

PISMO I GŁOS JAKO KATEGORIE POETYKI HISTORYCZNEJ (LIRYKA XVI WIEKU)

DARIUSZ ŚNIEŻKO*

1

Debata w sprawie Wielkiej Teorii Piśmienności, która przetoczyła się przez humanistykę światową w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, znalazła także w polskiej akademii żywy, choć nieco spóźniony oddźwięk¹. Polegał on na spokojnej, głównie translatorskiej konsumpcji Wielkiej Teorii, która, co znamienne, nie znalazła u nas aktywniejszych oponentów². Zanim lata 90. otworzyły trwającą do dzisiaj koniunkturę, konceptualizacje głosu, pisma i kultury oralnej pojawiały się w tłumaczonych pracach uczonych zachodnich (Claude Lévi-Strauss³, Paul Zumthor⁴) i wschodnich (Piotr Bogatyriew⁵), a także polskich: przede wszystkim przypomnę tu studia Kazimierza Bartoszyńskiego⁶, Janusza Lalewicza⁷ i Alfreda Gawrońskiego⁸. Nie ma potrzeby wymieniać licznych przekładów zapoczątkowanych przez wydanie klasycznej książki Waltera J. Onga⁹, a w większości zawdzięczamy je środowisku kulturoznawców warszawskich i znakomitej serii „Communicare”. Po upływie – okrągło licząc – 20 lat dynamika głosu i pisma

* Dariusz Śnieżko – dr hab., prof. Uniwersytetu Szczecińskiego, Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa.

¹ Artykuł jest nieznacznie zmienioną wersją referatu, wygłoszonego na konferencji *Kulturowa historia literatury* (Kościelisko, 25–28. 09. 2012).

² Dyskusję zreferował G. Godlewski, *Lęk przed wielkimi literami* [w:] tegoż, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008.

³ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970; tenże, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Łódź 1992.

⁴ P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, przeł. M. Abramowicz, „Literatura Ludowa” 1986, nr 1.

⁵ P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, Warszawa 1979.

⁶ K. Bartoszyński, *Teoria i interpretacja*, Warszawa 1985.

⁷ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Warszawa 1975.

⁸ A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z „Państwa”? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, przedmowa Z. Kubiak, Warszawa 1984.

⁹ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Japola, Lublin 1992.

jest już obecna wszędzie: w pracach filozofów, historyków, etnologów, literaturoznawców, kognitywistów, a do końca listy pewnie jeszcze daleko. Pobieżny przegląd tych publikacji wyeksponować musi – jak przypuszczam – ujęcia ogólne, makroskopowe, i nie miałbym nic przeciwko temu, gdyby opracowana i stonkowo niedawno przez Przemysława Czaplińskiego wydana antologia przykładów z „Pamiętnika Literackiego”¹⁰ zamknęła, przynajmniej symbolicznie, ten etap środowiskowej krzątaniny wokół zagadnień oralności, ponieważ na tym poziomie – rozpoznać elementarnych, koncepcji klasycznych, diagnoz generalnych – pierwszy (a także drugi) głód został już zaspokojony, nic też nie zapowiada fundamentalnych polemik i wstrząsających rewizji.

W wyraźnie mniejszym stopniu – powoli będą się ograniczać do badań staropolskich – są zagospodarowane tarasy niższe, będące domeną historii literatury i poetyki historycznej, zwłaszcza jeśli wstępnie i roboczo wyłączyć spod uwagi sprawy oczywiste i dobrze rozpoznane. Zaliczyłbym do nich, wymieniając tylko niektóre, oralne przeznaczenie polskojęzycznego wiersza średniowiecznego, obieg ustny – lub piśmienny – wpisany w reguły gatunkowe takich form jak apoftegmat i facecja z jednej strony czy emblemat i *carmen figuratum* z drugiej, wreszcie pozycję łaciny jako grafolektu.

Do rzeczy mniej oczywistych, a więc obszarów, na których relacje między głosem i pismem układają się w sposób bardziej skomplikowany, należy *ars rhetorica* – źródłowo piśmienna (tj. kodyfikowana w traktatach i podręcznikach, później wpisana w system *trivium*), ale docelowo, przynajmniej według najprostszego modelu pięciu części sztuki – wokalna, co jednak pozostawiam teraz na boku, podobnie jak szerszą problematykę prymarnej piśmienności prozy (zwłaszcza dłuższej), która w wernakularnych literaturach europejskiego średniowiecza była poprzedzona przez wiersz i rozwijała się z abecadła, pozostając przecież – w rozmaitym stopniu i na różne sposoby – w domenie oddziaływań tradycji ustnej. Nie będę się też bliżej zajmował skutkami rewolucji Gutenberga, do jakich trzeba zaliczyć także reakcje kontestujące: bliższa głosowi rękopiśmienność małych wspólnotowych obiegów kultury sarmackiej nie jest niczym wyjątkowym na tle podobnych zjawisk zachodzących w krajach zachodnich, będących świadectwem inflacji pisma i znużenia nadprodukcją książek¹¹, a pierwszym wybitnym objawem tego przesytu mógłby być początek *Statku szaleńców* Sebastiana Branta, karykatura jałowej bibliomanii i błazeńskiej wiedzy. Warto zarazem pamiętać, że to znużenie było doświadczeniem mniejszości. Z badań prowadzonych nad alfabetyzacją wczesnonowożytnej Anglii, Polski i Węgier wynika, że w XVI–XVII wieku większość ludności była niepiśmienna, co w XVI stuleciu

¹⁰ *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i opracowanie P. Czapliński, Gdańsk 2010 (tam też instruktywna bibliografia i kalendarium badań).

¹¹ Zob. M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 17.

dotyczyło także szlachty¹². Na prawach ciekawostki można jeszcze przypomnieć, że czytanie i pisanie uważano za osobne umiejętności (tak jak w peerelowskim kawale o dwóch uczonych milicjantach), w związku z tym na poziomie elementarnym uczono niekiedy tylko czytać (zwłaszcza dziewczęta), wyższy stopień wtajemniczenia oferując za dodatkową opłatą¹³. Ta dynamika komunikacyjnych napięć, przejawiająca się w zmienności dominant, w ekspansji i oporze, odzwierciedlała się w nielicznych może, ale znaczących wypowiedziach na temat głosu, pamięci i pisma, które, jak się okazuje, jeszcze w XVI wieku wymagało obrony (w tym duchu wypowiedział się np. Andrzej Frycz Modrzewski). Wynik tej dyskusji (brali w niej udział m.in. Mikołaj Rej, Marcin Bielski, Łukasz Górnicki) był z góry przesądzony, ale zastanawiające jest samo długie trwanie kulturowej płaszczyzny, która podtrzymywała sensowność wypowiedzania się w tej sprawie jeszcze w drugiej połowie XVII stulecia (Wespazjan Kochowski).

Zarysowawszy prowizorycznie ten kontekst, proponuję, aby rozważyć projekt cząstkowej odpowiedzi na bardzo ogólne pytanie. Pytanie to brzmi: jak możliwa jest historia literatury dawnej w perspektywie głosu i pisma, a pytając inaczej: czy antropologia komunikacji, rozeznana, rozwijana i ciągle (jeszcze) uchodząca za metodologicznie nieprzebrzmiałą, może być językiem nadającym się do przepisania przynajmniej niektórych rozdziałów tej historii. Czątkowość odpowiedzi, poza innymi możliwymi powodami, wynika z ograniczeń trojakiemu rodzajowi: najpierw chodzi tu o zawężenie chronologiczne, czyli wybór XVI i XVII wieku jako okresu ścierania się, nakładania, przenikania i szybkiego przegrupowywania trzech formacji komunikacyjnych: oralnej, rękopiśmiennej i zależnej od druku. Gdy przypomnimy sobie słowa Marcina Bielskiego, postponujące ludzi lekceważących pismo, czyli takich, którzy nie chcą s ł u c h a ć czytających¹⁴, znajdziemy się w symbolicznym centrum ówczesnych debat.

Następna delimitacja wyklucza z pola bezpośrednich rozpoznań wszystko, co nie jest wierszem. Zwłaszcza w jego zastosowaniach lirycznych wolno widzieć coś w rodzaju delikatnej szarej strefy konserwatywnie przywiązanej do źródłowej dla wiersza ustności (co w znacznym stopniu jest aktualne i dzisiaj), ale zarazem wrażliwej na impulsy i zmiany wynikające z rywalizacji komunikacyjnych dominant.

¹² H. Samsonowicz, *Środowiska piszące w Polsce u schyłku średniowiecza*. W zbiorze: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*. Praca zbiorowa pod redakcją T. Michałowskiej, Wrocław 1989, s. 105–106; J-F. Gilmont, *Protestant Reformers and Reading* [w:] *A History of Reading in the West*. Edited by G. Cavallo and R. Chartier, transl. by L. G. Cochrane, University of Massachusetts Press, Am. 1999, s. 224; W. Urban, *Umiejętność pisania w Małopolsce w drugiej połowie XVI wieku*, „Przegląd Historyczny” 1977, z. 2; I. G. Tóth, *Literary and Written Culture in Early Modern Central Europe*, Budapest–New York 2000, s. 96–97, 147.

¹³ I. G. Tóth, *op. cit.*, s. 22.

¹⁴ „Który pismo waży lekce, / Czytających słuchać nie chce, / Jest podobien ku głuchowi / I niememu dobytkowi” (M. Bielski, *Komedyja Justyna i Konstancyjej*; M. i J. Bielscy, *Sjsem niewieści*, oprac., komentarz i wprowadzenie J. Starnawski. Słowem wstępnym poprzedził A. Gorzkowski, Kraków 2001, s. 103).

Trzeci wybór jest rezultatem zaniechań samego literaturoznawstwa staropolskiego, które problem wpływu technologii słowa na poetykę podnosi rzadziej, takie przynajmniej mam wrażenie, niż można by oczekiwać na podstawie wystarczającego przecież stanu rozeznań ogólnoteoretycznych. Inaczej mówiąc, oralność i piśmienność nie wyemancypowały się jako kategorie poetyki historycznej i narzędzia mikroanalizy, a tradycyjne punkty badawczego kwestionariusza (tradycja, norma, styl, podmiot, gatunek itd.), choć bezpośrednio zależne – nie może być inaczej – od kanału przekazu i instrukcji odbioru, wydają się zawieszane w komunikacyjnej abstrakcji. Jeśli spojrzeć na sprawę od strony diachronicznej, to w punkcie wyjścia s ł y s z y m y wiersz średniowieczny, dla którego pismo, na co jest ogólna zgoda, było jeszcze tylko techniką pomocniczą; w punkcie dojścia w i d z i m y wiersz współczesny, który, choć poeci często nalegają, by go czytać na głos, bywa tak wykonywany tylko od święta, a i nie każdy jego model do tego dobrze się nadaje. Po drodze coś się – stopniowo – zmieniało, ale dynamika tego procesu była dotąd tylko wyrytkowo opisywana.

2

Nie pretendując do zmiany tego stanu rzeczy, można przecież – na próbę – przetestować kilka kryteriów, które wydają się bardziej od innych obiecujące, a naliczyłem ich pięć: przeznaczenia, gatunku, percepcji zmysłowej, kryterium morfologiczne, kryterium odbioru i wykonania. Trzy pierwsze – krzyżujące się zresztą – uważam za pomocnicze. Nie dlatego, iżby były mniej istotne, ale dlatego, że są głębiej już spenetrowane i dość w związku z tym oczywiste. Kluczowe natomiast jest kryterium morfologiczne, a także kryterium odbioru (wirtualnego) i wykonania.

Mówiąc o konsekwencjach wynikających z użytkowego przeznaczenia dzieła, nawiązuję do rozróżnienia przeprowadzonego przez Ludwikę Ślękową¹⁵, która wykazała, że staropolskie utwory służące szeroko rozumianej rozrywce podtrzymują standardy tradycji oralnej, o charakterze wspólnotowym, co zresztą potwierdzają relacje autorów: wiemy od Wacława Potockiego, że swoim gościom czytywał fraszki na głos. Natomiast teksty o charakterze naukowym i szkolnym zakładały piśmienność użytkownika, korzystającego z nich w trybie lektury indywidualnej, i to lektury najlepiej wielokrotnej, na co wskazują wypowiedzi Stanisława Grzepskiego czy Andrzeja Maksymiliana Fredry. Z przeznaczenia wynikają oczywiście wstępne dyrektywy kompozycyjne, w sprawie komunikatywności czy długości utworu, jak również jego językowej organizacji, ale jest to kryterium średniego, by tak rzec, zasięgu i bezpośrednio nie dotyczy, na przykład, literatury religijnej.

¹⁵ L. Ślękowa, *Formy przekazu a formy odbioru poezji w czasach Renesansu i Baroku* [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995, pod red. T. Michałowskiej, Z. Golińskiego, Z. Jarosińskiego, Warszawa 1996.

Podobnie gatunek – przechodzę do następnego kryterium – może wstępnie przesądzać o dominancie komunikacyjnej, a instrukcje stąd wynikające są też bardziej szczegółowe: epitafium ma być krótkie, ponieważ jest inskrypcją, podobnie jak stemmata czy elogia; zagadka jest (prymarnie) ustna i wspólnotowa (pod warunkiem, że odpowiedź nie jest zaszyfrowana w akrostychu); sonet przez Herberta Griersona trafnie został nazwany poetyckim odpowiednikiem sylogizmu, co presuponuje grafemiczność, a gwałtownie rosnąca popularność tego gatunku przypadła właśnie na okres ekspansji piśmienności, czyli XV i XVI wiek. Zauważmy przy okazji, że kryterium to koryguje oczekiwania wynikające z przeznaczenia. Misją fraszek jest uciecha, krotochwila, ale w zbiorze Kochanowskiego znalazły się epitafia, zagadki i sonety.

Z kryterium genologicznym blisko współpracuje zakładana percepcja zmysłowa, chodzi mi tu jednak nie tyle o preferowaną atrybucję sensualną (ponieważ anegdotę można zapisać, a sonetu czy epitafium – wysłuchać), ile o katagoryczne zawężenie oferty percepcyjnej do jednego zmysłu. Należą tu formy poezji wizualnej, opisane w monografii Piotra Rypsona¹⁶, symbiotyczne zestawienia słowa i obrazu, jak w ikonie czy emblemacie, a także kunsztowne układy wersyfikacyjne (np. *versus cancrini*), niemożliwe, praktycznie rzecz biorąc, do odebrania przez ucho.

3

Jak trafnie zauważono, staropolszczyzna jest dla naszej literatury okresem założycielskim i wiele się w niej działo po raz pierwszy¹⁷. Oddziaływanie piśmienności na morfologię polskojęzycznej wypowiedzi poetyckiej chciałbym tu rozumieć jako eksperymentowanie z technikami apelującymi do skupionego oka, nawet jeśli utwór zwyczajowo odczytywany był na głos. Inaczej mówiąc, do takich projektów lirycznych, którym nie wystarczy nadstawić ucha, ponieważ albo polegają one na osłabieniu tradycyjnych wyznaczników percepcji akustycznej, albo na uprzedmiotowieniu ich w roli obiektu komunikacyjnej gry, lub wreszcie na obezwładnieniu atrybutów ustności i definitywnym zamknięciu komunikatu w cyrkulacji grafemicznej. Komunikat ustny jest, jak wiadomo, zdarzeniem, czyli jednokierunkową sekwencją znaczeń, ograniczoną limitem czasowym, który obejmuje także czas bezpośredniej percepcji. Urzeczowiony komunikat pisemny oferuje nielimitowany czas lektury i można przypuszczać, że przynajmniej większość obserwowanych zmian w organizacji wypowiedzi lirycznej wynika z rozluźnienia reżimów czasowych, ponieważ poeta – po prostu – może oczekiwać, że czytelnik posiedzi nad tekstem tak długo, ile potrzeba. Jak pisał Andrzej

¹⁶ P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty: poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

¹⁷ B. Hojdis, K. Meller, J. Kowalski, *Literatura staropolska*, Poznań 2009, s. 7.

Maksymilian Fredro: „Kto to raz czytasz, rozumiej, żeś zgoła nie czytał. Po wtóre czytasz, będziesz coś wiedział. Już trzeci raz, wszakże wszystko pojdziesz [...]”¹⁸. Mowa tu o lekturze uczonego traktatu, ale można wnosić, że już szesnastowieczna praktyka liryczna (w wybranych nurtach) stawiała miłośnikom poezji podobne wymagania.

Zabiegi komplikujące odbiór na poziomie dźwiękowym można stopniować od stosunkowo delikatnych, choć wyrafinowanych manipulacji węzłowymi punktami wersu umożliwionych przez system sylabiczny, jak wzmacnianie średniówki kosztem klauzuli (w *Trenie X* Kochanowskiego), próby wiersza białego (trudniejszego do zapamiętania), po – przeciwnie – semantyczny nacisk na rym, ale nacisk rujnąjący płynne czytanie. Najlepszym przykładem jest znany sonet Sebastiana Grabowieckiego *Z Twej śmierci, Jezzu, dochodzimy żywota* (II, CXLIII), w którym pary rymowe tworzą tylko dwa słowa („żywot” i „śmierć”), a gra o znaczenie toczy się pomiędzy szeregiem tautologicznym i szeregiem homonimicznym. Powtarzanie wyrazu ze zmianą znaczenia, ale taką, którą trzeba za każdym razem interpretacyjnie ujawnić, jest zadaniem, któremu ucho nie podoła w ciągu niecałej minuty potrzebnej do przeczytania utworu na głos. Na pytanie, czy tę partię można z Grabowieckim rozegrać szybko, najlepiej odpowiedzieliby, wraz z Fredrą, moi studenci: „Kto to raz czytasz, rozumiej, żeś zgoła nie czytał”. Nie chodzi przy tym o czas zainwestowany w bardziej finezyjną wykładnię, ponieważ wymagają go także, co oczywiste, utwory o pochodzeniu oralnym, ale o próg elementarnej zrozumienia. Z innych środków brzmieniowych przypomnę jeszcze chętnie przez Mikołaja Sępa Szarzyńskiego używany, a spowalniający głośną lekturę epitrochazm, polegający na bezpośrednim sąsiedztwie jednosylabowych wyrazów (np. *gwiazd blask*), czy paronomastyczne gry słowne: „Ty, co Rzym wpośród Rzymu chcąc baczyć, pielgrzymie, / a wždy baczyć nie możesz w samym Rzymu Rzymie, / patrzaj na okrąg murów i w rum obrócone / teatru i kościoły, i słupy stłuczone. To są Rzym [...]” (*Epitafijum Rzymowi*)¹⁹. Ostentacyjna semantyzacja efektów dźwiękowych, wzmocniona jeszcze przez antonimiczny anagram (mur obraca się w rum, czyli ruinę), wymaga nie tylko czujnego ucha, ale przede wszystkim oka, które ma b a c z y ć nie tylko Rzym, ale i tekst, ponieważ dopiero percepcja wzrokowa daje dostęp do nieśpiesznych procedur analitycznych. Powtórzenie – pisał już o tym Eric A. Havelock – jest fundamentalną, psychosomatyczną zasadą kompozycyjną utworów oralnych²⁰. Zarazem, jak wiadomo, tradycja ustna nie zapamiętuje znaczeń słów; dlatego powtarzanie

¹⁸ A. M. Fredro, *Monita politico-moralia. Przestrogi polityczno-obyczajowe*, w tłum. I. J. Jankowskiego oraz *Icon ingeniorum. Wizerunek umysłów i charakterów*, w tłum. E. J. Głębickej, wydały E. J. Głębiccka i E. Lasocińska, Warszawa 1999, s. 19.

¹⁹ M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, przy współpracy K. Mrowcewicz, Warszawa 2001, s. 83.

²⁰ E. A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, przekł. i wstęp P. Majewski, Warszawa 2007, s. 181 n.

ich, na przykład w trybie formularnym, służy między innymi utrwaleniu i stabilizacji znaczeń; wszelkie eksperymenty w tej dziedzinie byłyby obciążone zbyt dużym ryzykiem nieporozumienia. Homonimizacja powtórzeń, chyba jeszcze nieznaną naszej polskojęzycznej poezji pierwszej połowy XVI wieku (pod warunkiem, że nie mówimy o kolokwialnych dwuznacznościach, np. w twórczości erotycznej), stała się atrakcyjnym rozwiązaniem dla poetów drugiej połowy stulecia, zwłaszcza tych wiązanych z nurtem medytacyjnym. Było to możliwe, jak się zdaje, właśnie dzięki włączeniu do gry nowych, wzrokowych reguł stanowienia spójności. Czytajmy dalej w *Epitafijum Rzymowi*: „Widzisz, jako miasta tak możnego / i trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego”²¹. Trup szczęścia? Byłby to stylowy oksymoron, ale to jednak trup miasta wypuszcza poważność pierwszego szczęścia, czyli ujawnia pierwotną potęgę²². Pismo weryfikuje głos w ten sposób, że kohezyjnym odruchom ucha przeciwstawia refleksyjny porządek oka – nie unieważniając przy tym pierwszych projektów zrozumienia, ale biorąc je w nawias. Także do tej strategii mogłaby się odnosić trafna formuła Krzysztofa Mrowcewicz, który pisał o palimpsestowości Sępa²³; palimpsest jest jednak stosunkiem pisma do pisma, podczas gdy z przyjętego przeze mnie teraz punktu widzenia lepiej byłoby powiedzieć, jak konstruktywiści, że pismo bierze głos pod obserwację.

Szerzej sprawę ujmując, te z figur składniowych, które problematyzują spójność (jak inwersje) czy też mają kierunek przeciwny do oralnej redundacji (elipsy, zeugmy, asyndetony) realizują program, który można by nazwać hasłowo programem antyformularnym. Realizuje go także semantyka paradoksu, konceptu i wieloznaczności, czyli – mówiąc szerzej – wszelkie doświadczenia z odbiorem aktywizującym czytelnika, stawiającym pod znakiem zapytania nawyki ukształtowane przez alegorię, rozumianą tutaj najszerzej: jako trop-matka dla metaforiki klasycystycznej, opartej na stabilnych, trwałych i uniwersalnych związkach między znaczeniem dosłownym i przenośnym²⁴.

4

Następnym zagadnieniem do rozważenia jest komunikacyjny status podmiotu. Jeśli jest on konkretny, identyfikowalny przez wspólnotę, bardziej zależy od tradycji oralnej. Był jej jeszcze dość bliski Kochanowski, gdy we fraszkach, a także w *Trenie XIX*, przedstawiał siebie jako Jana. „Ja” Szarzyńskiego jest od

²¹ *Loc. cit.*

²² M. Sęp Szarzyński, s. 207 (komentarz wydawców).

²³ K. Mrowcewicz, *Palimpsesty Sępowe* [w:] *Corona scientiarum. Studia z historii literatury i kultury nowożytnej ofiarowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, red. J. A. Chrościcki, Warszawa 2004.

²⁴ Zob. J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej* [w:] *też e, Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.

niej znacznie dalsze – nie tylko dlatego, że jest to po prostu anonimowy zaimiek, ale przede wszystkim ze względu na jego abstrakcyjne odróżnienie od świata i autoanalityczną pasję. Rozwinięta pod patronatem św. Augustyna introspektywna konwencja monologu wewnętrznego, także lirycznego, wynika całkowicie z pisma w tym sensie, że udostępnia ono autorowi możliwość fikcjonalizacji siebie jako odbiorcy²⁵. A jeśli autor był poetą dojrzewającym w zasięgu pedagogii jezuickiej, dostawał jeszcze instrukcję w punktach, czyli *Ćwiczenia duchowne* św. Ignacego Loyoli.

XVI wiek dokumentuje hegemonię stopniowo zdobywaną przez piśmienny model kultury także w ten sposób, że pismo – by rzecz ująć skrótowo – podsumowuje, porządkuje i kataloguje rozmaite dziedziny języka: pierwszą europejską gramatyką języka wernakularnego była gramatyka kastylijska wydana przez Antonia de Nebriję w doniosłym roku 1492²⁶. Po gramatyce Stoińskiego (1568) przypomnieć warto też późniejsze *Przypowieści polskie* Salomona Rysińskiego (1618), a także przedsięwzięcia leksykograficzne i paremiologiczne Grzegorza Knapskiego. Częstotliwość poetyckich odniesień do miejsc wspólnych polszczyzny potocznej (zwłaszcza przysłów) mogłaby uchodzić za przybliżoną miarę zanurzenia w żywiole oralnym, bo z chwilą publikacji zbiorów Rysińskiego i Knapskiego rozpoczął się proces, którego dzisiejsze skutki są takie, że uczniowie uczą się przysłów z książek. Rej bez przysłów nie byłby Rejem, u Kochanowskiego ich nie brak, Szarzyński jest w nie ubogi, ale niewiele z tego wynika, jeśli tomik Sępa przeciwstawiamy półce Reja. Coś ciekawszego natomiast ujawnia porównanie dwóch pod wieloma względami odmiennych (choć i bardzo podobnych) kolekcji Szarzyńskiego: *Rytmów*, manifestujących zależności intertekstualne, i erotyków zamojskich, także Sępowego, jak dzisiaj jesteśmy przekonani, autorstwa, które – wzorowane na rzymskiej i petrarkistowskiej liryce miłosnej – korzystają z przysłów w zauważalnie większym stopniu. Posługują się też prostszą – pomimo wszystkich similiiów z *Rytmami* – dykcją poetycką, co nietrudno wytłumaczyć odmiennym *decorum*: adresatkami są przecież panny, Anusie i Kasie, w najlepszym razie przyuczone do liter przez domowego preceptora.

5

Korpus poezji Szarzyńskiego to dobry przykład wewnętrznego zróżnicowania komunikacyjnego także z innego powodu, jakim jest kryterium odbioru i wykonania; konwencje grafemiczne nie biorą pod uwagę źródłowej dla liryki meliczności; dotyczy to, jak przypuszczam, także pieśni z *Rytmów*, o sonetach

²⁵ Por. W. J. Ong, *Autor zawsze fikcjonalizuje odbiorcę* [w:] tegoż, *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przekł. i oprac. J. Japola, Warszawa 2009.

²⁶ D. P. Abbott, *Rhetoric in the New World. Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*, University of South Carolina Press, bm. 1996, s. 6.

nie wspominając – te bowiem nie nadają się nawet do recytacji. Sęp rzadko bywa czytany przez aktorów, a jeśli bywa, to nie zyskuje na tym ani poeta, ani słuchacz, ani aktor. Natomiast pieśni miłosne z cyklu zamojskiego śpiewane być mogły, o czym świadczy odkryty zapis nutowy melodii do jednej z nich²⁷. Osobną sprawą jest skala wariantowości: formy prymarnie ustne, jak facecja, „wędrowały po ludziach” (piśmiennych bądź nie) w postaci równoprawnych wariantów: jest to, w tym sensie, cyrkulacja horyzontalna. Pismo podnosi zagadnienia kanonu, autorskiej atrybucji i zależności od identyfikowalnych archetypów, źródeł i wzorów. Inaczej mówiąc, stanowi model odniesień hierarchicznych, a w obszarze jego oddziaływania teksty uznane za wzorcowe podlegają ochronie, na przykład filologicznej lub doktrynalnej. Te same utwory mogą, rzecz oczywista, przemieszczać się z obiegu do obiegu – czym innym jest jednak popularna anegdota, szybko tracąca pamięć o swoim „autorze” i okolicznościach powstania, którą każdy opowiada po swojemu, a czym innym, powiedzmy, epitafium, którego materialna trwałość i ostateczna (to słowo szczególnie tu pasuje) postać wpisana jest w historię i reguły gatunku.

Jest to dobra okazja, aby adekwatnie odtworzyć przebieg linii frontu pomiędzy rywalizującymi formacjami komunikacyjnymi, a raczej jeden z jej odcinków. Proces reorientacji i zmiany dominant przebiegał w różnym tempie i zależał od zbyt wielu czynników, by móc je tu wymienić; nie zakończył się też wraz z epoką renesansu, tylko był właściwy dla całej wczesnej nowożytności. Z tego, co powiedziano powyżej, nie wynika zatem, że poetów szesnastowiecznych podzielimy na autorów głosu i autorów pisma, ani że uda się wyznaczyć jakąś szczerłą granicę chronologiczną, chociaż w drugiej połowie szesnastego wieku debiutują poeci, którzy – w odróżnieniu od Reja mającego pismo za „zdechłą skórę” – nie imitują głosu literą, tylko startują jako beneficjenci poetyki graficznej. Linia frontu mogła przebiegać wewnątrz autorskiego korpusu tekstów, a dominanta komunikacyjna w coraz większym stopniu stawała się zależna od wyboru konwencji lirycznej. Są więc poeci łańscy i poeci polscy, poeci głosu i poeci pisma – a bywa, że są to ci sami poeci. Gdyby jednak upierać się przy tym, aby wskazać pierwszą pokoleniową, ponadindywidualną manifestację zwycięskiej piśmienności, byłby nią manieryzm. Jego geneza, jak wiadomo, jest łańska czyli grafolektyczna. Tym samym hegemonia pisma okazałaby się jednym z ważniejszych znaków rozpoznawczych nurtu, którego obecność w naszej historii literatury bywała niekiedy stawiana pod znakiem zapytania.

²⁷ M. Sęp Szarzyński, *op. cit.*, s. 243–244 (komentarz wydawców).

Dariusz Śnieżko

WRITING AND ORALITY AS CATEGORIES OF HISTORICAL POETICS
(16TH CENTURY VERSE)

Summary

In an attempt to validate the role of orality and writing as categories of historical poetics, the article takes a close look at five aspects or criteria of this key distinction. They are the intended use of the text, genre, sensory perception, the morphological criterion, and the criterion of reception and performance. It is hoped that the use of those markers will help us to establish the connections between the macrocosm of the 16th-century communication strategies (and the dynamic inter-relationships between them) and the microcosm of genres, conventions and individual literary works.