

Agnieszka Karpowicz
Uniwersytet Warszawski

WYDRUKOWANIE TEKSTU —
WYDRUKOWANIE LITERATURY.
O KONSEKWENCJACH TEKSTUALIZACJI
PRZEKAZÓW ORALNYCH¹

Gdy porównamy kilka rękopiśmiennych wersji jednych z najstarszych zabytków staropolskich z ich drukowaną transkrypcją, pozornie może się wydawać, że wraz z drukiem zmienia się jedynie sposób zapisu, a słowa pozostają te same, co daje wrażenie niezmienności samego przekazu, który zmienił „jedynie” kształt wizualny. Jednak ta transkrypcja związana jest też z nadawaniem przekazom określonego uporządkowania, którego rękopiśmienne wersje nie miały. Szczególną uwagę zwraca w nich brak podziału całości na wersy, zapis podporządkowany logice zakomponowania całej strony i pojawienie się podziału ciągłej, językowej całości dopiero w momencie, gdy części języka mają odpowiadać notacji muzycznej, jak na przykład w przypadku zapisów *Bogurodzicy*.

¹ Artykuł powstał w ramach projektu „Praktyki językowe jako praktyki kulturowe w perspektywie antropologii słowa”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/04027, pod kierunkiem dr. hab. Grzegorza Godlewskiego, prof. UW.

Traktowanie druku jako przezroczystej formy rejestracji jest złudzeniem, ponieważ kształtuje on na przykład mylne wyobrażenie o samym utworze jako autonomicznym przekazie językowym, a nawet samoistnym tekście, którym przed wynalezieniem i rozpowszechnieniem druku te przekazy siłą rzeczy być nie mogły: „Słowo oralne [...] nie istniało nigdy w kontekście jedynie werbalnym, jak to się dzieje ze słowem pisanim. Słowa mówione zawsze stanowią modyfikację całej sytuacji egzystencjalnej, w którą zawsze włączone jest ciało”².

Paradoks polega na tym, że dzięki typografii przekazy te mogły przetrwać, zachowały się do dziś, ale jednolita, tekstowa postać pozbawia je swoistości formalnej, medialnej, gatunkowej i kulturowej, ponieważ zaczynają one istnieć w postaci autonomicznej. Jednocześnie — co oczywiste — dopiero w tej formie historyczne przekazy przestają wymykać się naukowemu poznaniu, dając także pośredni dostęp do wiedzy o nietrwałych, ulotnych praktykach przedpiśmiennych, które zachować się nie mogły i jako takie mogą być jedynie przedmiotem hipotez i domysłów³.

Tekst definiowany za Walterem J. Ongiem jako idealny, autonomiczny, zdekontekstualizowany typ drukowanego przekazu zostaje tu zuniwersalizowany i przeniesiony na zjawiska językowe o źródłowo innym, nietypograficznym charakterze medialnym. Dodaje im cechy, które są w istocie elementami charakteryzującymi samo medium (według mnie ma to znaczące konsekwencje dla samego rozumienia tych zjawisk i kontekstu, w jakim powstały). Między innymi dlatego tak ważna jest świadomość nietożsamości medialnej tego samego przekazu językowego w wersji rękopiśmiennej, stanowiącej zapis utworu funkcjonującego wcześniej jedynie ustnie i w wersji wydrukowanej. Teksty zamieszczone w podręcznikach, antolo-

² W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 117.

³ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, Warszawa 1998, s. 242.

giach polskiej „literatury” czy przewodnikach, obejmują niejednokrotnie twórczość „pisarzy polskich od początków piśmiennictwa do Młodej Polski”⁴, rozpoczynając to zestawienie tekstem *Bogurodzicy* będącej pieśnią przeznaczoną do zbiorowego wykonania (o czym zaświadczały notacje muzyczne towarzyszące niektórym zapisom rękopiśmiennym tego utworu).

W ten sposób dokonuje się nie tylko przekładu mediów czy też wizualnej powłoki i graficznego uporządkowania słów, lecz także przekładu przypominającego translację międzykulturową. Utwór taki pierwotnie należy do kultury, „która w przeciwieństwie do kultury wysokiej technologii wyraźnie uzależnia przebieg i postawę wobec jakichś spraw od efektywnego użycia słów, a więc od ludzkiego współdziałania”⁵, jakim w tym wypadku będzie zbiorowy śpiew w ramach rytuału religijnego (prawdopodobnie *Bogurodzica* była znaną pieśnią bożonarodzeniową⁶). Po przeniesieniu przekazu w inne medium, staje się on bowiem czymś, co należy do świata, w którym słowa umieszczone są w zamkniętej, wizualnej przestrzeni, sugerującej ich samowystarczalność⁷, wagę i istnienie w zapisie ze względu na nie same, a nie na sytuację komunikacyjną, której były elementem. Ten ostatni sposób traktowania języka jest ściśle związany z typograficzną świadomością językową i kategorią pisanej literatury przeznaczonej do cichego czytania.

Tekst trzeba więc rozumieć jako zautonomizowaną, typograficzną formę funkcjonowania przekazów językowych, która odrywa je od kontekstu sytuacyjnego i usamodzielnia przekaz słowny. Sama tekstualizacja — rozumiana najbardziej podsta-

⁴ T. Witczak, *Bogurodzica*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 1, koordynator całości R. Loth, red. działu piśmiennictwa staropolskiego T. Witczak, Warszawa 2000.

⁵ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc...*, s. 117.

⁶ A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005, s. 175. Zob. R. Mazurkiewicz, Z. Wanicowa, *Dlaczego „Bogurodzicę” śpiewano w okresie liturgicznym Bożego Narodzenia?*, „Pamiętnik Literacki” 96 [2] 2005.

⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc...*, s. 200.

wowo jako nadawanie formy drukowanego tekstu utworom, które funkcjonowały wcześniej w innej postaci medialnej – staje się jedną z podstawowych praktyk typograficznych od momentu wynalezienia druku. Antropologicznie rozumiany tekst, wytwór kultury opartej na medium druku, stał się sposobem istnienia rozmaitych wytworów językowych, które pierwotnie nie miały tekstowego charakteru (gatunki oralne, widowiskowe, muzyczne, rękopiśmienne, logowizualne). W wyniku tego procesu dziś obcujemy z przekazami zredukowanymi do tekstowej postaci, co dawać może wrażenie trwałości istnienia utworu w takiej formie, zwłaszcza jeśli znajduje się on w antologii, otwiera zbiór utworów literackich uporządkowanych chronologicznie „od średniowiecza do romantyzmu” lub jest przedrukowany w podręczniku do wiedzy o literaturze polskiej bez komentarzy dotyczących kontekstu i bez reprodukcji wersji rękopiśmiennych. Tekstualizacja w tym wypadku zaczyna mieć poważne konsekwencje epistemologiczne, pozwala utożsamiać historyczną rzeczywistość kulturową ze światem tekstów, a nawet dokonuje detemporalizacji zjawisk historycznych czy wręcz samej historyczności⁸. Dawne praktyki twórcze prezentowane są jako zastygłe, trwałe i ustabilizowane językowo formy do złudzenia przypominające te, które znamy ze współczesnych tomików poetyckich złożonych równą, czarną czcionką.

Chociaż dziś najsztywniejsze utwory-zabytki staropolskie funkcjonują w formie drukowanej i wydaje się oczywiste, że mamy tu do czynienia z zastygłą formą (wierszem, prozą lub poezją, a najogólniej rzecz biorąc – utworem literackim), jest to złudne przekonanie. Wynika ono z nakładania współczesnych kategorii na procesualne, oralne i oralno-piśmienne praktyki językowe powstałe w innym kontekście historycznokulturowym, w którym zjawisko tekstu początkowo w ogóle nie istniało,

⁸ W. Parks, *The Textualization of Orality in Literary Criticism*, [w:] *Vox in-texta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, A.N. Doane, C.B. Pasternack (eds.), Madison, Wis. 1991, s. 46.

a później pełniło jedynie rolę wtórną wobec artystycznych praktyk językowych albo funkcjonowało w bardzo wąskim obiegu.

Tekstowy zapis *Bogurodzicy* czy *O chlebowym stole* sprawa przede wszystkim, że można postrzegać te utwory jako stabilną całość językową zachowującą wciąż tę samą formę, powtarzalną w czasie⁹, przechowaną dzięki pośrednictwu pisma, a potem druku aż do dziś. To jednak dopiero druk sprawia, że istnieje jeden, ten sam i dokładnie taki sam fragment przekazu językowego, który może być używany jednocześnie w różny sposób przez wiele osób lub powtarzany wielokrotnie w czasie, do którego możemy wracać wielokrotnie, podczas gdy on sam tkwi w niezmienionej postaci¹⁰. Wtedy „sztuka słowa (*verbal art*) zaczyna być postrzegana jako czysta ekspresja”¹¹ treści wywiedzionych wprost z umysłu twórcy, co ma również związek z narodzinami kategorii imiennego autora¹², kontrolującego przekaz i mającego do niego prawo własności. Dopiero tak rozumiany komunikat staje się pełnoprawnym tekstem, wszystkie wcześniejsze, przedtypograficzne utwory mogły nim zostawać dopiero wtórnie. Moment, w którym utwór *O chlebowym stole* zaczyna w kulturze funkcjonować po prostu jako wiersz Przeclawa Słoty z około 1400 roku zatytułowany *O zachowaniu się przy stole (Wiersz Słoty o chlebowym stole)* i rozpisany typograficznie na kolejne wersy, układające się w domknięte rymem dystychy, posiadające określoną liczbę sylab w jednej linijce tekstu, stanowi zwieńczenie długotrwałego procesu tekstualizacji.

Przekaz językowy epok dawnych, współcześnie tak często utożsamiany z tekstem literackim „nie jest [...] wyizolowany, identyfikowany jako »literatura«, oderwany od działania. Jest

⁹ B. Engler, *Textualization*, [w:] *Literary Pragmatics*, R.D. Sell (ed.), London 1991, s. 183. Por. P.M. Tiersma, *The Textualization of Precedent*, „Notre Dame Law Review” 82 (2007).

¹⁰ *Ibidem*, s. 184.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, s. 6.

natomiast sfunkcjonalizowany jako gra, podobnie jak *performance*, w którym w rzeczywistości uczestniczy (zwłaszcza gdy ma charakter oralny)¹³. W ten sposób zabytek w formie drukowanej, któremu nadano wersową formę graficzną, łatwo nazwać utworem literackim, samodzielnym tekstem autorskim (skoro powszechnie przypisuje się jego rzekome autorstwo niejakiemu Przeławowi Słocie), podczas gdy w istocie rzeczy możemy tu mówić raczej o „echu dworskiego poradnika dla ochmistrza lub cześnika”¹⁴, zbliżonym do wielu takich utworów zachowanych w kulturach zachodnioeuropejskich. Porównanie polskiej wersji z zachodnimi poradnikami oraz łacińskimi źródłami pod względem układu treści prowadzi wręcz do wniosku, że staropolski zapis to „niekompletna rekonstrukcja z pamięci”¹⁵. Niewątpliwie jednak nie miał on samodzielności semantycznej ani językowej przysługującej literaturze i autonomicznym, samowystarczalnym tekstom związanym z literacką formacją kulturową. Niezależnie od tego, czy mamy tu do czynienia z poradnikiem dla ochmistrza czy utworem recytowanym podczas biesiad, stanowił on niewątpliwie element praktyk kulturowych, związanych z rzeczywistością materialną, ich językowe ogniwo.

Nietożsamość przekazu funkcjonującego w jego macierzystym kontekście kulturowym z ciągiem odpowiednio uporządkowanych czcionek, oddających znaki językowe, nie sprowadza się jedynie do różnicy wizualnej. Między kopią rękopisu *O zachowaniu się przy stole* znalezionej przez Aleksandra Brücknera w Petersburgu i wydanej na podstawie odpisu w 1891 roku a współczesną postacią drukowaną rozciąga się pusta przestrzeń po wielu spisanych, ale niezachowanych wersjach tego samego utworu, a także tych, które w rękopiśmien-

¹³ P. Zumthor, *Intertekstualność i ruchomość tekstu*, tłum. A. Karpowicz, [w:] *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/Literatura*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014, s. 42.

¹⁴ A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, s. 218.

¹⁵ *Ibidem*.

nej formie nie miały okazji nigdy zaistnieć, choć funkcjonowały w obiegu oralnym. Jeśli więc można by w odniesieniu do takiej praktyki językowej w ogóle stosować kategorię tekstu, trzeba by się zgodzić z Paulem Zumthorem, że: „w tej perspektywie »literatura« średniowieczna jawi się jako płatanina tekstów, a każdy z nich z trudem zdobywa autonomię. Otaczają go płynne i niestałe kontury, a niewyraźne, często przerywane linie graniczne łączą go raczej z innymi tekstami, niż go od nich oddzielają”¹⁶. Dlatego też, co znamienne, Zumthor zaznacza cudzym słowem swój dystans do określania tych utworów mianem literatury. Podkreśla jednocześnie umowność i nieprzystawalność terminu wobec twórczości przedtypograficznej, charakteryzującej się raczej ruchomością [*mouvance*]¹⁷ tego, co dziś zwykliśmy nazywać tekstem, a co w istocie było wytworem źródłowo pozbawionym stabilności lub jednej, trwałej i niezmiennej postaci językowej zastygłej w znakach zecerskich.

W przedtypograficznej kulturze polskiej nie chodzi bowiem o prostą relację oralności i piśmienności, w znaczeniu zastępowania istniejących mediów słowa nowymi, po prostu zapisywania przekazów, które pierwotnie istniały tylko oralnie. Bardziej odpowiednia jest tu teza Balza Englera, według której oralność i piśmienność nie są dwoma, rozłącznymi typami kultur, lecz współistniejącymi i wpływającymi na siebie wzajemnie sposobami myślenia i funkcjonowania w rzeczywistości. Według Teresy Michałowskiej w kulturze polskiej aż do XVI wieku można mówić o jednoczesnym obiegu ustnym i piśmiennym jednego i tego samego utworu. Chociaż obieg oralny był niewątpliwie pierwszoplanowy, a zapis — gdy już się pojawił, początkowo funkcjonując w wąskim obiegu — pełnił jedynie rolę pomocniczą. Czasami przypominał słowną partyturę, gdy wzbogacony był notacją muzyczną, podatny na zmiany, przekształce-

¹⁶ P. Zumthor, *Intertekstualność i ruchomość tekstu*, s. 42.

¹⁷ Zumthor doprecyzowuje znaczenie tego terminu, określając zjawisko jako „nieustanną wibrację i elementarny brak stabilności” [tłum. — A.K.] tekstu (*idem, Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, s. 307).

nia, w rzeczywistości kulturowej nie istniejący tylko w tej jednej postaci. Mógł być przeznaczony do głosowego wykonania z akompaniamentem lub bez, do jednoosobowej melorecytacji lub zbiorowego śpiewu czy też odegrania podczas widowiska przykościelnego – twór językowy, rękopiśmienny, zbliżony bardziej do scenariusza niż znanego nam tekstu poetyckiego. Znany nam rękopis może zawierać zarówno przekład pieśni łacińskiej, być kolejną kopią zapisu takiej pieśni lub próbą jej przekładu, a równie dobrze – jak jest prawdopodobnie w przypadku recytatywu *O zachowaniu się przy stole* – notatką z pamięci¹⁸.

Sytuację komplikuje dodatkowo fakt, że to w XIX wieku właśnie (konkretnie w 1864 roku), po raz pierwszy w ogóle posłużono się terminem „folklor” na fali zainteresowania początkami literatur narodowych, a w praktyce ich re-konstruowaniem¹⁹. Oznacza to, że utwory pierwotnie spisane i przełożone z piśmiennych wersji kopii utworów łacińskich, krążyły dalej w obiegu oralnym i mogły być w nim zarówno przekształcone, zgodnie z zasadami oralnej sztuki słowa (*verbal art*), jak i całkowicie wchłaniane, zatracając wyrazistość piśmiennego rodowodu. Michałowska, podobnie jak Zumthor, jest ostrożna, jeśli chodzi o przypisywanie literackości lub tekstowości średniowiecznym przekazom.

Na podstawie francuskich badań mediewistycznych Michałowskiej udaje się ustalić pewne podobieństwa także w utworach polskojęzycznych: powracające zwroty „posłuchajcie”, „chcę wam powiedzieć”, gdzie pierwszoosobowy podmiot zwraca się do adresatów wyrażonych w drugiej osobie liczby mnogiej. Językowe eksponowanie roli nadawcy i odbiorcy okazuje się w tej perspektywie językowym śladem wykonania, sytuacji komunikacyjnej, w której recytator (śpiewak) przemawia do

¹⁸ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 99.

¹⁹ Zob. W. Thoms, *Folklor*, tłum. V. Krawczyk, [w:] *Teoria kultury. Folklor a kultura*, M. Waliński (red.), Katowice 1978, s. 41–44.

grupy skupionych wokół niego słuchaczy. W utworze znanym jako wiersz Słoty znajdziemy nie tylko topikę wstępu i zakończenia łącznie z apostrofą do Boga („Gospodzinie”), ale i taki właśnie zwrot do słuchaczy („Przymicie to powiedanie”). Bernard Cerquiglini zauważył na podstawie materiału starofrancuskiego, że elementy tego rodzaju nie tyle stanowią techniki poetyckie czy językowe środki artystyczne, ile są po prostu wynikiem przeniesienia aktu żywej mowy na grunt innego medium, jakim jest pismo²⁰. Niekoniecznie więc można o nich mówić w kontekście istnienia konwencji literackiej rozumianej jako zasada językowego uorganizowania tekstu, a przynajmniej nie jest to ich pierwotna, źródłowa funkcja.

Najważniejszym jednak wewnątrztekstowym argumentem na rzecz oralnego funkcjonowania tych utworów będzie sposób organizacji przekazu, nawet jeśli rękopis nie jest opatrzony zapisem nutowym zaświadcującym o pozajęzykowych motywacjach tej organizacji. Badacze polskiej poezji jednogłośnie przyznają²¹, że przedchrześcijańskie oraz wczesnochrześcijańskie pieśni miały organizację zdaniową, asylabiczną, a stan ten trwałesze w XV wieku. Zaświadcza to w sposób niezbity o braku konieczności ścisłej, rytmicznej organizacji wewnątrztekstowej na poziomie samego materiału językowego, skoro motywowały ją czynniki pozajęzykowe, spośród których najważniejszym była muzyka towarzysząca wykonaniu. Widać jednak, że pod wpływem czynników związanych z *performancem* będącym źródłowo sposobem istnienia tych utworów, kształtowała się wyraźna tendencja do rytmizowania przekazu językowego: w *O zachowaniu się przy stole* rozpiętość sylabiczna wersów waha się aż od 6 do 11 sylab, chociaż 85% całości stanowi ośmioletkowiec²². W *Bogurodzicy* z kolei Ewa Ostrow-

²⁰ B. Cerquiglini, *La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Paris 1981, s. 123.

²¹ Zob. M. Dłuska, *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001; eadem, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980; J. Woronczak, *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*, Wrocław 1993.

²² T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 118.

ska dostrzega zarówno wersy liczące 33 sylaby, jak i 6 sylab, oceniając tę konstrukcję jako „układ znakomity i przy pozorach prostoty — bardzo kunsztowny”²³ (biorąc pod uwagę również „artystyczną parę zdaniową”²⁴ i doskonałość formy zdań o jednakowej formie czasownikowej rozkaźników i równej liczbie sylab). W tym wypadku widać chyba najwyraźniej — zwłaszcza po zestawieniu takiej analizy z dwoma wersjami rękopisów — że autorka traktuje pieśń tak, jakby jej organizacja językowa była samodzielna i stanowiła wynik średniowiecznego myślenia o niej właśnie w ten sposób, podczas gdy wiele z wykrytych tu zabiegów zupełnie nie musiało być wynikiem pracy nad doskonale rytmicznym, samodzielnym uorganizowaniem warstwy językowej. Podobnie rzecz ma się ze „szczególną wartością artystyczną”²⁵ powtórzeń używanych tu jakoby w funkcji stylistycznej. Jak dobrze wiemy, stosowanie powtórzeń jest oczywiście jedną z podstawowych technik twórczych, właściwych poezji oralnej, ale ich funkcja nie jest zorientowana stylistycznie, to znaczy nie są one ześrodkowane na kształcie przekazu językowego, lecz mają znaczenie ze względu na relację między performerem a słuchaczami związaną z sytuacją komunikacyjną i pragmatyczną ramą oralnego *performance’u*, pełniącego istotne funkcje społeczne, nie tylko mnemotechniczne²⁶.

Meliczność i oralność tej twórczości prowadziła więc do wykształcenia się norm rytmizowania przekazu językowego w sytuacji, gdy nie istniała żadna wcześniejsza polska tradycja wer-syfikacyjna²⁷. Jedyne znane wzorce łacińskie przenikać zaczęły

²³ E. Ostrowska, *Z dziejów języka polskiego i jego piękna*, Kraków 1978, s. 6.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 9.

²⁶ Zob. R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, tłum. G. Godlewski, [w:] *Literatura ustna*, P. Czaplinski (red.), Gdańsk 2010, s. 202–231; W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*; P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, „Literatura Ludowa” 1 (1986), s. 41–58.

²⁷ A. Okopień-Sławińska, *Wiersz średniowieczny*, [w:] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991.

wraz z pismem, które — jak pamiętamy — miało początkowo dość ograniczony zasięg i pełniło funkcje pomocnicze wobec różnego rodzaju *performance'ów* sztuki słowa żywego w Polsce. To, co skłonni jesteśmy postrzegać jako wysokiej próby artystyczne uorganizowanie językowego materiału²⁸ (z czym mamy do czynienia szczególnie w recepcji *Bogurodzicy*), licząc sylaby w wersach i dopatrując się w nich przejawów istnienia prawideł dotyczących regularności wersyfikacyjnych, zaświadcza raczej o tym, że rytmizacja języka nie decydowała o kształcie brzmieniowym utworu. Przekaz językowy nie był więc samodzielny i nie myślano o nim jako takim. To z kolei byłoby niezbędne, żebyśmy mogli mówić o istnieniu świadomości literackiej czy też tekstowej, ponieważ to ona dopuszcza myślenie o autonomiczności i samodzielnej wartości przekazu językowego. Najlepszym przykładem będą tu problemy związane z zagadkowym śpiewaniem *Bogurodzicy* przez rycerstwo przed bitwą pod Grunwaldem, o czym donosi Jan Długosz, skoro nie istnieją żadne przesłanki świadczące o tym, że pieśń wykonywano wcześniej w podobnych okolicznościach lub w analogicznej funkcji. Andrzej Dąbrówka — wspierając się ustaleniami innych badaczy — dowodzi, że pieśń została specjalnie wybrana na „hymn bojowy” z dwóch powodów²⁹. Po pierwsze, pozwalała dobitnie zmanifestować w relacjach z bitwy (ponieważ można przypuszczać, że wrogie wojska i tak nie usłyszałyby pieśni) swoją chrześcijańskość w obliczu wroga reprezentującego kult maryjny. Po drugie, najstarsza pieśń polska *Chrystus zmartwychwstał jest*, która lepiej odpowiadałaby funkcjonalnie charakterowi wydarzenia, prawdopodobnie nie mogła zostać wykorzystana ze względu na melodię tożsamą z krzyżackim hymnem bojowym *Christ ist erstanden*. Następnie Dąbrówka dowodzi:

²⁸ E. Ostrowska, *O artyzmie polskich średniowiecznych zabytków językowych. „Bogurodzica”, „Kazania świętokrzyskie”, „Posłuchajcie, bracia miła”*, Kraków 1967.

²⁹ A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, s. 175.

Nie wiemy dalej, na czym warsztacie powstała *Bogurodzica*, ale rozumiemy, że jej wejście do obiegu i rozpowszechnienie, może nawet powstanie, wiąże się z konfliktem polsko-krzyżackim, którego kulminacją była Bitwa Grunwaldzka. [...] Polskie elity świadomie przeciwdziałały krzyżackim dążeniom w pierwszym rzędzie na płaszczyźnie intelektualnej – informując i przekonując – a więc nie tylko w bezpośredniej bitwie z wrogiem, ale omijając go i wbrew jego interesom kształtując w Europie opinię na jego temat³⁰.

Mówiąc inaczej, być może mamy tu do czynienia ze śpiewaniem pieśni jako praktyką językową, kształtującą wizerunek jednej ze stron konfliktu i wprzęgniętą w zjawisko (które dziś nazwalibyśmy propagandą), neutralizujące propagandę zagonu³¹, ale na pewno nie z przypisywaniem jej jakiejś szczególnej wartości ze względu na jej rzekomy artyzm czy doskonałość organizacji językowej ani nawet przywiązanie do autonomicznej wartości brzmieniowej. Ponadto przykład ten uzmysławia, że oralne praktyki językowe – nawet jeśli poparte lub poprzedzone już zapisem samego przekazu słownego – stanowiły bardziej narzędzia i środki działania, których można skutecznie użyć w konkretnym kontekście sytuacyjnym niż teksty przeznaczone do kontemplacji lub nabożnie czczone zabytki poetyckiego arcyzmu.

Jeśli można mówić o kunszcie organizacji językowej pieśni, jego wyznacznikiem musiałaby być raczej umiejętność harmonizowania przekazu językowego z melodią, również wtedy, gdy element słowny jest uprzedni wobec melodii i wywodzi się na przykład z wzorców łacińskich (z czym prawdopodobnie mamy do czynienia na przykład w przypadku *Bogurodzicy*). Ekwiwalencja wersów, na którą zwracali uwagę filologowie i literaturoznawcy, jest więc pochodną sposobu funkcjonowania tych utworów jako dzieł-*performance*’ów (według kategorii zaproponowanej przez Teresę Michałowską). „Uzgodnienie dzia-

³⁰ *Ibidem*, s. 177.

³¹ *Ibidem*, s. 177–178.

łów wersowych ze składniowo-intonacyjnymi³² nie było więc w istocie troską twórców, lecz zaczęło zaprzętać umysły edytorów i badaczy. Jeśli „wers” stanowi „jednolitą całość składniową: pełne zdanie lub jego określoną część (grupę podmiotu, orzeczenia, dopełnienia etc.), a koniec zdania mógł przypadać jedynie na koniec wersu³³, to jest to raczej dowód na znaczenie intonacji związanej z wykonaniem pieśni, a nie na jej wersową lub wewnątrzjęzykową organizację. Te ostatnie wartości dostrzegamy bowiem wtedy, gdy przekaz istnieje jako utwór zredukowany do zdekontekstualizowanego, samodzielnego tekstu. Brak znanego nam współcześnie zapisu wersowanego w rękopisie *Bogurodzicy* lub *O zachowaniu się przy stole* potwierdza tę tezę: jednostka taka jak wers stanowiąca konwencję zapisu zapewne nie istniała w świadomości osoby zapisującej pieśń lub spisującej recytatyw z pamięci. Tezę tę wzmacnia również brak norm i zasad rymowania w polskiej poezji średniowiecznej: „Granice między tekstem wierszowym a prozaicznym są dość płynne, nie tylko z racji składniowych zasad członowania wersowego i braku równoważności rytmicznej wersowych odcinków, ale również i dlatego, że średniowieczna proza nasycona bywa współbrzmieniami pochodzenia gramatycznego, takimi samymi, jakie królują w rymach ówczesnego wiersza³⁴.”

Nadanie utworom formy wizualnej, opartej na ekwiwalencji wersów jest więc efektem ich tekstualizacji w związku z procesem powstawania norm i regulacji dotyczących sposobu drukowania i edytowania przekazów językowych. Chociaż może się to wydawać czymś niewinnym, porządkującym i ułatwiającym lekturę oraz rozumienie średniowiecznej poezji, stanowi jednak wyraz nakładania na gatunek przedtypograficzny, oralny lub oralno-piśmienny organizacji, która jest ściśle związana z typograficzną siatką poznawczą: wiedzą o literaturze (wersy-

³² A. Okopień-Sławińska, *Wiersz średniowieczny*, s. 161.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, s. 162.

fikacja i nauka o niej), ścisłym wizualnym podziałem na wiersz i prozę, operacjami piśmiennymi polegającymi na numerycznym, policzalnym, widzialnym kryterium artystyczności przekazu językowego. Jak zauważa Suzanne Fleischman, prace nad czymś, co nazywa się „tekstem średniowiecznym” rozpoczęły się w zasadzie wraz z ukonstytuowaniem się nowoczesnej filologii, która w pewnym sensie ukonstytuowała jednocześnie te utwory jako teksty³⁵ i wpisała je w tradycję dzieł-pomników (według terminologii zaproponowanej przez Paula Zumthora), nie przewidzianych jako formy użytkowe.

Układ graficzny utworów staropolskich jest przedmiotem specjalnych wytycznych, zasad tekstowych, nakładanych wtórnie na wcześniejszy zapis, który dość długo nie funkcjonował samoistnie i nie troszczono się zupełnie na przykład o wizualne rozróżnienie wiersza i prozy. Spośród nich najistotniejsze będą wytyczne dotyczące wydań popularnonaukowych³⁶, które ze względu na zasięg i adresatów nie mających powszechnego dostępu do rękopisów badanych przez profesjonalistów, w dużej mierze kształtują wyobrażenie kulturowe na temat epok dawnych. Oprócz transkrypcji zaleca się na przykład niezachowywanie układu graficznego oryginału i drukowanie utworów poetyckich z podziałem na wersy. Szczególnie ważna dla procesu tekstualizacji będzie także próba rekonstruowania ostatecznej wersji przez usuwanie potencjalnych błędów kopistów i wcześniejszych wydawców. Wśród innych elementów tekstualizacji wskazać można postulaty: pomijania późniejszych zapisów, które towarzyszą słowom rękopisu, dopisków ręcznych znajdujących na starodrukach, pomijanie skreśleń. Lektura *Zasad wydawania tekstów staropolskich* potwierdza, że mamy tu do czynienia ze świadomością stekstualizowaną, dążącą do przystosowania słów do charakteru medium, w jakim mają

³⁵ S. Fleischman, *Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text*, „Speculum” 1 (1990), s. 19.

³⁶ *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, J. Woronczak (red.), Wrocław 1955.

się znaleźć po przekładzie. Tezę tę wzmacnia sugerowana tu standaryzacja języka, także na poziomie sposobu zapisywania słów, stanowiąca przecież właśnie efekt rozpowszechniania się druku³⁷: zalecenie stosowania współczesnych zasad interpunkcji i pisowni łącznej lub rozdzielnej, niezachowywania graficznej różnicy między samogłoskami długimi i krótkimi. Dopiero istnienie kilku edycji lub przekazów obliguje wydawcę do podania w przypisach najważniejszych wariantów. Jest to działanie upowszechniające, przybliżające dwudziestowiecznemu czytelnikowi historię w zrozumiałej dla niego formie, ale paradoksalnie ten proces przybliżania okazuje się właśnie oddalaniem od istoty praktyk i sposobów funkcjonowania przekazów w ich macierzystym kontekście.

Przykłady te uzmysławiają nie tyle, jak trudno przełożyć jest dawne teksty na współczesne, ile to, jak bardzo kłopotliwa jest translacja między różnymi mediami, a to z kolei dowodzi, że samo medium ma ogromne znaczenie dla charakteru przekazu językowego, ponieważ rządzi się własną logiką wyznaczającą po części możliwości jego użycia. Fakt, że przekaz oralny lub wiele równorzędnych zapisów rękopiśmiennych, nie są możliwe do dokładnego, wiernego przełożenia na druk, nie musi przecież oznaczać, że tę niemoc tekstu należy ukrywać:

Większość teorii literackich traktuje medium, za pomocą którego dostępny jest obiekt ich badań, za oczywistość, nie poddając refleksji tak ważnych uwarunkowań historycznych jak różnica między twórczością oralną i piśmienną. Tekst pisany w swojej drukowanej postaci był traktowany jako forma uprzywilejowana, a potencjalnie istotne konsekwencje zastępowania mediów dotąd dominujących nowymi mediami najczęściej nie były poddawane problematyzacji [...]. W czasach, gdy ontologiczna dwoistość materii tekstualności (ekran lub papier) stała się częścią codziennego doświadczenia, nie da się już utrzymać tej ideologicznej ślepoty³⁸.

³⁷ Zob. J. Burke, *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*, tłum. K. Środa, Londyn 1995, s. 152–156.

³⁸ E.J. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, tłum. A. Rogozińska, [w:] *Antropologia twórczości słownej*, K. Haggmayer-Kwiatkiewicz, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder (red.), Warszawa 2012, s. 676.

Co znamienne, to właśnie kultura posttypograficzna umożliwia upowszechnianie na szerszą skalę obrazów rękopisów, publikowanie ich w internetowych bibliotekach przybliżanie źródłowej materialności przekazów językowych. To również za sprawą pojawiających się wraz z rozpowszechnieniem druku (tekstowych) zasad edytorskich i norm graficznych tekstów utwory średniowieczne, które przetrwały do dziś w formie pisanej, zwykło się uznawać za pierwsze polskie wiersze, arcydzieła literackie. A przecież zyskały one tę formę wtórnie, wynikała ona z późniejszego ich zapisu, z próby przełożenia wartości słuchowych na wierszowe wartości wzrokowe, bezdźwięczne, przestrzenne, czyli piśmienne, a potem typograficzne. Ta wtórnie tekstowa forma uzyskała w literaturoznawstwie mylącą nazwę „wiersz meliczny”, nie biorącą pod uwagę medialnej specyfiki utworu, jej sposobu funkcjonowania – jako realizacji głosowej – w macierzystym środowisku kulturowym.

W tym kontekście bardzo ważny jest fakt, że za sprawą różnego rodzaju dokumentów można rekonstruować przesłanki do stawiania hipotez o kulturowym statusie dawnych utworów, jeśli nawet ich sposób istnienia i wykonywania jest niezbywalnie nam niedostępny. Hipotezy te umożliwiają rekontekstualizację tekstów prowadzącą do przybliżenia kategorii, w jakich ówczasie myślano (lub chciano myśleć i chciano, żeby myśleć) prawdopodobnie o tym, co dziś nazywa się „tekstem literackim” lub przejawem „artyzmu językowego”. Dzięki zachowanym regulacjom dotyczącym klasyfikowania i represjonowania twórczości jokulatorów³⁹ wiemy, że pojawiają się tam głównie zasady oparte na kryteriach moralnych, wykonawczych (pantomima, słowo, słowo i melodia) lub tematycznych, czyli związanych z sytuacją, a nie teorią czy artyzmem. I tak, mogli na przykład istnieć performerzy zasługujący na sakrament eucharystii lub nie⁴⁰, podczas gdy źródła milczą na temat jokulatorów tworzących utwory doskonale lub niedoskonale uorgani-

³⁹ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*. Zob. H. Dziechcińska, *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.

⁴⁰ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 121–122.

zowane językowo. Skądinąd właśnie Słota — jeśli faktycznie był poetą dworskim — mógł należeć do grupy tych, którzy zasłużyli na eucharystię, ale nie dlatego, że jest „autorem” wiersza składającego się w dużej mierze z ośmiozłoskowca, lecz z powodu pozytywnego wartościowania dworskich poetów, stanowiących osiadłą grupę, niosących rozrywkę pieśniami o tematyce bohaterskiej, o wodzach, świętych lub ganiący błędy obyczaju biesiadnego. Wiemy też, że represjonowaniu podlegała twórczość rybałtów, pieśniarzy wędrownych, których repertuar był zgoła inny. Po raz kolejny twórczość ta odsłania swój sposób funkcjonowania jako praktyka językowa.

Chodzi tu o położenie nacisku na zdefiniowanie kulturowej specyfiki tych przekazów i ich historyczno-kulturowe usytuowanie jako praktyk językowych w miejsce ujmowania ich jako procesu docelowo i intencjonalnie prowadzącego do wytworzenia tekstów literackich, zwłaszcza w kontekście nieistnienia kategorii „tekstu” i nowoczesnego rozumienia „literatury” w tamtym okresie⁴¹. Ze współczesnej perspektywy są to głównie utwory użytkowe, odległe od sprzecznej z tą cechą idei „literatury pięknej”. Na marginesie warto odnotować, że to właśnie piśmienna, a potem tekstowa postać takich zażytków, jeśli doczekały się one edycji, autonomizuje przekaz językowy i sprawia, że w oderwanej od kontekstu formie słownej gotowi jesteśmy doszukiwać się celu i sensu jej istnienia, a nawet jakiejś samoistnej wartości. Jeśli nawet przypisywano pewnym twórcom słownym wysoki status artystyczny, to niewątpliwie raczej twórczości łacińskiej niż polskiej⁴². Trudno mówić o wartości artystycznej przypisywanej polskim dziełom w sytuacji, gdy zwykle sposób ich zapisu lub wkomponowania w inny rękopis zaświadcza o tym, że przysługiwał im status produktów pobocznych lub ubocznych. Świadczą o tym na przykład

⁴¹ W.J. Ong, *Orality, Literacy and Medieval Textualization*, „New Literary History” 1 (1984).

⁴² T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 242.

polskie pieśni z rzadka wkomponowywane w zapis kazania, a częściej umieszczane na wklejkach okładek, na niezapisanych, wolnych kartach, na wewnętrznych stronach okładek lub na marginesach kodeksów. Jeśli więc nawet stopniowo zaczynała pojawiać się literatura, to za sprawą rozpowszechniania już istniejących, piśmiennych, łacińskich wzorców.

Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że nie można mówić o prostej zależności między ustnym funkcjonowaniem języka narodowego a piśmienną łaciną⁴³. Bliższa prawdy byłaby wizja rzeczywistości wielojęzycznej, w której w szkołach, na uniwersytetach czy w kościołach łacina funkcjonowała w mowie, choć niewątpliwie miała charakter piśmienny. Odpowiadałaby jej wizja rzeczywistości wielomedialnej, przechodzącej od pełnej oralności do kultury piśmiennej za pośrednictwem łaciny, która również miała charakter medialnie przejściowy. Jan Ziolkowski zwraca w tym kontekście szczególną uwagę na bezkontekstowe uczenie się łaciny jako języka...bezkontekstowego, a więc tekstowego, pisanego, przepisywanego bardzo często bez zrozumienia⁴⁴. Podaje przykłady dodawania łacińskich końcówek lub całych wtrętów w poemacie tworzonym w języku rodzimym, refrenów w języku narodowym umieszczanych w poemacie łacińskim oraz odwrotnie. Widać tu przede wszystkim, że to właśnie tłumaczenie łacińskich dzieł znanych w postaci piśmiennej, już zdekontekstualizowanych, a także już literackich, miało ogromny wpływ na proces autonomizacji praktyk językowych, kształtowania świadomości samoistnej wartości językowości przekazu i jego językowego uorganizowania.

Badania francuskojęzycznego kontekstu pozwoliły Zumthorowi wysunąć tezę, że dopiero od XV wieku można mówić o rodzeniu się w Europie Zachodniej zjawiska w miarę bli-

⁴³ Zob. J. Ziolkowski, *Cultural Diglossia and the Nature of Medieval Latin Literature*, [w:] *The Ballad and Oral Literature*, J. Harris (ed.), Cambridge 1991.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 197.

skiego temu, co dziś nazywamy literaturą, natomiast Suzanne Fleischman przesuwając tę granicę na wiek XVIII, biorąc pod uwagę konieczność zaistnienia ustabilizowanej instytucji literatury dla mówienia o niej jako zjawisku kulturowym⁴⁵. Nie istnieją powody (ani dowody), dla których w Polsce miałyby ono funkcjonować wcześniej.

Jeśli literatura jako zjawisko kulturowe, dla której właściwym sposobem istnienia nie jest *performance*, lecz tekst, wymaga istnienia druku, to trzeba pamiętać, że w Polsce można datować początki działania drukarni na 1437 rok, chociaż większość z nich w XV wieku działało najdłużej przez kilka lat⁴⁶. Ponadto, nie oznaczało to przecież od razu drukowania przekazów w języku narodowym. Krzysztof Dmitruk wyraźnie zaznacza, że to, co możemy nazywać staropolską kulturą literacką, datuje się na czasy renesansu, ponieważ jest ona nieodłączna od wynalazku druku i stopniowego upowszechniania się książki, związanego z tym wyodrębnieniem się grupy zawodowo zajmującej się ich lekturą i roli osobowego autora. Co za tym idzie, konstytuowanie się granic autonomicznego zjawiska nazywanego literaturą i jej instytucji⁴⁷ (choć wcióż żywe napięcie między oralnością i jej „spektaklami komunikacyjnymi”⁴⁸ a grafemicyznością) długo jeszcze warunkowało nieistnienie zjawiska, jakim jest znany zaawansowanej kulturze typograficznej autonomiczny, samodzielny tekst. Do warunków koniecznych zapewne można by dodać za Stephenem Greenblattem traktowanie praktyk literackich jako kapitału symbo-

⁴⁵ S. Fleischman, *Philology...*, s. 19.

⁴⁶ H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV-XVIII wieku*, Warszawa 1972; *Dawna książka i kultura*, S. Grzeszczuk (red.), Wrocław 1975 (tu zwłaszcza: A. Kawecka-Gryczowa, *Dzieje drukarstwa*).

⁴⁷ K. Dmitruk, *Sytuacja komunikacyjna w kulturze i literaturze dawnej Polski*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, H. Dziechcińska (red.), Wrocław 1980. Zob. *idem*, *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, H. Dziechcińska (red.), Warszawa, Łódź 1985, 7–38.

⁴⁸ K. Dmitruk, *Sytuacja komunikacyjna...*, s. 380.

licznego (według określenia Pierre'a Bourdieu), czyli przypisywanie wysokiej wartości czytaniu, pisaniu, operacjom tekstowym w autonomicznym polu językowych praktyk artystycznych, związane z wpisaniem ich w część „aparatu podziałów społecznych”⁴⁹. „Służyła [literatura — A.K.] odróżnieniu ludzi światłych od szerokiej masy ignorantów, »pospółstwa«, tych, którzy, jak to ujmuje jeden z żywotów świętych z początków szesnastego wieku autorstwa Henry'ego Bradshawa, »bez literatury i dobrej informacji byli jak bezrozumne bestyje«⁵⁰. Warto zaznaczyć, że Greenblatt również neguje w ten sposób istnienie w epoce wcześniejszej nowoczesnie rozumianej literatury, kształtującej się jako zjawisko kulturowe od czasów nowożytnych, chociaż podaje inne dowody w tej sprawie, kiedy zaznacza, że w kontekście angielskim wczesne użycia słowa „literatura” (*literature*) odpowiadały raczej zakresowi dzisiejszego określenia „piśmiennictwo” (*literace; literate* — piśmienny)⁵¹.

Fakt tekstualizacji historycznych przekazów językowych w wyniku stopniowego upiśmienniania i narodzin praktyk typograficznych powinno więc być ujmowane jako stopniowe kształtowanie literackiego pola autonomicznego⁵², stopniowego stabilizowania praktyk językowych jako praktyk artystycznych, literackich w nowożytnym znaczeniu⁵³ ze świadomością, że temu procesowi właśnie zawdzięczamy nie tylko istnienie „fantazmatów literatury”⁵⁴, lecz również wtórnie drukowanych fantazmatów przedtypograficznej literackości i tekstowości jednocześnie.

⁴⁹ S. Greenblatt, *Czym jest historia literatury?*, tłum. K. Kwapisz-Williams, [w:] *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, K. Kujawińska-Courtney (red.), Kraków 2006, s. 260.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 259.

⁵¹ *Ibidem*, s. 265.

⁵² Por. P. Bourdieu. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2007.

⁵³ S. Fleischman, *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*, Austin 1990.

⁵⁴ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.

**Printing Text – Printing Literature. The Consequences
of the Textualization of Orally Transmitted Messages**

Summary

The article concerns the impact of language textualization processes on the origin of literary and artistic categories. I argue that the creation of typographic, visual forms of works which previously functioned rather as performances is one of the basic practices of print culture. By analyzing selected Polish works, which are treated as „literary monuments”, I demonstrate the role and significance of these visual transformations.