

Paul Zumthor

Pamięć i wspólnota

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/2, 323-342

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PAUL ZUMTHOR

PAMIĘĆ I WSPÓLNOTA

Głos poetycki pełni zespalającą i stabilizującą funkcję, bez której niemożliwe byłoby istnienie grupy społecznej. Paradoksalnie dzięki wędrówkom wykonawców poezji w przestrzeni, czasie i samoświadomości głos ten jest wszędzie obecny, wszyscy go znają, zostaje włączony do powszednich dyskursów i staje się ich stałym odniesieniem. Dzięki niemu dyskursy te nabywają pewnego rodzaju ponadczasowości, trwają w nim i w nim znajdują swe uzasadnienie. Jest dla nich jakby magicznym lustrem, z którego obraz nie znika, nawet wtedy, gdy przemijają owe dyskursy. Głosy życia codziennego wlewają słowa w koryta czasu, w którym rozpraszają rzeczywistość, głos poetycki skupia je w jedynej chwili wykonania i milknie wraz z jej upływem, ale mimo to następuje cud całkowitej, choć ulotnej obecności.

Taka jest właśnie podstawowa funkcja poezji, funkcja nie najlepiej pełniona przez pismo z powodu jego nadmiernej nieruchomości. Dlatego też wszelkie typy ustnego przekazu zachowują swój uprzywilejowany status, nawet po wielkich kryzysach XVI czy XVII w. Głos poetycki jest prorocstwem i zarazem pamięcią, tak jak podwójna księga dyktowana przez czarodzieja Merlina w cyklu Lancelota-Graala: jedna z nich, pisana na Dworze, opowiada jego mające wydarzyć się przygody, druga, powstająca u Blaise'a — uwiecznia te wydarzenia. Z kolei pamięć również jest podwójna: dla grupy jest źródłem wiedzy, dla jednostki — zdolnością do jej wykorzystania i wzbogacenia. Głos poetycki pełni funkcję pamięci na oba te sposoby.

Całe pokolenia myślicieli, od św. Augustyna po św. Tomasza z Akwinu, zastanawiały się nad tą dwuznaczną zdolnością czy to w aspekcie jej związku z topiką, czy to w związku z faktem, że karmi się ona wizją eschatologiczną lub moralną. Poprzez powtarzanie dyskursów zawsze zmierza ona do ich włączenia w to, co uważane było za niepodważalną

[Paul Zumthor — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 221; zob też 1978, z. 4.

Przekład według: P. Zumthor, *La Lettre et la voix: de la „littérature” médiévale*. Paris 1987, rozdz. 7, *Mémoire et communauté*, s. 155—177.]

prawdę lub, odwrotnie, do tworzenia nieskończonej liczby ich wariantów. W tradycji augustyńskiej pamięć sprawia, że dusza jest obecna i to, że w tej duszy gromadzi się prawda. Dla łacińskich tłumaczy Arystotelesa pamięć jest elementem *prudencia*, u człowieka zaś daje się odróżnić *memoria* i *reminiscentia* należące odpowiednio do duszy zmysłowej i rozumowej¹.

W gruncie rzeczy ogarnia ona każde istnienie, przenika przeżycia i podtrzymuje ich obecność w ciągłości ludzkich dyskursów. *Nowy Testament* stanowi *memoria Starego Testamentu* w takim stopniu, w jakim ten jest jego figurą. Stąd poetycka metafora „księgi pamięci”, jak np. na frontyspisie *Vita Nuova* Dantego. To w księdze mej pamięci, mówi poeta, znalazłem zapisane słowa, z których ułożyłem to dzieło. Pamięć jest więc księgą tylko w figurze: tu jest ona określona jako żywe słowo, z którego wywodzi się spójność napisanego tekstu, spójność zapisu człowieka i jego osobistej i grupowej historii, jego przeznaczenia. To zainteresowanie dla *memoria* nieprzerwanie wykazywane przez uczonych wynika z ogromnej roli, jaką odgrywał w kulturze owych czasów przenoszony głosem przekaz ustny, a którego poezja stanowi doskonałą siedzibę. Przekaz pisany, percypowany wzrokiem, pokonuje czasoprzestrzenne rozproszenie poprzez rozszerzanie i przedłużanie w ten sposób, że ogarnia oba te wymiary i wzrasta wraz z nimi. Dzieło ustne zmierza do tego samego celu odwrotnymi środkami: redukuje trwanie do nieokreślonej liczby powtórzeń jedynej chwili, przestrzeń zaś — do jedyne go metaforycznego miejsca emocjonalnego.

Licznie zaświadczona w całej Europie od XII do XV w. (a i w dzisiejszych wypowiedziach wypływających ze zdrowego rozsądku) kłisza uzasadnia użycie pisma kruchością ludzkiej pamięci. To fałszywe powiedzenie świadczy o presji wywieranej przez rozwijającą się mentalność pisma. Lecz poezja jako taka nosi w sobie pewną wiedzę; uznaje ją i wciąż odtwarza na drodze jej prezentowania. Poezja wywodzi się z innego sposobu istnienia niż zapis. Współczesna etnologia ocenia trwanie osobistych wspomnień w łonie wspólnoty rodzinnej na dwa lub trzy pokolenia. Jest to miara naturalna, niewątpliwie nie dająca się zredukować. Ale poza tą wąską grupą społeczną ustanawia się długa pamięć na drodze nakładania się jednostkowych wspomnień, ich ciągłość zapewniona jest wbrew częściowym rozbieżnościom. Tu także mamy do czynienia z granicą, którą B. Guénée ustala na co najwyżej wiek, opierając się na świadectwach zaczerpniętych ze średniowiecza².

Niektóre społeczeństwa starają się temu zaradzić za pośrednictwem zawodowych spadkobierców pamięci przestrzegających dosłowności dys-

¹ F. Yates, *Sztuka pamięci*. Przetłóżył W. Radwański. Warszawa 1977.

² B. Guénée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris 1980, s. 78—85.

kursu i zdolnych niejednokrotnie do bardzo głębokiego sięgania w przeszłość. Nic nie wskazuje na to, żeby ludzie ci istnieli na Zachodzie we wczesnym średniowieczu z wyjątkiem skopów, skaldów i bardów na ziemiach nie zromanizowanych. Ale za to poprzez nauczanie retoryki w środowiskach uczonych mnożyły się recepty na poprawę zdolności zapamiętywania. Starożytna tradycja *artes memoriae* przeniesiona na Zachód przez *Rhetorica ad Herennium* odżyła w XIII w., po części pod wpływem zakonów kaznodziejskich. W XIV—XV w. ogarnęła scholastykę. Ujęta w ramy teoretyczne, przeznaczona do obejmowania całości wiedzy, „sztuka pamięci” zostaje ukierunkowana na użyteczność wypowiedzi, jej celem staje się dyskurs moralizatorski pojawiający się w akcie wypowiedzania. Boncompagno cały rozdział traktatu *Rhetorica novelle* poświęca tej *memoria*, mówiąc nawet o fizjologii i zalecając umiar w ucztowaniu i obcowaniu z kobietami dla zwiększenia jej skuteczności!³ Chociaż autorzy tych traktatów i odbiorcy, do których były adresowane, należeli do wąskiego kręgu ludzi umiejących pisać, ta występująca w nich koncepcja pamięci zawiera ideę rzeczywistej obecności ciała, szczególnie zaś dotyczy to związku między pamięcią a wzrokiem, opartego na funkcji obrazu i jego stosunku do słowa.

W chwili gdy wykonawca poezji odwołuje się do pamięci, w grę wchodzi coś zupełnie innego niż zwykle zapamiętywanie [*mémorisation*]. W stosunku do śpiewaków jugosłowiańskich A. B. Lord mówił o *remembering*. W zależności od tego, czy wykonawca śpiewa, recytuje czy głośno czyta, jego czynność poddana jest mniejszym czy większym ograniczeniom, w każdym razie jednak wykonanie dotyczy całej jego osoby: jego wiedzy, inteligencji, która ją zawiera, wrażliwości, systemu nerwowego, mięśni, oddechu, zdolności szybkiego przetwarzania. Wynikiem tego połączenia jest znaczenie. Stąd stała konieczność ukierunkowania owego połączenia, opanowania tej szczególnej techniki wypowiedzania, jaką jest sztuka głosu. W ciągu wieków wielu wykonawców cieszących się pewną sławą było chwalonych za ich umiejętność opowiadania, śpiewania, za bogactwo ich repertuaru. Natomiast aż do XV w. nigdy nie chwalono ich, jak się zdaje, za dobrą pamięć — była ona rzeczą naturalną. Zmiana następuje po wynalezieniu druku. Wydany przez J. Wernera list z 1446 r. relacjonuje zaskoczenie, a nawet niedowierzanie niemieckich uczonych wyrażone z okazji wizyty młodego, 21-letniego Hiszpana władającego pięcioma językami (poza narodowymi) i zdolnego do wyrecytowania z pamięci całej *Biblii*, Mikołaja z Lyre, pism św. Tomasza, Aleksandra z Hales, św. Bonawentury, Dunsza Szkota „i wielu innych”, nie licząc aktów prawnych i gloss do nich, całego Awicenny, Hipokratesa, Galena, ale, to prawda, tylko... części Arystotelesa! Uczeni zadawali sobie pytanie, czy ten szpakami karmiony żongler jest natchniony

³ D. Goldin, *Boncompagno da Signa. Testi*. Venezia 1983, s. 104—118.

przez Boga, czy szatana, a może nawet stanowi zapowiedź nadejścia Antychrysta⁴? Sto lat później Román Ramirez zapłacił życiem za to, co zdaniem inkwizytorów nie mogło obejść się bez udziału diabła.

W miarę jak wykonawca łączy całość swej obecności z przekazem poetyckim, jego głos stanowi świadectwo wspólnej jedności. Wyrasta on z „pamięci ludowej” nie mającej nic wspólnego z folklorystycznymi wspomnieniami, ale wciąż poprawiającej, przekształcającej, tworzącej na nowo. Dzięki temu dyskurs poetycki włącza się do dyskursu wspólnoty, dyskursu, który wyjaśnia i któremu przydaje świetności. Płynąc wraz ze zdaniem poetyckimi wypowiedzianymi *hic et nunc*, nie pozwala na wytworzenie się dystansu pozwalającego na spojrzenie krytyczne. Prawdą jest, że gdzieś tam połączenie to zmienia się powoli, począwszy od XII w., w miarę tworzenia się społeczności miejskich. Ale długi czas jeszcze upłynie, nim osłabnie ogólna skuteczność pamięci realizowanej głosem: czy to nie do niej właśnie odwołują się poeci XV czy nawet XVI w., opiewając swych władców? Niewątpliwie, choć bardzo względne przyspieszenie rytmu historii, począwszy od XII w., nie przeciwstawia się mimo wszystko zbieżności mentalnych i kulturowych struktur Zachodu do około 1500 r. z modelem, który Grauss nazwał ongiś kulturą „żywej przeszłości”.

Ale być może dlatego, że głos ten komunikuje nam poezję, jej ponadczasowość, jej doskonałość wyróżniająca ją spośród innych dyskursów sygnalizuje nam nie to, co jest nam słuchaczom wspólne, lecz to, czego nie możemy zaznać, coś, co sytuuje się poza granicami nas samych, wizerunek tego, co dla jednostek stanowi śmierć. Ostatecznym celem doskonałego głosu pamięci, bez względu na to, czy wydaje go gardło, usta, oddech poety czy kapłana, jest niewątpliwie wykroczenie poza nieprzekraczalne bariery, zachowanie tak kruchej jedności. Dla wypełnienia tego zadania dysponuje on tylko dwiema strategiami: integrującą, spełniającą aż do granic możliwości podstawową partię kiedykolwiek wypowiedzianych słów, lub unikającą, tłumiącą, cenzurującą te słowa (lub niektóre z nich) z udaną prostotą, infantyлизmem rozpoczynania od zera.

W fazie rozwoju feudalizmu, polegającej na skupianiu się na stanowiących podstawę małych wspólnotach, z których Zachód czerpał energię, funkcje głosu poetyckiego miały niewątpliwie witalny charakter — przyczyniały się do ochrony pojedynczych kruchych grup skupionych wokół własnych rytuałów i wspomnień przodków. W miarę upływu czasu widać, jak progresywnie funkcje te coraz bardziej maleją. W sferze obyczajów ewolucję tę ilustruje przejście od śpiewu do publicznej lektury. Ale bez względu na środek przekazu aż do XV w. poezja ta we

⁴ J. Werner, *Beiträge zur Kunde der Literatur des Mittelalters*. Erlangen 1979, s. 169—170.

wszystkich swych formach potwierdza powszechnie uznawaną prawdę, paradygmatycznie ilustruje normę społeczną. Tylko stopniowo, początkowo ograniczając się do niektórych kategorii tekstów, poezja dochodziła do oddzielenia tego, co prywatne, od tego, co publiczne, następnie zaś ja od my. W gruncie rzeczy głos łączy, pismo zaś jest jedynie w stanie różnicować pojęcia, które stać się mogą przedmiotem analizy. W emocjonalnie nacechowanej równoczesnej obecności właściwej wykonaniu jedyną funkcją i siłą głosu poetyckiego jest sławienie wspólnoty jednoczącej się w pogodzeniu lub oporze. Tryumf pisma nastąpił późno i był niejednoznaczny, a skryptywalna mentalność — wyraźnie drugorzędna aż do XVI—XVII w. Z tego to właśnie powodu zróżnicowanie (odczuwane co prawda jako bardziej intuicyjne niż dowiedzione) między „fikcją” a „prawdą historyczną” nie najlepiej stosuje się do tych tekstów. Wywodzą się one z tego samego źródła: pamięciowej tradycji przekazywanej, wzbogacanej i ucieleśnianej głosem. Stąd prestiż tego, co znane, co stare. Czas jest czasem epickim, mierzonym jedynie grupowymi ruchami wrażliwości i ciał w harmonii wykonania. Taka była w ciągu wieków zasadnicza cecha kultury, nieustanne zaś i nader różnorodne przejawy tej kreatywności poruszały jedynie jej zewnętrzną warstwę, niekiedy nawet chwilowo ją zaburzając.

*

W długim trwaniu dzieło pamięciowe ustanawia tradycję. Żadne z wchodzących w jego skład zdań nie jest pierwsze. Każde zdanie, może nawet każde słowo jest potencjalnie, niekiedy faktycznie, cytatem trochę tylko różnym od tego, czym dla uczonych od IX do XII w. były pisma starożytnych i Ojców Kościoła. G. Schweikle zbierał całą książkę cytatów, jakie czerpało ze swych dzieł czterdziestu poetów niemieckich z XIII w. Nie będę tu powtarzał tego, co napisałem w dziś już liczącej sporo lat książce⁵ — sformułowania w niej zawarte wydają się wciąż aktualne, co potwierdzają nowsze badania. Tradycja jest nieskończenie rozciągniętą w czasie i przestrzeni otwartą serią różnorodnych manifestacji archetypu. W sztuce tradycyjnej twórczość następuje w wykonaniu, jest owocem wypowiedzania i odpowiadającej mu recepcji. Przez sam fakt ustnego przekazu tradycje nabierają tej specyficznej energii, która jest źródłem ich wariacji. Dwie publiczne lektury nie mogą być identyczne wokalnie, a więc przekazywać dokładnie to samo znaczenie, mimo że wywodzą się z tej samej tradycji. Ich warianty są niekiedy trudno zauważalne, a ich wpływu na stabilność archetypu nie daje się zaobserwować w krótkim trwaniu, dosłownie nie mają one świadków. Stąd teoria „stanów potencjalnych” sformułowana pół wieku temu przez Menendezę Pidalą w odniesieniu do epopei starohiszpańskiej: „tekst”

⁵ P. Zumthor, *Essais de poétique médiévale*. Paris 1972, s. 75—82.

istnieje potencjalnie, głos recytującego aktualizuje go na chwilę, a potem powraca do swego normalnego stanu do czasu, aż sięgnie poń inny wykonawca. Menendez Pidal brał pod uwagę tradycję czysto ustną. Ale jego koncepcja znajduje również zastosowanie do tradycji złożonych, w których napisane teksty przekazywane są głosem.

Tradycja, której instrumentem jest głos, jest ze swej natury domeną wariantów, tym, co w kilku pracach nazwałem ruchomością [*mouvance*] tekstów. Tu również powołałam się na to pojęcie, rozumiejąc ją jako ogromnie rozciągniętą sieć wokalną o małych oczkach, jako słyszany z dystansu szept wieków, niekiedy zaś pojedynczy głos wykonawcy. Liczne warianty (niesłusznie zredukowane przez opartą na pisanych tekstach filologię) rzeczywiście pozwalają nam na uchwycenie (u s ł y s z e n i e) zmian wywołanych okolicznościami, jak np. w utworze nr 145 z *Carmina Burana*⁶. Wahania tradycji rękopiśmiennej między *chunich* i *chûnegin* („król” i „królowa”) w wersie wyrażającym życzenie, by on lub ona *lege an minem armen* („spoczął w mych ramionach”) odzwierciedlają moim zdaniem różnicę w sytuacji wykonania. To prawda, że zachowane zapisy są zbyt nieliczne lub zbyt dwuznaczne, aby dać globalny obraz giętkości i swobody przekazów ustnych, ale przynajmniej sugerują go one uważnym czytelnikom jak choćby we wspomnianym przypadku. Dzieło aktualizuje dane tradycji w tym samym czasie co i tekst, uważany jeszcze za nie zrealizowany. Dane tradycji, potencjał zarazem poetycki i dyskursywny istnieją w pamięci wykonawcy i grupy, do której on należy; o ile dane te dotyczą kompozycji i struktury, tekst odtwarza je mniej lub bardziej wiernie; jeżeli stanowią dyskurs, integrują się z osobistymi wypowiedziami o oryginalnej niepowtarzalnej intencji.

Oczywiście, wyciąganie takich wniosków może dokonywać się jedynie w sposób pośredni i to tylko wtedy, gdy ten sam tekst zachował się w kilku rękopisach lub (jeszcze mniej bezpośrednio) jeżeli istnieją jego wersje w języku obcym. Rozpiętość ruchomości wydaje się wówczas bardzo różna między gatunkami, tekstami, a także wiekami. Każdy tekst zapisany w takiej postaci, w jakiej możemy go dziś przeczytać, zajmował kiedyś konkretne miejsce w całości zmieniających się układów i w serii licznych utworów współbrzmiących wzajemnymi echemi, w i n t e r w o k a l n o ś c i, przez analogię do często w ostatnich latach przywoływanej „intertekstualności”, którą rozumiem tu jako wymianę słów i dźwiękowych zbieżności, polifonię postrzeganą przez odbiorców poezji komunikowanej, niezależnie od sposobów i stylu wykonawczego, wyłącznie głosem. W sferze osobistych kontaktów i odczuć relacje interwokalne rodzą się z takich samych związków, jakie zachodzą (mniej emocjo-

⁶ A. Hilka, O. Schumann, *Carmina Burana*. Heidelberg 1930, t. 1, s. 247.

nalnie!) w obecnej naszej praktyce między tekstem oryginalnym a jego komentarzem lub tłumaczeniem.

Interwokalność występuje równocześnie w trzech przestrzeniach: w przestrzeni, w której każdy dyskurs definiuje się jako miejsce przekształcenia (w konkretnym słowie i przez nie) wypowiedzi pochodzącej z zewnątrz; w przestrzeni słuchania *hic et nunc*, regulowanej mniej lub bardziej rygorystycznym, ale zawsze w jakiś sposób niekompletnym i dopuszczającym niespodzianki kodem; wreszcie, w wewnętrznej przestrzeni tekstu, utworzonej przez jego wewnętrzne relacje. Wiele z pieśni francuskich truverów z XIII w., spadkobierczyń w linii prostej rejestralnej tradycji *grand chant courtois* [pieśni dworskiej] (pierwsza przestrzeń) podaje się za nową pieśń (druga przestrzeń), lecz są one naszpikowane zapożyczonymi refrenami lub przysłowiami (trzecia przestrzeń).

Z braku lepszych terminów dla ujęcia tych zjawisk używam pojęcia archetyp i wariacje, rozumiejąc drugi z nich jako wskaźnik nieredukowalnej indywidualności głosu. Archetyp odnosi się do osi pionowej, do hierarchii tekstów: oznacza cały potencjał uprzedni w stosunku do aktualizacji tekstu. Nawet wtedy, gdy sekwencja językowa została napisana, nawet zapamiętana, ale jeszcze przed wykonaniem, wciąż należy ona do archetypu, pozostaje potencjalna w stosunku do tego, co zostanie wykonane. Taka jest nie wypowiedziana konkluzja prac J. Rychnera, a ostatnio Ch. Lee, dotyczących wariantów *fabliaux*. Dla historyka archetyp jest przekąźnikiem podobieństwa przybliżającego jakiś tekst do innego tekstu oraz różne danego tekstu wykonania uważane (być może na podstawie anachronicznej hipotezy) za unikatowe. Istnienie tego przekąźnika nie pozwala na to, by uważać przejście od tekstu do tekstu, a nawet od wykonania do wykonania za bezpośrednie. Przejście to ukazuje rzeczywistość tradycji i manifestuje twórcze działanie pamięci.

„Tradycyjność”, pisał Menendez Pidal, „przyswojenie tego, co znane”, wywodzi się ze „stałego i nieustannego działania wariantów”⁷. Łączy ona (odwrotnie niż czysto pisany przekaz) odtwarzanie i zmianę, ruchomość jest nieprzerwanym tworzeniem. Menendez Pidal ukazywał jej działanie w tradycji *Romancero*, będącego wyjątkowo bogatym przykładem ze względu na obfitość jego udokumentowania. Zacytować również można przykład włoskich *cantari*, których znajomość odświeżyły nam ostatnio prace Bariniego, Balduino, Varaniniego i innych. Ale dla historyków problem wariantów, wykraczający poza obszary tradycyjnej filologii, dotyczy całej mediewistyki. I jeżeli nie jest on zawsze ewokowany czy analizowany w terminach odnoszących się do wokalności tekstów, wokalność pozostaje w polu widzenia po cichu, a nawet wbrew

⁷ R. Menendez Pidal, *Romancero hispánico*. Madrid 1968, t. 1, s. 45.

woli. Zjawiska należy rozpatrywać raczej w synchronii niż w ich czasowym następstwie⁸. Dla uszu ludzi z XII, XIII i XIV w., będących źródłem, środkiem i celem tekstów — autorów, wykonawców, odbiorców — poezja ta musiała wydawać się wielkim koncertem składającym się z przyjemnych, harmonijnych lub wzajemnie skłóconych dźwięków, grą głosów nakładających się na zwykle odgłosy życia, wznoszących się, wlatujących, odpływających i powracających, wzmocnionych lub rozbitych na zawołania czy okrzyki, z których żaden nie daje się w pełni zidentyfikować. Tak rozumiana ruchomość ustanawia podwójną dialogowość: wewnętrzną, w ramach każdego tekstu, i zewnętrzną, zrodzoną z relacji ustanowionych między tekstami. Odsyła ona do dwóch typów rzeczywistości, niewątpliwie niejednakowo rozróżnianych przez słuchaczy (o ile nie przez wykonawców czy samych autorów) w zależności od bogactwa i subtelności pamięci każdego z nich. Wszystkie francuskie i niemieckie teksty opowiadające w całości lub we fragmentach dzieje Tristana i Izoldy ilustrują uniwersalność tej ruchomości: od fragmentu do całego tekstu lub do innych fragmentów, od romansu do opowiadania, do *lai* lub na odwrót, w pustce między Thomasem d'Angleterre, żonglerem Béroulem i Marie de France, między Gottfriedem i Eilhartem, a następnie Ulrichem von Türnheim, od nich wszystkich wreszcie do wszelkiego rodzaju anonimowych tekstów, jak choćby ballady *Tistrams tattur* śpiewanej dziś jeszcze na Wyspach Owczych⁹, w chaosie pozornych niekonsekwencji nie uwzględnionych przez żadną tradycję pisaną, głosy mówią, śpiewają, teksty wychwytyją, nigdy nie utrwalając, ich rozproszone echa rzucane jakby na los szczęścia przez poddmuchy interwokalności.

System ten nie wszędzie jest identyczny: wariacje tekstowe w *chanson de geste* są większe niż w romansie, a w młodych epepejach mniejsze niż w starszych. Różnica ta ma charakter raczej ilościowy niż jakościowy. Zdarza się, że jedna wersja *chanson de geste* ma dwukrotnie większą objętość niż inna, rzadkie są pieśni trubadurów, których porządek strof byłby niezmienny we wszystkich rękopisach. Należy odróżnić poszczególne rodzaje wariantów w zależności od tego, czy wykazują one właściwy tradycji ustnej „nomadyzm”, czy pomyłki skrybów, czy zgoła są one nową wersją pisaną. Przed kilku laty W. Holland ukazał na przykładzie średnioangielskiego *Arthour and Merlin*, jak silne są między poszczególnymi rodzajami interferencje i jak trudno je od siebie oddzielić. Należy je raczej ustawić w jednej linii, a nie wzajemnie je sobie przeciwstawiać. W gruncie rzeczy chodzi tu o zachowanie tekstowe,

⁸ D. Maddox, S. Sturm-Maddox, *Intertextual Discourse in the William Cycle*. „Olifant” (1980), nr 7.

⁹ U. Müller. Referat wygłoszony na konferencji naukowej w Amiens w 1986 r. (w druku).

niewątpliwie zróżnicowane, ale określone wspólnym piętnem, które pismo i jego techniki w mniejszym lub większym stopniu wyciska na kompozycji, sposobie przekazu, zachowaniu dzieł poetyckich. Być może różnice te są miarą swobody, którą każdy tekst pozostawia swym wykonawcom. Pozostaje faktem, że z naszej perspektywy całość dawnej poezji jawi się jako splot tekstów, z których każdy w niewielkim tylko stopniu domaga się autonomii. Tekst jest niedoskonale odgraniczony niewyraźnymi konturami, źle wytyczonymi, często niekompletnymi granicami, które bardziej go łączą, niż oddzielają od innych tekstów. Poszczególne strefy tej sieci nigdy nie tracą ze sobą łączności, prąd interwokalny przebiega wszędzie. W każdym tekście odbija się (dosłownie, zmysłowo) echo wszystkich tekstów należących do danego gatunku, o ile nie, kontrastowo lub parodystycznie (niekiedy bez dającego się jasno określić celu) echo wszystkich możliwych tekstów. Jako zróżnicowany dyskurs społeczny, u podstaw jednorodny i spójny, poezja ogarnia i przedstawia wszystkie symboliczne praktyki grupy ludzkiej i przez to nie może faktycznie odnosić się do żadnego podmiotu.

W tak intensywnie splecionych sieciach pamięci intensywne krążenie rozprowadza to wszystko, co przynosi głos. Badania pozytywistyczne mówiły niegdyś o naśladowaniu i wpływach. Ale ta interwokalność bliższa jest mimetyzmowi żywego dialogu niż przekazom pisanim. Zjawisko to ujawnia się w pełnym świetle, jeżeli wymiana następuje między tekstami przeznaczonymi do śpiewania i co do których nie można przyjąć, że autorami ich byli profesjonalści pisma. Np. często badane i dyskutowane podobieństwa tekstów trubadurów, truverów i minezingerów uprawiających ten sam rodzaj sztuki, obracających się w tym samym kręgu rycerstwa i bezustannie podróżujących: czy Folquet de Marseille, Gace Brulé, Conon de Béthune „mieli wpływ” na Friedricha von Hansena lub Rudolfa von Fenis, Marcabru, Heinricha von Veldeke, Bernarta de Ventadorn, Heinricha von Morungen? Czy trubadurzy po cztery razy do roku przekraczający Pireneje „mieli wpływ” na poetów katalońskich, kastylijskich, galicyjskich? Pytania te niewiele mają sensu. We Włoszech pismo odegrało rolę pośrednika, czego dowiódł A. Roncaglia, identyfikując rękopis prowansalski, który pierwszy „sycylijski” poeta otrzymał około 1230 r. od swego pana, Fryderyka II¹⁰. Prawdą jest, że spośród krajów Europy Włochy najdalej zaszły na drodze szerzenia się pisma, a poezja „sycylijskich”, a potem i to w większym jeszcze stopniu poezja *Dolce stil novo* powstały jako glossa do prowansalskiego *trobar*.

Interwokalność odgrywała jeszcze większą rolę, jeżeli poeci żyli na tym samym terenie. Zapewne podobnie rzecz się ma w diachronii, po-

¹⁰ A. Roncaglia, *Per il 750° anniversario della scuola poetica siciliana*. W: *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, Roma 1984.

nieważ miejscem ustanawiania się określonych związków jest wykonanie, a można przyjąć, że repertuar wykonawców zmieniał się powoli. Wiersz rozprzestrzenia się, istnieje w sposób dynamiczny, przekształca się, łączy i rodzi inne teksty w czasoprzestrzeni, która choć dziś trudna do zmierzenia, była niejednokrotnie ogromna. Wewnątrz tej czasoprzestrzeni działa parodia, jedna z podstawowych form energii tradycji poetyckich, działają aluzje, ewokacje innych tekstów, ciągle przecinanie się poważnych lub humorystycznych odniesień, będące jedną z powszechnych cech tej poezji, jak choćby między trubadurami i minezingerami, a także między Chrétienem de Troyes i Gautierem d'Arras, między licznymi autorami *fabliaux* i opowieści o lisie. Poeta gra, jak na rejestrach instrumentu na tradycyjnym materiale — *loci communes*, motywach wyobrazeniowych, tendencjach leksykalnych właściwych różnym poziomom stylistycznym, gatunkach lub intencjonalności dyskursu. Np. ci sami poeci portugalscy z XIII i XIV w. czerpią ze skarbnicy raz jednej, raz innej z trzech ustabilizowanych na ich terenie tradycji: *cantigas d'escarnho*, *d'amigo* i *d'amor*.

Nie posiadamy żadnego autorskiego rękopisu sprzed końca XIV w. Oznacza to, że aż do tego okresu nie czytamy utworów oryginalnych, lecz ich odtworzenie. Sytuacja słuchaczy z XII i XIII w. wcale nie była różna. Faktycznie, skoro tekst został zapisany dwa lub więcej razy, jego wariacje świadczą o istnieniu mniej lub bardziej wyraźnych tradycji (niekiedy pisanych i ustnych równoległe, jak dowiedziono tego na przykładzie wielu żywotów świętych), które poprzez kumulowanie się różnic rozchodzą się w pewnym momencie. Stemmy tradycji filologicznej ilustrują to właśnie zjawisko. Najostrożniejsi nawet badacze są zgodni co do wyróżniania dwóch tradycji *Pieśni o Rolandzie*, pięć tradycji cyklu Wilhelma Orańskiego, a nawet romans, najbardziej zbliżony do naszych „literackich” przyzwyczajajeń nie stanowi wyjątku od tej reguły: istnieją poważne rozbieżności między rękopisami *Roman de Thèbes* i *Roman de Troie*; 800-wersowy wstępny rozdział *Bliocadran* jest włączony do opowieści o Graalu w dwóch rękopisach z XIII w. i uwzględniony przez autora wersji prozą z 1530 r. W skrajnych przypadkach zaciera się tożsamość tekstu, jak utrzymuje McMillan odnośnie do epopei *Chevalerie Vivien*. I odwrotnie, zdarza się, że erudyta jest w stanie odkryć zbieżność kilku łącznie przez poetę wykorzystanych tradycji w jednym rękopisie, jak np. w hiszpańskich utworze *Fernán González* czy *Pieśni o Nibelungach*.

Tak oto upada pozytywistyczny mit „źródeł”, tak zresztą jak i użyteczność całej serii pojęć wypracowanych przez naszą klasyczną praktykę związaną z pismem: stabilność tekstu, autentyczność, tożsamość oraz wszelkie bezpłodne metafory naszych „historii literatury”: pochodzenie, akt twórczy, przeznaczenie dzieła, ewolucja, kulminacja, schyłek gatunku, jak również wyobrażenie autora jako ojca dzieła. Druko-

wanie tekstu średniowiecznego (do czego na szczęście jesteśmy zmuszeni) pociąga historyczną sprzeczność, której całkowicie nie jest w stanie znieść nawet największa przezorność wydawcy. W pojęciu „tekstu autentycznego”, przewrotnym, lecz wciąż żywym na przekór okresowemu podawaniu go w wątpliwość, tkwi teologiczna myśl odnosząca się (paradoksalnie) do Słowa Bożego. Za każdym razem gdy wielość rękopisów pozwala nam na dostrzeżenie natury tekstu, jego reprodukcja ukazuje się nam zasadniczo jako powtórne jego napisanie, powtórne ułożenie, powtórna kompilacja. W tym samym okresie średniowiecza teoretycy arabscy uczynili z tych samych cech samą istotę poezji nazwaną słowem *saripât* (dosłownie „plagiat”)¹¹. Ontologiczną epoką wiersza jest podtrzymująca go tradycja. Jest on aktualizowany głosem, ale nie posiada ani źródeł, ani przeznaczenia, nie odwołuje się do żadnego rodowodu, w równym stopniu, a może i bardziej jest sformalizowany fizycznym ruchem ciała niż wypowiedzianymi słowami. Wszystko to, co zmierza do aktu wykonania, jest jakby tym aktem uprzednio nacechowane, wszystkie jego elementy są na różne możliwe sposoby ukierunkowane na ten cel, odwołują się u słuchacza do konkretnego, zewnętrznego, obszaru poetyckiego utożsamianego z tym, co odbiera on tu i teraz. Zrozumiałe staje się przerażenie, które poczawszy od końca XII w. odczuwali niektórzy autorzy myślący „nowocześnie”, jak Chrétien de Troyes, wiedząc, że ich tekst nieubłaganie wymyka im się z rąk, że tracą nad nim kontrolę, cokolwiek by uczynili; stąd ich śmieszne zastrzeżenia, ostrzeżenia, oburzone oskarżenia opowiadaczy, że „ćwiartują”, „niszczą” to, co opowiadają. Ale prawdziwa troska o autorską autentyczność pojawi się dopiero u Boccaccia, dzięki poprawkom, które wnosił do *Dekameronu*, a wkrótce potem u Guillaume’a de Machaut.

M. Jousse mówił o tradycji jako o „rzeczy żywej”. Jako historycy nakładamy retrospektywnie na „wieki średnie” koncepcję tradycji wywodzącą się z naszej terminologii badawczej; pozwala nam ona uchwycić i wyrazić ogólne zjawisko istniejące w formie całkowicie zinterioryzowanej przez użytkowników. Jeżeli zjawisko to jest istotne dla poezji tego okresu, to ze względu na głęboką niezaprzeczalną więź, którą język starofrancuski nazywa *coustume* [zwyczaj]. „Zwyczaj” jest środowiskiem i miarą człowieka, ale także środowiskiem i miarą poezji. Głos nosicieli poezji nie milknie (jak głos w ogóle, bez względu na to, co wypowiada) w głoszeniu tej tożsamości. Powszechnie zaświadcza to istnienie klasy „żonglerów”. Używając pojęcia „tradycja ustna”, A. B. Lord sugeruje, że pierwszy człon tego wyrażenia stawia kwestię rodzaju treści (c o ?), a drugi — środka (j a k ?). M. Zwettler zauważył, że

¹¹ A. Kilito, *L'Auteur et ses doubles: essai sur la culture arabe classique*. Paris 1985, s. 24—29.

„jak?” mogło być zastąpione przez „dlaczego?”. Tym dlaczego? dzieła jest tu dla mnie wokalnosc¹².

Stąd szczególny autorytet, którym cieszy się głos, natchniony jedynie pamięcią zdolną do nadania mu postrzegalności. Dyskurs, który głosi, bardziej niż inne dyskursy związany z wypróbowanymi formami, bardziej ograniczony śladami żywiołowej przeszłości, jest od nich skuteczniejszy: to, co wypowiadają usta, wydaje się bardziej nieprzenikliwe, wymaga wzmożonej uwagi, sięga głębiej do wspomnień i tam fermentuje, potwierdza lub wzburza doznane odczucia, w tajemniczy sposób powiększa doświadczenie, które ja, słuchacz, zdaję się mieć o sobie samym. Przez sam fakt, że ten człowiek, tego dnia i o tej godzinie, w tej właśnie grze światła i cienia wypowiada tekst, który być może znam już na pamięć (to nieistotne), przez sam fakt, że zwraca się do mnie jak i do każdego z tych, którzy mnie otaczają, że spełnia on (w mniejszym lub większym stopniu) nasze oczekiwania, to, co wypowiada, jest szalenie istotne, daje się natychmiast zastosować w nowych dyskursach, doskonale łączy się z posiadaną wspólną wiedzą, którą pomnaża. Trwanie pisanych tradycji wywodzących się ze starożytności lub powoli ustanawiających się od XI w. wcale nie musi być krótsze niż trwanie tradycji ustnych. Ale te z kolei, mniej skrępowane niż techniki pisma, o tyle ściślej przylegają do istnienia grupy, o ile nie przestają być jej samouświadamiającym komentarzem.

*

Poza czasoprzestrzenią każdego tekstu rozciąga się inny tekst, który ten pierwszy zawiera i wewnątrz którego krąży on wraz z innymi czasoprzestrzeniami. Ten stały ruch składa się ze zderzeń, interferencji, wymian, zerwań. Ale żaden jego element nie jest i nie będzie odczuwany jako historia aż do XVII w. W usłyszanej wypowiedzi [*parole*] nic jeszcze nie oddziela tego, co warunkuje czas, i tego, co zależy od przestrzeni. Mowa poetycka rozwija się i powraca do samej siebie jak w stanie nieważkości. Ile razy niewyobrażalna dla nas intensywność obecności, pełna brzmienia niesłyszalnego już dla nas głosu, legły u podstaw rozpowszechnienia tekstu, zapoczątkowały wymianę kulturową, której my dostrzec możemy jedynie dalekosiężne efekty? W czasie, jak w przypadku przekształcenia starych tradycji epickich w XIV, XV w. w przestrzeni, jak w przypadku nasiąkania niektórych francuskich *chansons de geste* motywami, które przyszły z islamu¹³?

¹² A. B. Lord, *The Singer of Tales*. New York 1971, s. 230. — M. Zwettler, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry*. Columbus (Ohio) 1978, s. 23.

¹³ F. Suard, *La Tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles*. „Revue des sciences humaines” 1983, nr 183. — A. Galmés de Fuentes, „Le Charroi de Nîmes” et la tradition arabe. „Cahiers de civilisation médiévale” 22 (1979).

Kilka parametrów pozwala nam dziś na ocenę rozmiarów sieci słownych będących dla naszych archiwów geografiami i historią poetyckich głosów. Ale należy dokładnie rozróżnić przedmioty tradycji. Ruchomość niektórych form sztuki figuratywnej, niektórych cech obyczajowości, występuje w całej Eurazji, na rozległych stepach lub w Iranie, aż po Indie i Chiny, co najmniej zaś w krajach chrześcijańskich i islamskich. Od chwili gdy język jako taki zostaje uczestnikiem tej wędrówki, różnice między językami naturalnymi nieco ją hamują, w niektórych miejscach dość słabo, gdzie indziej bardziej zdecydowanie. Śpiew jednak bardziej niż recytacja rozszerza strefę recepcji przekazywanych przezeń zdań, aż do niezrozumienia. Modele muzyczne mają znacznie większą ruchliwość: przekazywane są głosem (a więc implikują użycie słów w jakimś języku), ale przy akompaniamencie instrumentu. Nawet poza wszelkim kontekstem czysto muzycznym rytmy poetyckie, czyste efekty wokalne, są przenoszone niezależnie od rodzaju wykorzystywanego języka. W ten właśnie sposób rozprzestrzenił się w strefie chrześcijaństwa *zejel*, forma stroficzna perskiego pochodzenia, która przeszła (być może za pośrednictwem żydowskiego *pizmon*) do liturgicznej poezji Kościoła łacińskiego. Najstarszym jego przykładem na północ od Pirenejów jest ni mniej ni więcej tylko piękna dwujęzyczna alba zwana *aube* z Fleury z X w. Formę tę przejmą pierwsi trubadurzy i autorzy włoskich *laudi*¹⁴, a jej ślady przetrwałe w europejskich folklorach świadczą o rozmiarach jej rozprzestrzenienia się. Widocznie różnica języków nie stanowi zapory; przekaz lub zapożyczenie dokonały się w emisji i recepcji rytmów i homofonii (ponieważ *zejel* obowiązkowo zawiera rym). Nawet odwrotnie: nieokreślona, nawet przybliżona dwujęzyczność musiała mieć wpływ na przenoszenie się i zachowanie w długim trwaniu „tematów” lub motywów narracyjnych, zlepków elementów wyobrażeniowych, dość stałych i zarazem nie dających się zdefiniować w terminach formalnych. Powstaje kwestia łączenia się ich z dyskursem potocznym: począwszy od jakiego momentu i na drodze jakiego typu formalizacji językowej, wokalne, gestowe „temat” wchodzi do poezji, tzn. staje się zdolny do utożsamiania się z tym, co przeżywa słuchacz? Mamy niezliczone przykłady fragmentów dyskursywnych przemieszczających się w czasie i przestrzeni i układających się w pozornie najróżnorodniejsze konfiguracje: od jednego do drugiego z nich zarysowuje się punktowo nie linearna genealogia, lecz całość złożonych relacji należących do szerokich sfer tradycyjnej kultury przekazywanej przez pokolenia opowiadaczy. W ten sposób właśnie musiało funkcjonować to, co potocznie nazywa się „legendami”, choćby ta, która musiała wędrować po całej północnej Europie i stanowi jądro zarówno anglosaskiego *Beowulfa*, jak i norweskiej

¹⁴ A. Roncaglia, *Gli Arabi e le origini della lirica romanza*. „Ulisse” 14 (1977).

sagi Gretti, czy irlandzka legenda o podróży w zaświaty świętego Brandana, której wielojęzyczne wersje obieżyły Zachód, być może legenda o Tristanie, czy wreszcie wywodząca się z górnych Niemiec legenda o kowalu-czarodzieju Wielandzie, którą odnaleźć można w Skandynawii i Wielkiej Brytanii, skąd przejęła ją dynastia andegaweńska chełpiąca się około 1140 r. posiadaniem wykonanego przez cudownego miecza. Niewątpliwie wiedzący o tym autor *Roman de Thèbes* wyposaża swego bohatera Tydeusza w broń tego samego pochodzenia.

Jeżeli chodzi o poezję bazującą na języku, to nomadyzm tekstów — oczywiście na terenach, gdzie w grę może wchodzić niezrozumienie — wymaga bądź to tłumaczenia, bądź to użycia jakiejś *lingua franca* analogicznej do języka używanego w międzynarodowym handlu, a którego niewątpliwym przykładem są pierwsze pieśni epickie „frankoweneckie”. W tych warunkach niektóre teksty „chwytają”, inne zaś nie. Największą ruchliwość wykazują teksty najmniej sformalizowane, prawie zawsze narracyjne. Dlatego też triumfujący folklorizm około 1900 r. doszukiwał się w każdej całości narracyjnej, jak np. w *fabliaux*, nie zróżnicowanej ciągłości między jednym a drugim krańcem Eurazji. Można dziś powiedzieć, że tu nastąpiła zmiana. Pozostaje kilka dość prawdopodobnych przypadków, takich jak *Lai de l'unicorne* lub *Oiselet* mające swe japońskie odpowiedniki¹⁵ — przez ile ust musiały one przejść?

Niekiedy można było odtworzyć serię tekstów pośrednich jak choćby tych, które wychodząc od życia Buddy, dały francuską historię świętego Józefata, bardzo znaną w XII i XIII w. Są to jednak tylko wyjątki. Przestrzenna sieć wypowiedzi [*parole*] narracyjnych rozciąga się na dawnych ziemiach karolińskich, romańskich i germańskich i rzadko wykracza poza granicę ze światem słowiańskim na wschodzie i zarabizowanym *Andalous* na południu. Łączność z krajami celtyckimi nawiązała się dopiero po ich politycznym i kulturowym załamaniu i to za pośrednictwem łaciny lub języka anglonormandzkiego. Inaczej było wewnątrz strefy romańskiej i germańskiej; od Kastylii po kraje normańskie i od Saksonii po Islandię trwają intensywne i nieprzerwane wymiany: Menendez Pidal odtworzył niektóre z nich, a ich punktem wyjścia lub dojścia było *Romancero*¹⁶; rozpowszechnienie francuskich *chansons de geste* w południowych Włoszech najprawdopodobniej od XII w. doprowadziło w okolicach Wenecji do ostatniego wielkiego rozkwitu eposu na Zachodzie. Te same *chansons de geste* przedostały się do królestw Hiszpanii, a ślad ich jest widoczny tak w zachowanych utworach, jak

¹⁵ F. Lecoy, *À propos d'un conte de Sseu Ma Ts'ien*. W: *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Terno Sato*. Nagoya 1973. — H. Matsubara, *À propos du „Dit de l'unicorne”: pérégrination d'un „avadana”*. „Études de littérature française”, nr 22, Tokyo 1973.

¹⁶ Menendez Pidal, *op. cit.*, s. 301—334.

i w lokalnej kulturze ziem pirenejskich¹⁷. Różne czynniki mogły wpłynąć na te wymiany: zakładanie licznych klasztorów kluniackich w Kastylii i Aragonii, rozpowszechnienie się pielgrzymek do Komposteli i Rzymu, rola, jaką spełniała Wenecja w okresie wypraw krzyżowych.

Najrygorystyczniej sformalizowana poezja w większym stopniu opiera się przekraczaniu granic językowych. Niewątpliwie nie mogłaby ona przedostać się poza ograniczone terytorium, na którym powstała, jeżeli (zależnie od stopnia sformalizowania) nie wystąpiłaby recepcja sprawaająca przyjemność przy niedoskonałym zrozumieniu języka. Komentarz wyklucza jej poetycki charakter, tłumaczenie zabija ją, jeśli nie przetwarza jej na zupełnie innej podstawie, ale niecałkowite zrozumienie wypowiedzianych zdań wręcz odwrotnie, może zaledwie naruszyć jej efekty. Romańska poezja „*grand chant courtois*” przedostała się na ziemie germańskie przez Limburgię, Nadrenię, Szwajcarię, krainy położone na styku języków i gdzie żyła liczna ludność dwujęzyczna. W tym samym okresie pierwsi minezingerzy z terenów Bawarii i Austrii tylko pośrednio przejęli ten model¹⁸.

Przestrzeń i czas posiadają niekiedy rozległe strefy milczenia, w których wyczulony badacz słyszy echo rozbrzmiewających niegdyś głosów. Np. neapolitański czy sycylijski teatr marionetkowy, znany od XVIII w., czy częściowo repertuar ludowych poetów północno-wschodniej Brazylii mógłby stanowić dowód na ciągłość epopei karolińskiej po jej okresie pisanym, a może nawet i przed nim, czy równoległą do niego¹⁹. Ostatnie żywe elementy hiszpańskiego *Romancero*, zanotowane jeszcze w 1960 r., na tyle dobrze ilustrują sposób istnienia tej poezji, by pozwolić na rozmaite ekstrapolacje dotyczące poprzednich (a w pewnej mierze i następnych) epok w stosunku do powstania w XV i XVI w. wersji pisanych. Dotyczy to w szczególności obszernego zbioru judeohiszpańskiego, spisane go przez Menendezza Pidala w latach 1896—1957, a którego Armistead, Margaretten i Montero opublikowali indeks-katalog liczący ponad tysiąc stron! W Rosji tradycja ballad zwanych bylinami, które zaczęto spisywać i badać w XVIII w., przetrwała jeszcze do niedawna w niektórych odległych południowych regionach kraju. Wiekowość i ustność tej tradycji nie ulega najmniejszej wątpliwości. Jeszcze w 1963 r. B. A. Rybakow ujawnił ścisłość historycznego związku łączącego kilka heroicznych

¹⁷ H. Krauss, *Epica feudale e publico borghese*. Padova 1980, s. 5—24. — B. Duhoureaux, *Le Rayonnement de la „Chanson de Roland” dans la culture populaire pyrénéenne*. W: *La Chanson de geste et le mythe carolingien* (Mélanges René Louis). Vézelay 1982, t. 1—2.

¹⁸ O. Sayce, *The Medieval German Lyric 1150—1300*. Oxford 1982, s. 4—5, 102—103.

¹⁹ A. Pasqualino, *Il repertorio epico dell'opera dei puppi*. „Uomo e cultura” 2 (1969), 3—4. — J. Pires Fereira, *Cavalaria em cordel*. São Paulo 1979. — S. Peloso, *Medioevo nel sertão*. Napoli 1983.

bylin z postacią księcia Włodzimierza Kijowskiego z XII w. Archeologia gatunku, to, kiedy, gdzie i jak się ustalił, nie jest istotna²⁰. Liczy się tylko to, że uporządkowany język poetycki przekazywał przez siedem czy osiem wieków jedynie za pośrednictwem głosu, wobec publiczności tej tylko, która uczestniczyła w wykonaniu, tu i teraz, historii stylizowanych postaci Ilji Muromca, Aloszy Popowicza i wielu innych, wzbogacając się w miarę upływu czasu o nowe kolektywne wspomnienia, od Iwana Groźnego po Piotra Wielkiego i po Lenina, którego w 1930 r. opiewała Marfa Kriukowa!

Pisemne utrwalenie niegdyś ustnej tradycji wcale nie musi oznaczać jej degradację lub kres. Może powstać pewna symbioza, a co najmniej pewna harmonia: ustność daje się zapisać, pismo usiłuje być wizerunkiem ustności, w każdym razie następuje odesłanie do autorytetu głosu. O aktywnej koegzystencji tego rodzaju na marginesie poezji świadczy paneuropejska tradycja takich tekstów jak Dialogi Salomona z Marchołtem. I na odwrót, fakt, że tradycja pisana przechodzi do rejestru ustnego, wcale nie oznacza jej upadku i bezpłodności. Oczywiście, z zasady kieruje się ona do szerszej publiczności, co może spowodować niekiedy mniejsze dla niej uznanie. Ale tak odnowiona tradycja często jest nadal produktywna, tak jak na całym Zachodzie aż do XVIII w. poezja kołęd, z których wiele reprodukowało religijne lub świeckie pisane formy poetyckie z XIII, XIV, XV wieku.

•

Pośród tradycji wyzyskującej gry pamięci, w miejscu przecięcia się większości obowiązujących kodów, w danym czasie kodów kulturowych: językowych, rytualnych, moralnych, politycznych, wzbija się bardziej jawnie i w stopniu bardziej niż pismo ograniczonym, głos poetycki. Dlatego też teksty poezji przeznaczonej do słuchania, w większym stopniu niż poezji czytanej — grupują się w świadomości wspólnoty, w jej imaginarium, w jej wypowiedziach [*parole*] dyskursywnych, niejednokrotnie bardzo dużych zbiorach, których każdy element nadaje znaczenie (według kolejności wykonań) wszystkim pozostałym. Alfred Adler doskonale to wykazał w odniesieniu do *chansons de geste* — przekazują one obszerny i zróżnicowany dyskurs, który społeczeństwo feudalne głosi o sobie samym, zadając pytania, sugerując na nie odpowiedzi, dyskurs przeznaczony dla wszystkich jako nieciągła wspólna wypowiedź [*parole*] kontrapunktowa w stosunku do odgłosów ulicy, odgłosów życia. To prawda. Ale nie inaczej funkcjonują wszystkie klasy tekstów zachowanych aż do początku XVI czy nawet XVII w.; ten poetycki obszar nie tknięty

²⁰ R. Picchio, *Le canzoni epiche russe e la tradizione letteraria*. W: *La poesia epica e la sua formazione*. Roma 1970. — C. Bowra, *Heroic Poetry*. London 1978 (hasło „Byliny” w skorowidzu).

jeszcze indywidualizmem późniejszych „literatur”, nawet jeżeli w niektórych utworach tendencje te niewinnie dają o sobie znać. Sytuacja uległa zmianie i nie mamy tu już do czynienia z monolitem: historia związana jest z przyszłością pisma podbijającego świat jakby wbrew własnej woli. Aż do XII w. pismo jest jedynym nośnikiem najważniejszej wiedzy; władza sprawowana jest za pośrednictwem głosu. Od XII—XIII w. stosunek ten ulega odwróceniu: władza dla pisma, a żywe przekazywanie wiedzy — dla głosu. Ale na przełomie XV i XVI w., a nawet XVI i XVII, żadna z tych sił nie zdołała całkowicie wyeliminować drugiej. Nie inaczej rzecz się ma z poezją i ze wszystkimi systemami komunikacji stanowiącymi o stanie kultury.

A jednak mimo tworzącej się instytucji pisma u pisarza pozostaje coś z uniesienia głosu, zaczynające się od tej pory interioryzować pod postacią fantazmów zrodzonych z fascynacji wypowiedzianym i usłyszonym słowem. S. Nichols ukazał, jak w poetyckiej wypowiedzi *chansons de geste* (będących modelowym gatunkiem) wytwarza się napięcie między „momentem lirycznym” i „momentem narracyjnym”, między tym, co jest opowiadane, i tym, co tę opowieść formalnie dynamizuje. Powtórzenia dyskursu, trwałość jego formalnych ośrodków, łatwo rozpoznawalnych przez zbiorową pamięć, posiadają specyficzne właściwości władzy. Wynikiem tego jest szczególna skuteczność w zakresie przekonywania i wzbudzania pożądania. Trudno byłoby to lepiej ująć, z jednym tylko wyjątkiem: „moment liryczny”, który Nichols nazywa (metaforycznie?) *ś p i e w e m*, nie zawsze istnieje tekstowo, ale za to w dziele zawsze mógł wpływać ze stylu wykonania, czyli w ostatecznym rozrachunku z gier wokalnych. Tak skorygowane twierdzenie staje się uniwersalne. Odebrany słuchowo tekst tworzy wspólną świadomość, tak jak język tworzy władające nim społeczeństwo. Efekt jest o tyle silniejszy, o ile trudniejsze jest przyswojenie tego tekstu, o ile słabsze jest piętno konkretnej jednostki roszczącej sobie to, co nazywamy „prawami”. Prawdą jest, że w jakimś miejscu wypowiedzi ktoś wymienia swoje nazwisko, ale jest to nazwisko i nic więcej, nie wystarczy ono do obalenia reguły anonimowości. Ten stan rzeczy nie jest kwestionowany przed XIII w. we Włoszech, przed połową XIV w. gdzie indziej, a na ogół przetrwa do XVI w.

Tak oto spełnia się związana z działaniem głosu będącym jej miejscem i przyczyną funkcja dzieła poetyckiego — tworzenie w czystej postaci. Część zbioru esejów wydanych w 1977 r. przez W. Schollera mówi o tym w odniesieniu do dwudziestu różnorodnych tekstów niemieckich. Dość łatwo można ustalić bibliografię tego zagadnienia, choć sami autorzy nie zawsze są świadomi celu, do którego zmierza to, co mówią. Ten cel to społeczna skuteczność mowy poetyckiej będącej czasem teraźniejszym zgromadzonej zbiorowości. Mamy nawet pewne świadectwa średniowieczne. We fragmencie *Pénitentiel* dotyczącym zalet

i wad „żonglerów” Thomas de Cabhan oskarża ich o posiadanie pewnej mocy wywodzącej się z uprawianej przez nich sztuki; ich głosy, gesty, odzienie są tu równie ważne co i treść wygłaszanych słów. Większość z nich jest godna potępienia z racji sprawianej przez nich przesadnej radości, jak też i grzesznych czynów, do których nakłaniają. W tym samym okresie, w traktacie *De musica*, francuski mistrz Jean de Grouchy opisuje efekt, jaki wywarło na tłumie wysłuchanie *chansons de geste*. Publiczność jest zbieraniną biedaków i starców. Czy chodzi tu o humor? A może około 1290 r. epepeja skierowana jest do prostaczków i straciła już swą pierwotną publiczność? Być może, choć powstałe w tym samym czasie dzieła Adenet le Roi zdają się przeczyć tej hipotezie. Nieważne.

Cantus autem ipse, pise Jean de Grouchy, debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari, donec requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis.

(Pieśń ta jest przeznaczona do wykonania w obecności starców, robotników i maluczkich w chwili odpoczynku po codziennym trudzie, ażeby słuchanie o nieszczęściach, które spotkały innych, pomogły im w zniesieniu własnych i żeby każdy podjął potem zważniej swe zajęcia. Dlatego ten rodzaj pieśni potrzebny jest do zbawienia państwa)²¹.

W kilku punktach tekst ten charakteryzuje się zadziwiającą nowoczesnością! Jean mówi nam, że:

— narracyjna, pouczająca treść tego tekstu o silnych konotacjach religijnych podaje słuchaczom modele heroizmu w walce z przeciwnościami;

— modele te są wzorami wierności, aż do całkowitego podporządkowania się, i daje się je odnieść do rzeczywistości;

— wybranymi spośród społeczeństwa odbiorcami pieśni są robotnicy i biedacy;

— pierwszym wywartym na nich po wysłuchaniu efektem jest chęta do cierpliwego znoszenia ich własnego losu;

— drugim efektem jest zwiększenie wydajności pracy;

— w konsekwencji *chanson de geste* jest czynnikiem stabilizującym państwo.

Łatwo daje się wyróżnić dwie warstwy dyskursu. Jedna z nich dotyczy uniwersalnych, uznanych dziś za pewne wartości epepei: epicka wypowiedź [*parole*] stwarza lub cementuje wspólnotę w czasie recytacji i słuchania, wciągając wszystkich uczestniczących w wykonaniu, i wpływa, przynajmniej potencjalnie, na kolektywne działanie. Druga warstwa ujawnia historycznie uwarunkowaną opinię, która mogła być osobistą opinią miejskiego inteligenta, jakim był Jean, opinię, którą nazwać można byłoby zachowawczą, ponieważ zakłada ona odrzucenie wszelkiej kon-

²¹ E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*. Paris 1910, s. 67.

testacji. Ta dwuwarstwowość zdradza niepodważalne empiryczne przekonanie o wielkiej sile publicznego śpiewu, siły samej jego wokalnności poza przekazywanymi treściami.

Stąd druga seria na pół domyślnych stwierdzeń:

— *cantus gestualis* ma swoje określone miejsce w czasie społecznym, słucha się go w czasie przerw i odpoczynku od pracy, tzn. w najlepszych warunkach uważnego i niezakłóconego odbioru. Wypełnia on wówczas pole wyobrazeniowe, polaryzując w nim wrażenia, uczucia, myśli;

— natężenie i trwanie śpiewu każdorazowo zależą od okoliczności, do których pieśniarz przystosowuje swą wypowiedź. W pewnych ramach dyskurs ten wywołuje ten sam typ zachowań, co każda komunikacja interpersonalna;

— miejscem i instrumentem tego złożonego oddziaływania jest głos pieśniarza w całej jego wielkości i rejestrze. Globalna interpretacja zestawienia refleksji socjologicznych nad epopeją i opisu muzyki w *De musica*, choć sama w sobie wydać się może dość dziwna, nie wydaje mi się przesadzona.

Czy człowiek XIII w. mówiłby o innych niż *chanson de geste* formach poetyckich, używając innych słów? Na pewno nie. Albo różnice odzwierciedlałyby po prostu powierzchwną różnorodność zasadniczo tożsamego sposobu istnienia słowa poetyckiego. Posłużę się przykładem najbardziej oddalonym od epopei — przykładem *canço* z rejestru miłości dworskiej [*fine amour*], komponowanej przez prowansalskich trubadurów i która po 1150 r. rozwinęła się w krajach Francji i Niemiec. To, że *canço* była przeznaczona do wykonania ustnego, jest prostą oczywistością: sama jej nazwa („pieśń”) nadawana przez poetów od połowy XII w. oraz zachowanie wielu melodii nie pozostawiają co do tego najmniejszej wątpliwości. Nie jest natomiast tak pewne, czy przekaz tekstów przed powstaniem XIII-wiecznych śpiewników dokonywał się jedynie z ust do ust i czy ich zachowanie zostało powierzone jedynie pamięci. Od niedawna muzykolodzy tacy jak Van der Werf czy Rakel, opierając się na badaniu wariantów, utrzymują, że tradycja melodii była niewątpliwie od wielu pokoleń ustna, nawet jeżeli, jak się wydaje, teksty były początkowo zapisywane na luźnych kartkach. A jednak wewnętrzna dynamika *canço* polega na ostrej, a zarazem zakłóconej percepcji czegoś nieznanego, obietnicy, o ile nie ukrytej groźby, zapisanej we wspólnym przeznaczeniu poety i jego słuchaczy, między głosem a językiem pojawia się „coś”, jakaś przeszkoda nie zezwala na ich utożsamienie się i sprawia, że nawet ich zestawianie nie nasuwa się automatycznie. Dyskurs pieśni narratywizuje co najmniej potencjalnie to postrzeżenie, stąd motyw „przeszkody” erotycznej po wielokroć określany jako tematyczny klucz tej poezji. Ale prawdziwą przyczyną sprawczą *canço* od samych jej narodzin jest fascynacja i obawa przed rozbięciem

drzemiącej w nas różnorodności ujawnianej przez dźwięk głosu. Stąd będące u samych podstaw języka i realizującego go śpiewu poszukiwania tego, co w odniesieniu do Wolframa von Eschenbacha nazwano *recta ratio*, a co rozumiem jako pogodzenie słowa z przedmiotem pożądania, tę dobrą nowinę, którą w czasie słuchania odcyfrowuje wprawiony umysł.

Canso jest głosem w czystej postaci, dźwiękowym gestem wywodzącym się z podstawowych popędów, przedłużeniem pierwszego krzyku narodzin o codziennie nadawanym mu nowym znaczeniu. Język zaś rodzi fabułę, jego narracyjny charakter implikuje pojawienie się aktantów: „ja”, przedmiotu, kogoś, kto o nas mówi. Podczas prawie dwóch wieków swej historii *canso*, w wariacjach tego elementarnego schematu, wywołuje nie milknący głos, który w „miejscu geometrycznym”, jak mówi Gérard Le Vot, muzyki, języka i fabuły bądź to upaja się samym sobą, bądź to sam się siebie obawia²². Pomiędzy poetyckimi gatunkami średniowiecza „*grand chant courtois*”, przez fakt, że wszystkie gatunki definiują się w odniesieniu do niego, zajmuje nie tyle wyjątkowe, co centralne miejsce. Głos nie ustaje w ukrywaniu i odsłanianiu znaczenia, które *canso* ogarnia, topi, wskazuje, i w którym ukazuje on swą największą siłę.

Przełożył Maciej Abramowicz

²² G. Le Vot, *Les Chansons de troubadours du manuscrit français 20050 de la Bibliothèque Nationale*. Maszynopis pracy doktorskiej, s. 264—268. — G. Gouffroy, *Le Reflet de la canso dans le „De vulgari eloquentia” et dans les „Leys d’amors”*. „Cahiers de civilisation médiévale” 25 (1982), s. 188—190.