmierzając do następnego naszego przykładu, który doskonale ilustruje zastosowanie techniki obrazowego unaoczniania (*enargeia*, personifikacja), a zarazem zbiera dotychczasowe obserwacje wyznaczników poezji jako sztuki zachowań i ucieleśniania (performatywność, behawioralność, przechwytywanie ego, teatralizacja, transcendencja). Polikarp, o którym tu mowa, niesie z sobą także nietrywialny ładunek procedur adaptacyjnych.

### Wizja Polikarpa

Zaawansowanym przypadkiem wysoce twórczej i płodnej adaptacji jest polska recepcja materiału *Polikarpa*, wraz z jej kontynuacjami wschodniosłowiańskimi. Przedstawiam schemat obrazujący relację między różnymi ujęciami tematu. Drogi adaptacji materiału *Polikarpa* nie kończą się na polskim wierszu. Piszę o tym gdzie indziej, przedstawiając szczegółowiej wersje wernakularne<sup>68</sup>. Niezależnie wywodzą się z łacińskiego źródła adaptacje: czeska (*Rozmlouvání člověka se smrtí*)<sup>69</sup> i chorwacka (*Razgovor meštra Polikarpa sa smerću*)<sup>70</sup>,

---

*picture*, produces an agreeable representation of something that would not in itself be agreeable to look at'. In the same way' he continues, 'the perfect poet gives pleasure [delectat animam] by making us imagine a thing in accordance with its characteristics' (faciendo rem secundum suas proprietates imaginari; ed. Bergh, pp. 46–7). Poetic imagination is accomplished by three means, representation (representatio), intonation (tonum) and metre (metrum), but only representatio is of the very essence of poetry. Matthew defines representatio – which corresponds to Hermann's assimilatio – as a manifestation of something in words in such a way that it seems to appear immediately before our eyes. [(...) est igitur representatio ostensio rei per sermonem, tanquam iam ante oculos fieri videtur.] – A. Minnis, dz. cyt., s. 254.

<sup>66</sup> I. Lunde, *Rhetorical Enargeia and Linguistic Pragmatics: On Speech-Reporting Strategies in East Slavic Medieval Hagiography and Homiletics*, „Journal of Historical Pragmatics” 5 (1), 2004, s. 49–80, tu zwł. s. 55. Więcej o enargei pisałem w *Rhetorical implications for metaphysics*.

<sup>67</sup> Zob. B. Kimmelmann w przyp. 60 i 49.

<sup>68</sup> *The Theatre of Death in Early Polish Drama*, „European Medieval Drama” 11, 2007, s. 161–186.

<sup>69</sup> S. Vrtel-Wierczyński, *Rozmowa człowieka ze śmiercią w literaturze średniowiecznej polskiej i czeskiej*, „Pamiętnik Literacki” 22–23, 1926, s. 56–103. E. Siatkowska, *Elementy kultury duchowej i materialnej w wybranych tekstach czeskich i polskich z XV wieku (O rozdělení duše s tělem – Skarga umierającego; Rozmlouvání člověka se smrtí – Dialog mistrza Polikarpa ze śmiercią)*, „Studia Slavica” VI, 2002, s. 241–250. Edycja: S. Vrtel-Wierczyński, *Staroczeski dialog moralizujący z początku XVI w. Rozmlouvání člověka se smrtí*, „Sborník Filologický” 9, 1931, s. 17–66. Zachowane są dwie kopie z XVI w., ale oryginał datowany na II połowę XV w. – F. Všetická, *Kompozice staročeského Rozmlouvání člověka se smrtí*, „Listy filologické” 91, 1968, s. 198–206; zatem sprawa priorytetu względem polskiego

natomiast z polskiej wersji wyszły adaptacje wschodniosłowiańskie: „rosyjska”: *Skazanie o smerti nekoego mistra filosafo*, i „ukraińska”: *Slovo o ljutoj Smerti*.

Polski wiersz dialogowy *De morte prologus*<sup>71</sup> jest swobodnym przetworzeniem krótkiej łacińskiej powiastki dialogowej prozą, zachowanej w 21 odpisach; edytorka nadała im wspólny tytuł *Dialogus magistri Polycarpi cum morte*<sup>72</sup>. Przekaz obejmuje dwie redakcje: pierwsza, z incypitem *Venite ad scolas meas* ma 16 odpisów. Mniej liczebna redakcja II (inc. *Nota quod quidam magister nomine Policarpus*) dała początek polskiej wersji. Proweniencje rękopisów nie wykraczają poza Europę Środkową. Obydwa rękopisy w zbiorach polskich są proveniencji cysterskiej<sup>73</sup>.

Określam łaciński tekst jako powiastkę dialogową, rzecz jest bowiem za krótka na traktat (ma ok. 90 zdań), wywód swój zaś inscenizuje i relacjonuje jako rozmowę, a właściwie wywiad nauczyciela ze śmiercią, wprowadza zatem fikcyjne postacie mówiące, wzmiankuje też o ich wyglądzie i zachowaniach.

Adaptator przekształcił prozę łacińską w rymowany dystych, powszechny wówczas w poezji i w dramacie, znacząco przy tym poszerzając tekst nie tylko na zasadzie retorycznego wydłużania, ale drogą dodawania nowych wątków. Dodane partie polskie nieobecne w podstawie łacińskiej to: *invocatio Dei* (1–18), kwestia pochodzenia śmierci (113–144)<sup>74</sup>, pytanie Mistrza *Przecz chcesz ludzie żywota zbawić* (146), próba przepustwa (149)<sup>75</sup>, wreszcie opinia o dziewicach (480–495) – jedynej grupie swoich ofiar, o której Śmierć wypowiada się z podziwem.

Tekst łaciński<sup>76</sup> jest prawie w całości relacjonowanym dialogiem o następującej postaci:

*Polikarpa* jest otwarta: może się on okazać jednak przekładem z czeskiego, na co wskazuje pobieżny ogłód edycji Wierczyńskiego wykazujący pewną liczbę wspólnych miejsc.

<sup>70</sup> *Petrisov zbornik z 1468 r.*, rkps Bibl. Narodowej, Lubljana, nr 368, 3: wyd. pt. *Sv. Polikarp govori sa smrću*, [w:] *Stare hrvatske apokrifne priče i legende*, sabrao iz starih hrv. glagol. rukopisa od 14.–18. vijeka R. Strohal, Bjelovar 1917, s. 114–120; V. Štefanić, *Hrvatska književnost srednjega vijeka*, Zagreb 1969, s. 226–229.

<sup>71</sup> Lub: *De morte. Prologus* (M. Włodarski, *Polska poezja świecka XV wieku*, Wrocław etc. 1997).

<sup>72</sup> Cz. Piroszyńska, *Łacińska Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią. Dialogus magistri Polycarpi cum morte*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław 1966, s. 74–187. Tekst łac. reprezentujący redakcję II (dostępny na portalu – przyp. 76) to MS Praha, Universitni Knihovna cod. XIV H 26 (2671), f. 193a–199a; ed. Cz. Piroszyńska, *dz. cyt.*, s. 168–182. Kodeks ma 210 kart, są dwa wpisy dat: r. 1414 — 84b i 190b, oraz 1424–209a (t a ż, s. 131); tekst polski: [http://staropolska.pl/sredniowiecze/poezja\\_swiecka/dialog\\_01.html](http://staropolska.pl/sredniowiecze/poezja_swiecka/dialog_01.html)

<sup>73</sup> Kod. 63 Bibl. Kapituły Włocławskiej, tutaj *Polycarpus* na s. 126b–128b; w drugim (Archiwum Archidiecezjalne Poznań, cod. 30) – na k. 248b–249a.

<sup>74</sup> Długa jej odpowiedź na pytanie magistra Polikarpa: *Miła Śmierci, gdzieś się wzięła, Dawno-liś się urodziła? Rad bych wiedział do ostatka, Gdzie twój ociec albo matka*.

<sup>75</sup> *Chcem do ciebie pocztę nosić, Aby się dała przeprosić; Dalbych dobry kolacz upiec, Bych mógł przed tobą uciec*.

<sup>76</sup> Redakcja II: <http://www.mediewistyka.net/content/view/163/40/>

*Magister dixit: ve quod nati sumus, ex quo debemus mori.  
Respondit mors: ut potius malis et non bonis apud Deum.  
Et magister dixit...  
Respondit mors...  
Ad hec respondit magister...  
Tunc dixit mors...*

Partie dialogowe opatrzone są w ramę narracyjną i słowo wiążące. Partie narratora są skromne, lwią część tekstu wypełnia *mowa niezależna*.

Polski *De morte prologus* konsekwentnie opatruje cały tekst pierwszoosobowy nagłówkami w stylu dramatycznych didaskaliów: *Mors dicit, Magister dicit*. Zachowuje skromne partie narracyjne, jednak wiele opisów i narracji włącza do mowy niezależnej postaci (akcja opowiadana, referowana albo implikowana):

*Wstań ku mnie, możesz mi wierzać, (...)  
Wstał mistrz jedwo lejąc się, Drżą mu nogi, przelęknął się.*

Bywa że postać słowami zastępuje akcję (lub ją powtarza):

*Mgłęję wszytek i bladzieję, Straciłem zdrowie i nadzieję.  
Głowa mi się wkoło toczy, S niej chcą wypaść oczy.*

Słowa postaci towarzyszą rzeczywistej grze i interakcji między postaciami:

*Powiem ci o mej kosie, Jedno jej powąchaj w nosie  
Chcesz-li spatrzeć, jako ostra – Zapłacze nad tobą siostra,  
Wstań, mistrzu, odpowiedz, jestli umiesz! Za po polsku nie rozumiesz?  
Snać ci Sortes nie pomoże, Przelęknąłeś się, nieboże!  
Już odetchni, nieboraku, Mow ze mną, ubogi żaku,  
Nie boj się dziś mojej szkoły, Nie dam ci czyść epistoły.*

Jak widać, jest to już w pełni rozwinięty styl mowy dramatycznej: postać komentuje stan rozmówcy i stara się wpłynąć na jego zachowanie, które z kolei jest reakcją na zachowania osoby mówiącej. Nie ma zatem powodu, aby nie uważać tekstu za dramat. Owszem, jest to tylko scena pozbawiona typowej akcji dramatycznej z jej zwrotami i przesileniami, i nawet brak tego czasowego zrębu fabuły, jaki wynika z różnicy między stanem początkowym a końcowym – posiada go podstawa łańciska, w której Śmierć uspokaja Polikarpa, że jeszcze go teraz nie zabierze, zapowiadając mu 5 lat życia<sup>77</sup>.

Jednak różne są dramaty, szukając wspólnego mianownika poprzestańmy na definicji semantycznej, zgodnie z którą celem dramatu i teatru jest naoczne po-

<sup>77</sup> (29) *Quia si dicis 'non dominaberis adhuc', dico tibi, quia restant tibi anni quinque, quibus vives.*

kazywanie, jak podmioty wywierają wzajemnie wpływ na swoje zachowanie za pośrednictwem języka. Tę interakcyjno-pragmatyczną koncepcję dramatu wysnułem z językoznawczego schematu rodzajów literackich, wiążącego semantykę z podmiotowością: domeną liryki jest postrzeganie wewnętrznych stanów podmiotu odzwierciedlanych w konstrukcjach znaczeniowych zrozumiałych na podstawie relacji wewnątrzjęzykowych (znaczenie, Bedeutung, denotacja, intensja)<sup>78</sup>. Znaczeniowe konstrukcje epiki, opowiadające o działaniach podmiotów, polegają na relacjach zewnątrzjęzykowych (odniesienie, referencja, desygnowanie, Sinn, ekstensja). Dramat buduje swoje znaczenia głównie z wykorzystaniem możliwości języka opisywanych przez pragmatykę językoznawczą.

Dzięki tej propozycji teoretycznego uzasadnienia dramatyczności, łatwiej zauważymy w polskim *Polikarpie* dominujące oddziaływanie postaci za pośrednictwem języka, i stwierdzimy, że dzięki interakcji postaci zachodzi różnica między początkiem a końcem *Rozmowy*: czyni tę różnicę nowy poziom wiedzy Polikarpa (a także publiczności), wynikający z udziału w pokazanej akcji, którą było osobiste uczestniczące odebranie instrukcji moralnej na dalszą drogę życia.

Nie oznacza to bynajmniej, że mamy się domyślać działania w Płocku anno 1463 teatru przy szkole katedralnej<sup>79</sup>. Tekst możemy dalej uważać za dialog literacki optymalnie realizujący nakaz maksymalnej naoczności wypowiedzi przeznaczonej do wywierania wpływu na odbiorcę.

Częścią tego uzbrojenia nadawczego były graficzne przedstawienia tańca śmierci, jakie w różnych przekazach towarzyszą tematowi dialogowanej *ars moriendi*. Nie wdając się już w szczegóły<sup>80</sup> odnotujmy, że charakterystyczne dla polskiej wersji (w stosunku do tradycji zachodniej) jest żywe rozbudowanie tematu (gromadzenia „w swojej szkole”) do swoistego tańca śmierci, ale nie w kategoriach rzeczywistego dworskiego tańca, tylko polowania, gonitwy. Wschodnią zaś recepcję polskiego *Polikarpa* cechuje redukcja elementów obcych kulturowo (nie ma tańca śmierci, jest tylko śmierć jako kosiarz).

Sama zaś troska o unaocznianie przekazu, pozostająca w granicach wypowiedzi językowej, realizowała technikę nazwaną w greckiej retoryce *enargeia*, w rzymskiej zaś określanej różnie: jako *evidentia*, *inlustratio*<sup>81</sup> lub *visio*. Nietrudno wprowadzenie dialogujących postaci o wyrazistym wyglądzie i ekspresywnych zachowaniach (=dramatyzację) uznać za przejaw starań, aby

<sup>78</sup> A. Dąbrówka, *Paul van Ostaijens theorie van de zuivere lyriek semiotisch geïnterpreteerd*, „Neerlandica Wratislaviensia” 1, 1983, s. 83–97.

<sup>79</sup> Wcale się przy tym nie wycofuję ze swoich opinii o kluczowej roli średniowiecznego szkolnictwa przeduniwersyteckiego w przekazie wiedzy i umiejętności potrzebnych w teatrze, por. A. Dąbrówka, *Medieval theatre of schools. Educational beginnings of early drama* (Referat na konferencję „School and theatre”, Miskolc, Węgry, 5–7 IX 2002); *Deklamacja w średniowiecznej teorii retorycznej i praktyce szkolnej*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004, s. 245–261.

<sup>80</sup> Bliższą analizę wątku tańca śmierci w polskim *Polikarpie* przeprowadziłem w rozprawie *The Theatre of Death*.

<sup>81</sup> Kwintyliian: *enargeia*: ἐνάργησια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur (*Inst. Or.* 6. 2. 32).

przedstawiana treść stała odbiorcy „przed oczami”. Tak wykladał *enargeię* Ciceron, a przejawem tej (artystycznej!) troski mówcy / autora było skupianie uwagi nie na tym, co się wydarzyło, tylko na tym, jak wyglądało i przebiegało<sup>82</sup>.

Wyróżnikiem strukturalnym wypowiedzi realizującej retorykę naoczności jest rozpoczynanie tekstu od uderzającego obrazu<sup>83</sup>. Jest nim w *Polikarpie* wizja upersonifikowanej Śmierci. Było tak już w łacińskiej przypowieści<sup>84</sup>, polski adaptator (w. 25–42) dorównał jej inwencją plastyczną, porzucił jednak wymiar apokaliptyczny wizji, a skupił się na szkaradnym wyglądzie Śmierci<sup>85</sup>.

### Podsumowanie

Wkład wykonawczy należy przypominać jako wartość dodaną przy wszelkim imporcie utworów<sup>86</sup>. On jest ulotny, ale nowy, własny, inny niż przy oryginalnych produkcjach, i sprawia, że możemy ucieleśnienie, czyli osobiste wykonanie traktować jednak jako wspólną działalność twórczą, czyli wspólne budowanie komunikacji społecznej ożywiającej kulturowy dorobek społeczności. Do podobnej wspólnoty musi odwoływać się na każdym etapie kształtowania utworu, ktokolwiek stara się dobierać najskuteczniejsze środki, aby dotrzeć do swojej publiczności.

Konstruktywizm kognitywny przewartościowuje spektrum obiektów badania przyznając przedmiotowość i nawet odrębne wartości pewnym prostym formom inwencji naśladowczej, a nawet powielaniu w odpisach (aktywna obserwacja). Warianty przy odpisywaniu też mogą być twórcze – i nie skądinąd biorą się

<sup>82</sup> *Illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partis: quem locum proximo libro subieciimus evidētia* (Inst. Or. 9. 2. 40).

<sup>83</sup> Tzw. „Bildeinsatz”, albo „foundational image”, M. Carruthers, „The Mystery of the Bed Chamber”: Mnemotechnique and Vision in Chaucer's *The Book of the Duchess*, [w:] *The Rhetorical Poetics*, s. 77 (przyp. 49).

<sup>84</sup> (...) *apparuit imago terribilis et lamentabilis, cincta ad lumbos lintheo et omnes morbos creaturarum in vase ferreo portans in sinistro brachio et tota existens pallida et in manibus tenens falcastrum horribile, coram se habens celum apertum et retro se infernum et ad dexteram purgatorium et ad partem sinistram limbum puerorum et monumenta tocius mundi aperta.*

<sup>85</sup> *Uźrzał człowieka nagiego, Przyrodzenia niewieścigo,  
Obraza wielmi skaradego, Łoktuszą przepasanego.  
Chuda, blada, żolte lice Łszczy się jako miednica;  
Upadł ci jej koniec nosa, Z oczu płynie krwawa rosa;  
Przewiązała głowę chustą Jako samojedź krzywousta;  
Nie było warg u jej gęby, Poziewając skrzyta zęby;  
Miece oczy zawracając, Groźną kosę w ręku mając;  
Gola głowa, przykra mowa, Ze wszech stron skarada postawa –  
Wypięła zebra i kości, Groźno siecze przez lutości.*

<sup>86</sup> W innym miejscu rozważam najogólniejsze aspekty budowania utworu oraz jego istnienia w fazie przednadawczej, a dokładniej konstituowania się w funkcji utworu pewnych zachowań twórczych polegających na selekcyonowaniu motywów, form, rejestrów, modalności – w celu ich (ponownego) scalenia w danym czasie i miejscu, i w zależności od uwarunkowań kognitywnych (autor, język, środowisko) oraz od miejsca danego aktu twórczego w procesie transmisji (czas): A. Dąbrówka, *Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej*, „Nauka” nr 3/2009, s. 133-154.

największe kłopoty filologów z filiacją licznych odpisów „tego samego tekstu”, jak ze skutków inwencji odpisywaczy, które nie tak często można uznać za „psucie tekstu”. Są to zwykle następstwa innej reżyserii i nowej obsady wykonania starego tekstu. Ważniejsze jednak jest to, co niewidoczne, i niekoniecznie skutkujące zmianą. Najważniejszy wysiłek wkłada odbiorca – jego umysł poznający, który jest umysłem rozumiejącym i odtwarzającym to co zrozumiał i co dzięki zrozumieniu zapamiętał (Piaget!).

Wielonurtowa i wielofazowa transmisja (jak ta *Polikarpa*) relatywizuje sposób istnienia dzieła, ujawniając że w istocie jest ono łańcuchem zdarzeń spajanych pierwotną koncepcją („palimpsest inwencyjny”), kolejnymi aktami wykonania (nadawania), pamięci, i odbioru, przy czym wszystkie, także te ostatnie, jeśli polegają na skutecznym zrozumieniu, zakładają twórczy akt inwencyjny, ten zaś uruchamia całą pięcioletnią twórczą procedurę retoryczną (obmyślenie, kompozycja, stylistyczne dopracowanie, zapamiętanie, wykonanie). Zarazem każda transmisja jest przekładem językowym i można do jej opisu zastosować reguły objaśniające przekład<sup>87</sup>.

Pojawiające się przy transmisji zmiany są zwykle racjonalnymi adaptacjami: nie tylko *dotatkami* (polski *Polikarp* w stosunku do łaciny), względnie *redukcjami* (rosyjska proza) – ale są także skutkiem *niepowodzenia* (ukraiński wiersz), lub stanowią *błędy*, nieuchronne na styku różnych poziomów wiedzy i różnych kultur.

Ale też nie wszystkie błędy są ubolewania godne, gdyż inne błędy popełniają ludzie bezmyślni, a inne ludzie myślący.

---

<sup>87</sup> Wnikliwej analizie powiązań między średniowieczną egzegezą, przekładem a retoryką dokonała Rita Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge 1991, s. 177 i nn.



## Summary

### **Adaptation procedures in the writing of medieval Poland**

The emergence and development of vernacular writing in Poland between ca. 1000 and 1500 was part of the process of Christian acculturation. It can be formally described as a movement from adaptation towards own creation. Three cases are discussed: the Latin prayers of the Princess Gertruda (†1108), adapted from the popular *libelli precum* of her days; the quite original *Chronica Polonorum* of the bishop of Cracow Vincentius (†1223), and the Polish *Dialogus magistri Polycarpi cum Morte* (copy of 1463). They represent different adaptation techniques which are being interpreted as forms of performance. Constructivist interpretation allows us to recover the creative constituent (sort of secondary invention) in the acts of remembering, performing and reception. They actually follow the act of writing itself, but are equally important for the full understanding of a work art whose meaning cannot be separated from its processing during the process of its delivery.

[w:]

*Średniowieczna wizja świata. Jedność czy różnorodność: Idee i teksty*, pod redakcją Teresy Wolińskiej i Mirosława J. Leszki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 61-85.