

Witold Wojtowicz

Niektóre aspekty retoryczne *Prologu Kroniki Mistrza Wincentego*¹

Prolog

Prolog otwiera rozmowę. Autor zwraca się do swojej publiczności, tej, która go słucha, i tej, która go czyta. Objaśnia zadanie, jakie przed nim stoi, cel do wypełnienia którego został wyznaczony. Twórca, zwracając się do publiczności, oczekuje wreszcie, że zostanie wysłuchany². Problem autora, publiczności, przedmiotu rozmowy i samej rozmowy pozostaje kluczowy dla niniejszego tekstu.

Zadaniem *Prologu* jest zdobycie słuchacza dla celów nałożonych przez księcia Kazimierza Sprawiedliwego na twórcę³:

¹ Cytaty łacińskie podaję za: *Magistri Vincentii dicti Kadłubek Chronica Polonorum*, ed. praef. M. Plezia, Kraków 1994 [MPH SN, t. XI] oraz tłumaczenie polskie: *Mistrz Wincenty, Kronika polska*, tłum. i opr. B. Kürbis, Wrocław 1999.

² H. Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Bau und Aussage*, „Wirkendes Wort” 1964, s. 1–21. Brinkmann rozróżnia pomiędzy uwarunkowaniami „prologu”, interakcją między publicznością i autorem, specyficzną dla prologu, a sytuacjami związanymi z praktyką sądową, zgromadzeniem społeczności, wspomnieniem zmarłego podczas uroczystości pogrzebowych, wreszcie obrzędem religijnym. Należy zauważyć, że te rozróżnienia nie są osiągalne w przypadku *Kroniki*. Interakcja jest tu pokrewna wspólnotowości uroczystości pogrzebowych, ceremonii religijnej, a także – na pewnych obszarach tekstu – praktyce sądowej – mając w pamięci uobecniającą funkcję imienia. W pewnym sensie Mistrz Wincenty nie różnicuje uwarunkowań rozmowy.

³ Tak np. M. Plezia, np. *Mistrz Wincenty zwany Kadłubkiem*, [w:] M. Plezia, *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*, Kraków 2001, s. 302, wcześniej O. Balzer, *Pisma pośmiertne*, t. 1: *Studium o Kadłubku*, Lwów 1934, s. 181 i n.

„Jednakże niesłuszne jest uchylanie się od wykonania słusznego polecenia. Zrozumiał z pewnością najdzielniejszy z książąt, że wszelkie dowody dzielności, wszelkie oznaki zacności odbijają się w przykładach przodków jakby w jakichś zwierciadłach.”

(„Set iniusta est iuste preceptionis declinatio. Intellexit nimirum strennuissimus principum omnimode strennuitatis experimenta, omnimoda honestatis insignia ex maiorum exemplaribus uelut ex quibusdam speculis resultare.”)

„Pragnąc tedy w swej szczodroblowości dopuścić potomnych do udziału w cnotach pradziadów na mnie pisarza, na kruche jak trzcina piórko, na barki karzełka brzemię włożył Atlasa.”

(„Auitarum itaque uirtutum posteris dilargiens participium, calamo fragili, axi harudineo, humeris Pygmei onus inposuit Athlanteum.”)

Kluczowym tematem *Kroniki* jest zapewnienie za jej pośrednictwem współczesnym Wincentemu „udziału w cnotach przodków” („participium auitarum itaque uirtutum posteris”)⁴. Jego opowieść ma współtowarzyszy współopowiadającego Jana i Mateusza:

„Ponieważ więc głupstwem byłoby walczyć z ciężarem, od którego niepodobna się uchylić, będę go dźwigał w miarę sił, byleby towarzyszyli mi tacy, którzy od początku tej drogi czułym sercem sprzyjać mi będą i których ani [moje] potknięcie się na pochyłości, ani upadek nie zdziwi na ślizgocie. Dzięki ich przyjaznej zachęce niech ciężar przestanie być ciężarem i trud nie wyda się trudem. W drodze bowiem miłe towarzystwo jest jak wóz podróżny”⁵.

(„Quia igitur stultum est luctari cum onere, quod declinari non potest, enitar pro uiribus, dummodo me talium consequatur comitua, qui huius auspiciis itineris dulci corculo confaueant, qui et casum in precipiti et lapsum non mirentur in lubrico, quorum aggratulatione socia nec onus sit oneri nec dispendium uideatur dispendio. In uia enim iocunda societas est uie uehiculum.”)

Mistrz Wincenty jest tym, który przysłuchuje się czyni tak przez trzy pierwsze księgi swej *Kroniki*, staje się odbiorcą mowy Jana i Mateusza: „Pamiętam, jak wzajem rozprawiali mężowie znakomici [...]”.

(„Memini ego collocutionis mutue virorum illustrium [...]”)

Sytuacja rozmowy zakłada od samego początku wspólnotę trzech osób poprzez to odślania kluczowy aspekt wspólnotowości mowy i treści przekazu. Paradoksalnie, Mistrz Wincenty nie staje się autorem swej *Kroniki*. Paradoks ten jest bardziej niż znaczący, a samą myśl chciałbym podkreślić⁶. Nie jest jej auto–

⁴ Zob. M. Plezia, *Kronika Kadłubka na tle renesansu XII wieku*, [w:] M. Plezia, *Scripta minora*, op. cit., s. 240–241.

⁵ Jeśli towarzystwem jest obecność Jana i Mateusza, postawić można tezę, że księciem mógłby być nawet Bolesław Kędzierzawy ze względu na czasową bliskość ich śmierci.

⁶ Plezia odnotowuje ważną prawidłowość charakterystyczną dla recepcji *Kroniki* w XV wieku. *Kronikę* postrzegano jako rzeczywistą rozmowę, zapisaną przez Wincentego autorami pierwszych trzech ksiąg byli rozmówcy. Wcześniej, Dzierzwa w swej *Kronice* opuścił komentarze Jana jako zbyt techniczne w stosunku do właściwego opowiadania, należącego do Mateusza. Joachim Lelewel postrzegał Mateusza jako źródło wiedzy historycznej Wincentego. *Kronika* miałyby stać się także zespołem listów, wymienionych między Janem i Mateuszem. Ostatnie ujęcie spetryfikował w swej edycji z 1612 Jan Szczyński Herbut. Struktura komunikacyjna *Kroniki* umożliwia rozumienie jej analogicznie do listu, rozdzielanie autora od publiczności przewyższające zostaje w tradycyjnych kulturach za pomocą posłańca względnie pisma (M. Plezia, *Dialog w „Kronice” Kadłubka*, [w:] M. Plezia, *Scripta minora*, op. cit., s. 217; wcześniej O. Balzer, op. cit., t. 2, Lwów 1935, s. 61 i n.).

rem. Mistrz Wincenty wkracza w rozmowę, która rozpoczęła się na długo przed jego pojawieniem się i niezależnie od niego. Poprowadzi go dalej.

Po charakterystyce tematu, sensu i charakteru zlecenia, jakie otrzymał, przechodzi Mistrz Wincenty do charakterystyki odbiorcy swego przekazu:

„To na koniec wypraszam sobie u wszystkich, aby nie każdemu pozwalano nas osądzać, lecz tylko tym, których zaleca wytworny umysł lub wybitna ogłada, zanim nas jak najsumienniejszym nie rozpoznają. Tylko bowiem rozgryziony imbir smakuje i nic nas nie zachwyci, na co spojrzymy [tylko] mimochodem”.

(„Illud denique apud omnes precor esse inpetratum, ne omnibus passim de nobis detur iudicium, set eis dumtaxat quos ingenii elegantia uel urbanitatis commendat claritudo, ne cui nos prius liceat desplicere quam per diligentissime dispexisse. Non enim sapit gingiber nisi masticatum nec est aliquid quod in transitu delectet.”)

„Wytworny umysł” (*elegantia ingenii*) oraz „wybitna ogłada” (*claritudo urbanitatis*) pojawiają się paralelnie do przymiotów Diogenesa, odznaczającego się „grzecnością obyczajów” (*morum uenustate conspicuus*) oraz „obfitowaniem w głębokie myśli” (*animi grauitate fecundus*). Odkrycie obecności mistrza Wincentego w tekście utożsamia się z jego rozpoznaniem – skrywa się on za figurą Diogenesa. Właściwy odbiorca tekstu Wincentego winien się natomiast charakteryzować „diogenejskimi” przymiotami samego autora⁷.

Zadaniem *Prologu* jest pozyskanie słuchacza (*benevolentia*) i przygotowanie go na trud tematu rozmowy. Mistrz Wincenty zjednuje sobie słuchaczy za pomocą trzeciego dostępnego retorowi sposobu⁸: podkreśla oczekiwania wobec nich i wobec ich decyzji, których miarą są wspaniałe czyny przodków, w tym kontekście winni rozpatrywać jego dzieło i jego osobę. Tworzy sytuację rozmowy i mówi o tych, którzy są jej godni.

Z pojęciem myśli, autora i jego obecności pod zasłoną fikcji – *sub velamento fictionis* – wiąże się zagadnienie utrudnienia dostępu niepowołanym, stwarzają–

⁷ O. Balzer zwracał uwagę, że odbiorca *Kroniki* ma dysponować wyrobionym sądem i smakiem (op. cit., t. 1, Lwów 1934, s. 192 i n.), zob. też M. Plezia, *Kronika Kadłubka na tle renesansu XII wieku*, op. cit., s. 239; idem; *Tradycja rękopiśmienna „Kroniki” Kadłubka*, [w:] M. Plezia, *Scripta minora*, op. cit., s. 280–282; *Mistrz Wincenty zwany Kadłubkiem*, op. cit., s. 293, 301–302. *Kronika* nie może być postrzegana jako podręcznik retoryki czy encyklopedia wiedzy, przeznaczona dla szkół. Tendencję taką można zaobserwować dopiero w początkach XV wieku, jako wyraz tendencji prehumanistycznych.

⁸ H. Brinkmann, op. cit. s. 4–5; H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960; ed. polska: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.

ce jednocześnie nagrodę za trud przeniknięcia poza *integumentum*⁹. Charakter topiczny posiada także myśl o imbirze, zbieżna – jak sądzę – ze znanym i częstym porównaniem do orzecha – ażeby móc smakować jego jądro, należy rozbić skorupę, co oznacza dotarcie do zakrytego sensu, stanowiąc jednocześnie wyjście poza sens „dosłowny”¹⁰. Podobnie postrzegam rozgryzienie imbiru, zaostrzającego smak potrawy. Akt jedzenia utożsamia się z aktem właściwej lektury¹¹. Tylko tak właściwie „rozpoznamy” (*dispicere*) narratora uobecnionego w tekście. Imbir, przez związek potrawami, ewokuje atmosferę wspólnego biesiadowania. W tym sensie mistrz Wincenty jest raz jeszcze jedną z osób wspólnoty uczujących. Jest obecny w tekście i jest obecny we wspólnocie.

Ich Trzech: Kodrus, Alkibiades, Diogenes

Teżą przedstawioną w niniejszym tekście jest, iż trójczłonowy układ w *Prologu* pomiędzy Alkibiadesem, Kodrem i Diogenesem określa tożsamość autora, zaś pamięć stanowi o „uobecnieniu” piszącego i nieżyjących już postaci w tekście *Kroniki*. Dialog toczący się w związku z uczną buduje narrację historyczną.

Prolog Kroniki Mistrza Wincentego koncentruje się na postaci autora w nie mniejszym stopniu niż na treści przekazu. Punktem wyjścia tej części rozważań będzie zwrócenie uwagi na trójczłonowy układ budowany przez figury Kodra, Alkibiadesa i Diogenesa, charakterystyczny dla *Prologu*. Wszystkie trzy postaci znaczą więcej niż to, czym były w swych dających się ustalić – także mając na uwadze świadomość kulturową Wincentego – pierwotnych kontekstach kulturowych i literackich¹². Wincenty tworzy przy pomocy fikcji trzech postaci tożsamość siebie jako autora dzieła, buduje relację pomiędzy nim a sobą oraz pomiędzy nimi a publicznością.

Mistrz Wincenty nie zmierza do swego celu w sposób bezpośredni i prosty. Jego prolog jest, ostatecznie, przykładem niebezpośredniego zjednywania przychylności odbiorcy – jest to *insinuatio*¹³. Pokazuje w ten sposób właściwy sobie kunszt mówcy. Domagając się obdarzonego niepospolitą kulturą czytelnika przypisuje mu jednocześnie tą cechę:

⁹ H. Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980, s. 172. Posłużenie się techniką *integumentum* sugeruje ideę przeniknięcia poza to, co ukryte, zasłonięte. „Nagość” staje się w ten sposób synonimem ubóstwa poety, ale i oznaczeniem tego, co istotne w odniesieniu do dzieła – wyraża w ten sposób Mistrz Wincenty topos skromności.

¹⁰ Zob. H. Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, op.cit., s. 183 – 184. Fulgencjusz otwiera swe rozważania nad *Tebaidą* Stacjusza porównaniem antycznego wiersza do orzecha. Warto też zaznaczyć, w odniesieniu do Wincentyńskiego imbiru, iż „przyprawy odgrywają w średniowiecznej sztuce kulinarnej rolę większą od samego gotowania” (J. Verdon, *Przyjemności średniowiecza*, przeł. J. Kłoczowski, Warszawa 1998, s. 89).

¹¹ Zob. np. K. Lange, *Geistliche Speise. Untersuchungen zur Metaphorik der Bibelhermeneutik*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur” 1966, s. 81 – 122.

¹² Zob. komentarze B. Kürbis, [w:] Mistrz Wincenty, *Kronika Polska*, op. cit., s. 4 [przypis 1, 2, 3].

¹³ Zob. H. Lausberg, op. cit., H. Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter*, op. cit., s. 5.

„To na koniec wypraszam sobie u wszystkich, aby nie każdemu pozwalano nas osądzać, lecz tylko tym, których zaleca wytworny umysł lub wybitna ogłada, zanim nas jak najsumienniej nie rozpoznają. Tylko bowiem rozgryziony imbir smakuje i nic nas nie zachwyci, na co spojrzymy [tylko] mimochodem”.

(„Illud denique aput omnes precor esse inpetratum, ne omnibus passim de nobis detur iudicium, set eis dumtaxat quos ingenii elegantia uel urbanitatis commendat claritudo, ne cui nos prius liceat despiciere quam per diligentissime dispexisse.”)

Figury Kodra, Alkibiadesa i Diogenesa określają tożsamość autora i jego dzieła. Kodrus jest odwołaniem do topicznego ubóstwa artysty¹⁴, powracającego zwłaszcza w drugim akapicie *Prologu*, postać Alkibiadesa odnosi się do walorów estetycznych dzieła i jego oceny wśród odbiorców. Diogenes staje się formą tożsamości artysty jako człowieka kultury. Tych samych cech – jak zaznaczono – domaga się Wincenty od czytelnika swego *Prologu*. W drugim akapicie *Prologu* autor powoła się na topikę skromności, mówiąc o Alkibiadesie:

„[...] nieurodziny nie ma nic do stracenia z powodu oceniania swej urody”

(„[...] nec habet deformis, quid de forme existimatione perdat”)

i wracając do postaci Diogenesa, wypowie słowa:

„[...] którym mądrość nie użyczyła ani kropelki łaski”

(„[...] quibus nec stillantis guttulam gratiole prudentia indulsit”).

Charakterystyczne, że tożsamość „podtrzyma” w drugim akapicie *Prologu* ubogi Kodrus. Tym bardziej interesujący jest zabieg w kolejnym, trzecim akapicie. Posługując się również *dispositio*, buduje Wincenty następujący, również trójdzielny układ, zestawiony z topiką podróży morskiej¹⁵ i prowadzący do uznania nakazu księcia:

1) nieoględna pochopność (*incircumspectio preceps*) – 2) chęć popisania się (*ostentationis libido*) – 3) żądza zysku (*questus esuries*)

1) namiętność pisania (*scribendi cathetes*)¹⁶ – 2) żądza sławy (*gloriole ambitio*) – 3) gwałtowna chęć zysku (*lucelli rabies*)

1) tylekroć zaznane rozkosze na morzu (*totiens experte delicie pelagi*) – 2) tylokrotne rozbiecie się i mozolne wybrnięcie na brzeg (*totiens vix enatata naufragia laborum*) – 3) ochota rozbiecia się na tych samych ławicach (*delectatio in eisdem Syrtibus naufragii*)

Układ ten, jak się wydaje, można odnieść do wspomnianej triady za sprawą nieodmiennego porządku Kodrus – Alkibiades – Diogenes. Niezależnie od ze–

¹⁴ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 486 i n. – ekskurs VII *Formy egzystencji poety średniowiecznego*.

¹⁵ Zob. E. R. Curtius, op. cit. – rozdz. VII *Metaforyka* i podrozdz. *Metafory żeglarskie*, ibidem, s. 136 – 139.

¹⁶ Zwrot jest, jak wiadomo, przejęty z VII satyry Juwenalisa (w. 51–52), u tegoż autora oznaczał o godną pożałowania manię pisarską.

społu motywów mamy do czynienia z pewną zasadą strukturyzowania przedstawienia. Paralelizm tworzy schemat kompozycji hierarchicznych przyporządkowań, uwyrażnia prymat struktury całości¹⁷ i jest podstawą przedstawianej tu interpretacji. Ubogiego Kodra wiązać można z – powracającymi również jako element pierwszy matrycy – namiętnością pisania (*scribendi cathetes*) i rozkoszami twórczości – morskiej żeglugi (*totiens experte delicie pelagi*)¹⁸. Nie przynoszą one bogactwa. Piękno, czy może – jeśli myśleć o topice skromności z której uczynił Wincenty użytek w drugim akapicie *Prologu* – brakujące piękno Alkibiadesa–dzieła, powiązać należy z chęcią popisania się (*ostentationis libido*), żądzą sławy (*gloriole ambitio*) i świadomością gorzkich porażek, oddawanych obrazem mozołu, właściwego ratunkowi morskich katastrof (*totiens vix enatata naufragia laborum*). Wreszcie element trzeci, obdarzonego głębokimi myślami i odznaczającego się powabem obyczajów Diogenesa – nieodznaczającego się tymi cechami autora w drugim akapicie – odnieść należy do chęci zysku (*questus esuries, lucelli rabies*), niemądrego pragnienia udziału w jeszcze jednej katastrofie morskiej, autorskiej porażce (*delectatio in eisdem Syrtibus naufragii*). Byłby to zatem – by przywołać zamykające akapit słowa Wincentego – kolejny oset, który smakuje jedynie podniebieniu osła, a więc istocie z natury bezrozumnej:

„Jedynie bowiem osła podniebieniu oset lepiej smakuje niż sałata i tylko ktoś zgoła naiwny daje się przynęcić niesmaczną zdobyczą”

(„Non nisi namque asini palato pro lactucis sapit carduus nec nisi prorsus insipiens suauitate capitur insipida.”)

Rzec można, iż wola księcia wywiera pozytywny wpływ na brak przezornej rozważi naszego autora. Owocuje ona smaczną sałatą, nie suchym ostem. Zwraca uwagę nacisk, jaki Mistrz Wincenty kładzie na to, że akt pisarski nie jest jego wyborem. Dzieło pisane *imperatrice necessitate obsequele* nie jest tym samym, co powstałe za sprawą *incircumspectionis precipitis*. Kluczowy jest sam akt rozróżnienia: dzieło pisane z „nieoględnej pochopności” w opozycji do dzieła powstałego za sprawą „władczej konieczności posłuszeństwa”. Dystynkcja ustanawia strukturę całości i daje się identyfikować z zasadą *divisio*, kluczową dla *ars praedicandi*. Podporządkowanie książęcemu rozkazowi – powtórzone kilkakrotnie w *Prologu* – a więc zaniechanie tym samym aktów twórczych za sprawą „nieoględnej pochopności” (*incircumspectio preceps*), „chęci popisania się” (*ostentationis libido*) i „żądzy zysku” (*questus esuries*) – zaowocuje pięknem dzieła, jest właściwą drogą do sławy – skrywanej pod postacią Alkibiadesa. Cechą księcia jest szczodrość – hojność czyni zbytlicznym żądzą zysku (*questus esuries*), czy gwałtowną chęć zysku (*lucelli rabies*). *Largitas* władcy oddala od ubóstwa Kodra, tak jak przywraca Wincentego naturze Diogenesa. Chroni także przed nierozumną

¹⁷ Por. np. W. Kemp, *Memoria, Bilderzählung und der mittelalterliche „esprit de système”*. W zb.: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, Hrsg. A. Haverkamp, R. Lachmann, München 1993, s. 273 i n.

¹⁸ Ujęcie jest topiczne – zob. E. R. Curtius, op. cit., s. 136–139.

„ochotą rozbić się na tych samych ławicach” (*delectatio in eisdem Syrtibus naufragii*), skutkiem „nieoględnej pochopności” (*incircumspectio preceps*) i „żądzy zysku” (*questus esuries*).

Konstrukcja tego passusu wyraża częstą dla prologów myśl, w której twórca zakładał znajomość wśród odbiorców swych wcześniejszych prac¹⁹ które jak sugeruje Wincenty ani nie zaowocowały bogactwem (Kodrus), sławą (Diogenes) czy pięknem (Alkibiades). O takich pracach Wincentego nie wiemy jednak niczego. Mistrz Wincenty rozważa swoje siły i talent, przywołując możliwą surową krytykę, jak i swoje wcześniejsze porażki.

Odkrywanie „prawdziwej” tożsamości dokonuje się poprzez język. „Filozoficzna” interpretacja *Prologu* zakłada zdolność odbiorcy do wydobywania tego, co, głęboko ukryte, stanowi istotę rzeczy. *Integumentum* staje się zatem techniką interpretacji²⁰.

Całość tej części *Prologu* przypomina strukturą kazania nowego typu – homilię, która „wymaga” jedynie kilku słów z danego miejsca *Biblii* i – nie będąc konstrukcją narratywną – polega na strukturuwaniu jednego i tego samego pasażu tekstu²¹.

Mim

Jan z Salisburii skarżył się w swym *Polikratyku* na deprawującą rolę mimów – stałym motywem narzekań jest, że mim i błazen lepiej są nagradzani niż poeta²²:

„Kodrusa trwoży nasz obraz, gdyż nasze ubóstwo [...] nie ma nawet łachmana, którym mogłoby okryć swój wstyd.”

(„Codri territamur imagine, [...] nostra tenuitas nec etiam pannosum, quo pudori consuleret, habeat amiculum.”)

¹⁹ H. Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter*, op. cit., s. 1.

²⁰ A. Kijewska, *Księga Pisma i Księga Natury*, Lublin 1999, s. 189 powołując się na: J. Dane, *Integumentum as Interpretation: Note on Wiliam of Conches Commentary on Macrobius* (I 2, 10–11), „Classical Folia” 1978, s. 206 i n.

²¹ Zob. W. Kemp, ibidem. Punktem wyjścia dla jego rozważań są: praca H. Caplana (*Historical Studies of Rhetoric and Rhetoricians*, Ithaca 1960) oraz nowsza D. L. d'Avray'a (*The Preaching of the Friars Sermon diffused from Paris before 1300*, Oxford 1985).

²² Zob. np. E.R. Curtius, op. cit., s. 490–491; A. Kruszyński, op. cit., s. 188 i n. Zob. Joannes Saresberiensis, *Polycraticus* [PL 199, 379 i n.], zwłaszcza w ósmym rozdziale pierwszej księgi (CAP. VIII *De histrionibus, et mimis et praestigiatoribus* [0405A i n.]). Szereg uwag, wybitnie negatywnych zawarł Jan z Salisburii także w księdze ósmej w rozdziale XII, XIII i XIV swego *Polikratyka* (CAP. XII *Quod brutis et insensibilibus quidam appetunt conformari: et quanta humanitate cum servis vivendum sit: et de trium reliquorum sensuum voluptate* [0756A i n.]; CAP. XIII *De frugalitatis commendatione, et nota Quintiliani in Senecam: et quomodo vivendo frugaliter possit avaritiae suspicio devitari* [0762B i n.]; CAP. XIV *Quod nihil ad gloriam fructuosius est laude et favore bonorum, et maxime scriptorum: et quod turpium familiaritas non tam prodest quam obest: et quod uno benefacto vel dicto gloria propagatur* [0768A i n.]) Nie przypadkiem autor *Polikratyka* powołuje się wielokrotnie w swych uwagach dotyczących mimów na początkowe wersy satyry Horacego (*Ser. I, 2*) (kontekstu nie uwzględnia E. R. Curtius).

Mimowie deprawują słuchaczy tańcami, zapasami, sztuczkami kuglarskimi, wreszcie bezwstydnymi przedstawieniami („illi qui obscenis partibus corporis, oculis omnium eam ingerunt turpitudine²³). Kadłubek określa swą tożsamość w opozycji do roli mima, wszystkie trzy postacie nienawidzą uroczystości teatralnych:

„Trzech ich było, którzy z trzech powodów nienawidzili uroczystości teatralnych”
 („Tres tribus ex causis oderunt theatrales sollempnitates”)

Nienawiść względem „teatru” staje się zrozumiała, jeśli uwzględnić kontekst kulturowy dziedzictwa *Etymologii* Lzydora z Sewilli²⁴. Dzieło pozostawało kluczowe dla średniowiecznego rozumienia zjawisk teatralnych kultury antycznej. Pisała Irene Behrens: „[...] autor tragedii lub komedii deklamował swe dzieło na scenie, podczas gdy inni (*mimi, histriones*) wykonywali odpowiednie gesty, stanowi dowód na to, że sposób w jaki przedstawiano *mimus* i (*pantomimus*), stosowano już we wczesnym średniowieczu do wyższych gatunków dramatycznych, które zanikły wiele wieków wcześniej²⁵.”

W początkach średniowiecza ulega wykrystalizowaniu przeświadczenie o deklamacyjno–pantomimicznym charakterze starożytnych przedstawień. Niezrozumiałe już reminiscencje pantomimy późnego cesarstwa prowadziły ku wyobrażeniom, iż poeta względnie sam recytator deklamował tekst spoza „pulpitu”, znajdującego się ponad sceną, a aktorzy budowali swe bezgłośnie przedstawienie pantomimiczne²⁶. Myśl Wincentego jest przykładem „wtłoczenia” niezrozumiałej kategorii genologicznej, symbiozy epiki i tragedii, postrzeganej na sposób niższych gatunków teatralnych. Hennig Brinkmann określa ów proces jako pośredniczenie w przekazywaniu wiedzy, która pozbawiona została korelacji z rzeczywistością kulturową autorów²⁷. Dziedzictwo Lzydorowej myśli charakteryzuje wiedzę o teatrze pełnego średniowiecza. Hugo od św. Wiktora w swej *De Theatrica scientia* – jest to rozdział XXVIII II księgi jego *Eruditionis didascalicae libri septem* – nie wspomina o komedii czy tragedii. Teatr to miejsce, w którym „gesta recitabantur²⁸” („In theatro gesta recitabantur, vel carminibus, vel larvis, vel personis, vel oscillis” [PL 176, 763A]). Pomimo dominowania recytacyjno–pantomimicznej wizji teatru, instytucja ta dla Hugona od św. Wiktora zakłada nie tylko recytowanie, lecz także akty przedstawiania przez osoby, postacie w maskach, wreszcie za pomocą lalek.

Wincenty w opozycji do „teatru” i „komediowości” – wyznacznikiem był styl i materia treściowa²⁹ – umieści swą osobę i dzieło:

„Nie mamy bowiem z dziewczkami wśród muz swawolić w płasch Diany, lecz stanąć przed trybuną czcigodnego senatu. Nie mamy [dmuchać] w sielskie piszczałki z bagiennej trzciny, [lecz proszeni jesteśmy], aby złote ojczyzny opiewać filary. Nie lalki gliniane, lecz prawdziwe ojców wizerunki każą

²³ Joannes Saresberiensis, *Polycraticus*, op. cit. [PL 199, 404D i n., tu: 406A]. Cyt. przytacza E. R. Curtius, op. cit., s. 491.

²⁴ A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998 (tu rozdz. *Średniowieczna wiedza o dramacie*, s. 13–34). W odniesieniu do tradycji rzymskich zob. E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Poznań 2001, s. 159 i n.

²⁵ I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle 1940, s. 34.

²⁶ A. Kruczyński, op. cit., s. 25, 178 i n..

²⁷ H. Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle 1928, s. 71.

²⁸ I. Behrens, op. cit., s. 44; A. Kruczyński, s. 181 i n.

²⁹ A. Kruczyński, op. cit., s. 69.

nam wydobywać z głębi zapomnienia [i] rzeźbić w starożytnej kości słoniowej. Co więcej, jesteśmy wezwani, aby boskiego światła kagańce rozwiesić w zamku królewskim, a pośród tego znosić trudy wojennych zapasów.”

(„Non enim adolescentularum inter Musas callasciure choris, set sacri senatus assistere tenemur suggestui; non umbratiles palustrum harudines, | set aureas patrie columpnas, non puppas fictiles, set ueras patrum effigies de sinu obliuionis, de ebore antiquissimo iubemur excidere; immo diuine lampades lucis in arce regia arcemur appendere et bellicis inter hec insudare tumultibus.”)

Określa swoją tożsamość w terażniejszości wykonanie i przedmiotu wykonania – względem przedmiotu, z którego rzeźbi, jak z kości słoniowej lub który opiewa. Wincenty nie czyni użytku z przedmiotu, a sam się podporządkowuje przedmiotowi. Powraca aspekt redukcji autorskości i podmiotowości – analogicznie do woli uczynienia autorami *Kroniki* Jana i Mateusza. Odrzuca nagość – ubóstwo poety w postaci Kodra³⁰ – erotyzm (*chore adolescentularum*) oraz sielskość – elementy ulegają wykluczeniu. Wincenty nie obcuje radośnie (*collascivire*) z dziewczętami na święcie Afrodyty³¹. Podkreśla statyczność w opozycji do ruchu. Z binarnych opozycji wybiera męskość i przemoc, odrzucając kobiecość i erotyzm. Rozum bierze górę nad ciałem.

Pamiętać trzeba o stałym związku pomiędzy retoryką a praktyką sądową. Miarą przedmiotu (*causa*) jest *honestum*³². Mistrz Wincenty zapewnia, że mamy do czynienia z *causa honesta*, nie jest to *causa turpis*, ani *causa dubia*:

„Nie mamy bowiem z dziewczętkami wśród muz swawolić w płasch Diany, lecz stanąć przed trybuną czcigodnego senatu.”

(„Non enim adolescentularum inter Musas callasciure choris, set sacri senatus assistere tenemur suggestui.”)

Pamiętając o wzorcu mowy sądowej, w charakterystyczny i trwały sposób modelującym praktykę prologów, należy zwrócić uwagę, iż dla modelu mowy sądowej

³⁰ Niewykluczone, iż jest to aluzja do błędnego rozumienia przez Izydora „nowych” autorów komicznych Flakkusa, Persjusza i Juwenalisa – z III satyry Juwenalisa (w. 203 i n.) pochodzi wszak Codrus – zwanych satyrykami i przedstawianych „nago” (*nudi pinguntur*), co jest aluzją do błędnie rozumianego wersu 221 *Ars poetica* Horacego i aluzją do satyry (gdyż satyrycy „obnażają” wady i występki ludzkie) [PL 82, 309A]. Dla Izydora są oni autorami komedii – wyznacznikiem jej jest dialog, obecny także w eklodze (zob. np. E. R. Curtius, op. cit., s. 470; I. Behrens, op. cit., s. 35; A. Kruczyński, op. cit., s. 147 i n.). Rozważania Izydora o sztuce teatralnej pomieszczone są od 42 akapitu XVIII księgi jego *Etymologii* [PL 82, 657C i n.]. Reasumując, Wincenty nie będzie satyrykiem, nie będzie uprawiał poezji sielskiej, nie interesuje go także erotyka. Izydor z Sewilli wymienia w swych *Etymologiach* trzy cele (*intentiones*) komedii: wyszydzanie wad, sprawianie uciechy, uprawianie żartów (A. Kruczyński, op. cit., s. 83 i n., [PL 82, 121B oraz 82, 309A])). Jak się wydaje, Wincenty odwzoruje w swym odrzuceniu komedii te trzy jej Izydorowe cele. Szczególnie istotne jest jednak, że nie zajmuje się niską problematyką, czy potocznymi tematami.

³¹ Według Izydora z Sewilli materia komediowa dotyczy uwodzenia dziewcząt i związków miłosnych z prostytutkami (A. Kruczyński, op. cit., s. 74; zob. też ibidem, s. 199 i n. [PL 82, 658B])).

³² H. Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter*, op. cit., s. 2, H. Lausberg, op. cit., s. 263–274 [§ 263–288].

kluczową pozostawała świadomość wpływu, jaki mówca może uzyskać na wyrok, wpływ ten zyskuje za sprawą własnej aktywności. Sądzę, że ta właśnie świadomość mowy sądowej modeluje także słowa Mistrza Wincentego, czującego się zobowiązanym stawaniem przed „świętym senatem”. Dlatego będzie mówił o „honestum”. Przedstawienie jest tu ujęte na kształt procesu, z tą odmianą, że nie czytelnicy mają wydać wyrok³³ miarą jest *sacer senatus*, co wiąże się z nadrzędną intencją dydaktyczną *Kroniki*, jaką jest zapewnienie udziału współczesnym w cnotach przodków³⁴. Owe cnoty utożsamione z senatem stają się miarą przedmiotu, „honestum” – tak dla twórcy, Mistrza Wincentego, jak i dla odbiorców tego tekstu.

Model mowy sądowej był trwale przenoszony na inne gatunki czy uwarunkowania praktyk twórczych. W tym sensie celem prologu było zjednanie przychylności odbiorcy, uczynienie go uważnym i skłonny do przyswojenia nauk płynących z aktywności językowej mówcy³⁵.

Sformułowanie zawarte w analizowanej części *Prologu* „set ueras patrum effigies de sinu obliuionis, de ebore antiquissimo iubemur excidere” zawiera w sobie „summa facti”, nieodwołalnie przyciągając uwagę rozmówcy. Prócz *captatio benevolentiae*, dziedzictwem retoryki było także wzbudzenie zainteresowania – to także funkcja *Prologu*, tu najwyraźniej dochodząca do głosu.

Teatralizowanie sytuacji

Kluczowym problemem w dziejach literatury zachodniej jest „teatralność poezji średniowiecznej”³⁶. Podkreślić należy dramatyzację dyskursu *Prologu*, który daje się bardziej opisywać w terminach dramatu, aniżeli w terminach analiz lingwistycznych. Charakterystyczne jest teatralizowanie sytuacji, kluczowe – jak się wydaje – dla każdej refleksji nad *Prologiem*. Przytacza się słowa trzech postaci – głos przechodzi w *actio* postaci. Autor staje przed *sacri senatus suggestu* –

³³ Por. H. Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter*, op. cit., s. 3.

³⁴ Powraca tu moment recytacji – autor kodeksu *Vita Oxonensis* – mnożąc nieporozumienia – opisywał gramatyka z III lub IV wieku Calliopiusa jako uczonego męża, czytającego na głos Terencjusza w senacie (A. Kruczyński, op. cit., s. 25). Konotacja pojęć „komedia”, „tragedia” nie obejmowała teatralnych realizacji. Pojęcia miały sens socjologiczno-filozoficzny. Izydor z Sewilli idąc za Diomedesem postrzegał komedię jako utwór, który dotyczy postępków osób prostego stanu, akcja miała mieć charakter wesoły. Tragedia przedstawia natomiast „smutne historie”, dotyczące królów (A. Kruczyński, op. cit., s. 26 [PL 82, 308C–308D]). Ścisłe zhierarchizowany światopogląd epoki wpływa na pojęcia „tragedia” i „komedia”. W tym sensie epepeje Lukana, Stacjusza stają się tragediami, elegie Owidiusza czy *Bukoliki* Wergilego to komedie. Satyry Horacego, Persjusza, Juwenalisa postrzegano raz jako tragedie, innym razem jako komedie (A. Kruczyński, op. cit., s. 27).

³⁵ Źródłem są tu rozważania Kwintyliana z *Institutio oratoria* [IV, § 5], zob. H. Brinkmann, *Der Prolog im Mittelalter*, op. cit., s. 4.

³⁶ Zob. np. P. Zumthor, *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, op. cit.; P. Zumthor, *Einführung in die mündliche Dichtung*, aus dem Französischen übersetzt von I. Sell, durchgesehen von J. Grenz, Berlin–Ost 1990.

w opozycji do mima. Odbiór będzie się różnił w wymiarze audytywnym, cielesnym i afektywnym. Teatralność *Prologu* ewokuje oralne wykonanie, ewokuje autorytet wykonania płynący z głosu. Wincenty jednak buduje swoją tożsamość w opozycji do autorytetu głosu. To, co dlań istotne, jest rozpoznaniem autora w swym dziele – książce. Akt rozpoznania jest także tłem dla wincentyńskiej niechęci do „teatru”. *Prolog* nie jest także tekstem czytany z książki – jako centralnego przedmiotu dla *performance*, który przydaje jej rolę autorytetu. Księga nie będzie częścią *performance*, dzięki czemu publiczna lektura staje się mniej teatralna, trzymana w ryzach przez księgę.

Mistrz Wincenty sytuuje sens swojej wypowiedzi poza bezpośrednim kontekstem, tonem, głosem, gestem, osobą i całą sytuacją. Finezja jego języka ma przeciwdziałać oralnej sytuacji wykonawczej, jej kontekstowości. Odwołanie do boskiej pamięci jest radykalnym odebraniem przygodnych kontekstów sytuacji wykonawczej oralnego komunikatu. *Memoria* gwarantuje bezkontekstowe użycie.

Teatralność w rozumieniu metonimiczności nadaje poezji średniowiecznej jej stałą, charakterystyczną cechę. Wincenty przeciwstawia się ograniczeniom oralności – także modelowanej przez autorytet księgi. Taki charakter ma nawiązanie do tradycji memorialnych, zwłaszcza w wymiarze liturgicznym. Pozwala mu to na abstrahowanie od oralności gry aktorskiej, „wydania nieskalanego majestatu mądrości na błazeńską poniewierkę” (*castissimam prudentie maiestatem scurrili prostitutio incestui*)³⁷. W tym sensie uobecnienie autora w tekście buduje zasadniczą nietożsamość pomiędzy *Kroniką* Wincentego a Gallowymi – zwłaszcza w *III Liście* – zaleceniami dotyczącymi istnienia *Gesta* i troski o jej istnienie w wykonaniu oralnym, którą Gall przekazuje kapelanom książęcy. Teatralność *Prologu* nie ma w tym sensie wiele wspólnego z praktykami reprodukcji tekstu w kulturze dworskiej, zawdzięcza swe powstanie pamięci. Nie dramatyzacja dyskursu, nie głos i gest przedstawienia oralnego, ale *memoria* buduje koherencję i prawdę. „Wykonanie” ma stać się partycypacją pisemną, nie ustną tekstu – autora, ale nie aktora.

Witold Wojtowicz, *Niektóre aspekty retoryczne „Prologu” „Kroniki” Mistrza Wincentego* [w:] *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej*, red. J. Sztachelska, J. Maciejewski, E. Dąbrowska, Białystok 2004, s. 41–51.

³⁷ Zob. A. Kruczyński, op. cit., tu zwłaszcza s. 182–194 (podrozdz. *Ludzie teatru*). W odniesieniu do tradycji rzymskich – zob. E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, s. 224 i n. Obywatel rzymski nie mógł występować w teatrze pod groźbą utraty praw i czci.