

Witold Wojtowicz

Tzw. *Carmen Mauri*

Nie znamy imienia mnicha-autora, nie znamy czasu powstania epepei o Piotrze Włostowiczu¹.

Epika bohaterska (*Heldenepik*) uchodziła przez całe średniowiecze za „przekaz historyczny”², nie jest nią jednak w obliczu naszych standardów wiedzy. W rozdziale o tzw. *Carmen Mauri*³ kluczowym problemem jest sta-

¹ R. Gansiniec, „*Tragedia Petri comitis*”, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 1/2, s. 79.

² J.-D. Müller, *Das Nibelungenlied*, Berlin 2015, s. 19.

³ W pracy odwołuję się do tekstu w rekonstrukcji R. Gansinica; tenże, „*Tragedia Petri comitis*”, s. 53–138 (na s. 98–132 tekst średniołaciński wraz z tłum. na j. pol. *Tragedii Piotra hrabiego*); zob. też *Cronica Petri comitis Poloniae* wraz z tzw. *Carmen Mauri*, wyd. M. Plezia, MPH s.n., III, Kraków 1951; M. Plezia, *Dookoła tekstu i daty poematu o Piotrze Właście*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2, s. 452–472. Obu autorów (w nawiązaniu do istniejącej tradycji badań) łączy przekonanie o obecności „tekstu w tle” (przy rozbieżnościach na temat struktury metrycznej tego tekstu i zakresu jego obecności) w *Cronica Petri comitis Poloniae*. Istnienie pewnego *Carmen Mauri* poświadcza, jak wiadomo, *Kronika polsko-śląska* – wzmianka o *Carmen Mauri* znajduje się w jednym tylko, tzw. królewieckim rękopisie *Kroniki polsko-śląskiej* (*Kronika polska*, oprac. L. Ćwikliński, MPH, III, Lwów 1878, s. 629: „Hec autem pleniur in maiori cronica Polonorum et in carmine Mauri continentur”; zob. też *Kronika o Piotrze Właście*, wstęp A. Semkowicz, MPH, III, s. 751). W pracy podejmuję zatem pewien uzus, dający się oczywiście zakwestionować; zob. M. Cetwiński, *Historia i polityka. Teoria i praktyka mediewistyki na przykładzie badań dziejów Śląska*, Kraków 2008, s. 178. Nie rozstrzygniemy bowiem, czy *Tragedia Petri comitis* (nota Benedykta z Poznania) jest tożsama z *Carmen Mauri* (*Kronika polsko-śląska*), czy też nie (odmiennie sprawy widział np. R. Gansiniec), jak rozkładają się zależności pomiędzy tymi znanymi tylko ze wzmianek tekstami; zob. J. Wenta, *Tradycja o Piotrze. Na marginesie jednej z wielkich dyskusji*, w: *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001, s. 527–529. Bezsporne (z wyłączeniem stanowiska M. Cetwińskiego) jest istnienie tekstu (-ów) dotyczących Piotra poprzedzających dostępne nam dziś utwory. M. Cetwiński, obstający wyłącznie przy istnieniu „szesnastowiecznej kroniczki” (tenże, *Historia i polityka*, s. 179), nie bierze pod uwagę ani zależności tekstowych, ani problematyki metrycznej, spornie interpretowanej, fragmentów zaginionego dziś tekstu. O tradycji, relacji przekazów i problematyce podstawy filologicznej rekonstrukcji R. Gansinica w polemice z ujęciem M. Plezi zob. J. Wenta, *Tradycja o Piotrze*, s. 523–538 (tamże literatura przedmiotu); zob. też M. Delimata, *Sur une source perdue ou sur „Carmen Mauri” encore une fois*, tłum. A. Waclawczyk, „*Quaestiones Mediae Aevi Novae*” 12, 2007, s. 167–181.

tus samego tekstu. Jego jednorazowość czy jednokrotność jako wyłącznie nam dziś dostępna realizacja pewnej tradycji tworzy szczególnie krąg tematyczny (aż po negację samej tradycji, jak w krytyce Marka Cetwińskiego⁴). W poniższych rozważaniach pokazuję, że struktura dostępnego nam dziś tekstu (jego możliwej rekonstrukcji) zakłada transformację pierwotnej narracji umownie zwanej *Carmen Mauri* w pewnym zakresie na podstawie schematów z *Nibelungenlied*⁵. Problem transmisji tego typu narracji, słabo rozpoznawany w nowszych pracach historyków⁶, postaram się odsłonić przy pomocy wstępnych rozważań nad tekstem zaczerpniętym z *Kroniki Mistrza Wincentego*.

Zamiast wstępu

Tak przez zdradziecki podstęp przepadło bitne wojsko! Tak zmarniała w niedorzecznej wojnie dzielność wspaniałych rycerzy! Wymowa najwymowniejszych nie starczyłaby, żeby chociaż powierzchownie napomknąć, a cóż dopiero szerzej opowiedzieć o ich imionach, osobach, szlachebnym pochodzeniu, rodowodzie, o godnościach, dzielności, skrzętności, dostatkach! Aż po dziś dzień różni ludzie na różne sposoby ich oplakują (III 30)

[...quos lamentationum uarietates, a diuersis diuerso modo deplorate, usque hodie lugubriter deplangunt].

Wincenty, opisując zmagania Bolesława IV z Prusami (korzystając w przywołanym fragmencie z toposu „niewyraźności” poprzez wskazanie na

Monografista opactwa lubiąskiego nie analizuje *Carmen Mauri* w powiązaniu z aktywnością umysłową klasztoru, „predylekcją do historii” cystersów śląskich; K.K. Jażdżewski, *Lubiąż. Losy i kultura umysłowa śląskiego opactwa cystersów (1163–1642)*, Wrocław 1992, tu s. 167; wcześniej zob. E. Wilamowska, *Kronika polsko-śląska. Zabytek pochodzenia lubiąskiego*, „Studia Źródłoznawcze” 1980, zwł. s. 82–83 (interpolacje kodeksu królewieckiego *Kroniki polsko-śląskiej* dotyczące Piotra Włostowica).

⁴ M. Cetwiński, *Historia i polityka*, np. s. 183–184. W tym ujęciu istnieje tylko tekst atrybuowany Mikołajowi z Liebhenthala (*Cronica Petri comitis Poloniae*) i Benedyktowi z Poznania (*Historia sive Cronica Petri Comitis ex Dacia septuaginta septem ecclesiarum fundatoris*). Łączności z realizacją tradycji znanej *Kronice wielkopolskiej* czy *Kronice polsko-śląskiej* w obrębie tych tekstów początków XVI w. nie ma.

⁵ Podejmuję zatem rozważania Pierre’a Davida dotyczące schematów epickich (cykl epiczny *Raoula z Cambrai*), obecnych w *Carmen Mauri*, a odrzucanych np. przez M. Plezię; tenże, *Wstęp*, w: *Cronica Petri comitis Poloniae wraz z tzw. Carmen Mauri*, s. XLII, LIV–LV. Plezia odwołuje się do książki Davida *Les sources de l’histoire de Pologne à l’époque des Piasts* (Paris 1934, s. 74 n.).

⁶ W pracy rozwijam niektóre rozważania obecne w: W. Wojtowicz, *Pomiędzy oralnością a piśmiennością: tzw. „Carmen Mauri” (XII–XVI stulecie). Problemy historii tekstu epickiego i jego recepcji*, „Historia Slavorum Occidentis” 2013, nr 2, s. 13–42.

niemożność „wysłowienia” w kontekście czynów i samych osób opiewanych bohaterów⁷), wskazał nam, że doszło do wykształcenia (wielokształtnej) tradycji „opłakiwania” poległych w krucjacie pruskiej w 1166 r.⁸

Kronika wielkopolska (co pokazuje zanik tradycji) osadza „opłakiwanie” w przeszłości: „Ich nieszczęsny los przez długi czas Polska żałośnie opłakiwała na różny sposób”⁹. Jan Długosz natomiast pozbawia informację jakiegokolwiek odniesienia do twórczości oralnej: „Nie tylko wtedy, ale jeszcze przez wiele lat słyhać było żale i narzekania krewnych, żon i przyjaciół z powodu śmierci poległych rycerzy”¹⁰. Sam Długosz podaje jednak inne przykłady utworów ustnych, w kontekście zwycięstwa nad ruskim księciem Romanem pod Zawichostem w 1205 r., pisze bowiem, że „Polacy [...] opiewali je i jego przebieg w różnych pieśniach, które po dziś dzień słyszymy śpiewane dźwięcznymi głosami na widowiskach”¹¹. W tym mechanizmie „zapominania” przegląda się konstataowane przez Jerzego Woronczaka „minimalne zainteresowanie twórczością poetycką feudałów” – sztuce łącznie z XIII stuleciem patronuje wyższa warstwa społeczeństwa feudalnego (wraz z klerem, wielorako wzajemnie powiązany): „Prawie zupełnemu zerwaniu nowej twórczości pisanej z tradycyjnymi formami literatury ustnej odpowiada zupełny brak zapisów tej ostatniej”¹². Prócz tego kontekstu „ideologicznego” podkreślić należy jeszcze jedno zagadnienie, bardziej materialne. Literatura powstająca na dworach książęcych na Zachodzie była symbolicznym atrybutem władzy, służyła legitymizowaniu i sławieniu panowania mecenasów (tak spoglądać możemy na Galla i na rolę w niej Bolesława, podobnie – Wincentego i, jak się przyjmuje, Kazimierza Sprawiedliwego). Podkreślała także materialny potencjał tych, którzy zlecają stworzenie dzieła literackiego, są bowiem w stanie ponieść wysokie koszty jego „produkcji”¹³. Niepodjętym w literaturze pytaniem jest: czy za dość żałosny stan przekazu tradycji wernakularnych nie ponosi także odpowiedzialności status materialny potencjalnych kręgów mecenatu?

⁷ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 167–170.

⁸ Pisał o tym J. Woronczak, *Typy przekazu tekstów średniowiecznych*, w: tenże, *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*, Wrocław 1993, s. 16.

⁹ *Kronika wielkopolska*, tłum. K. Abgarowicz, wstęp i koment. B. Kürbis, Warszawa 1965, s. 151, rozdz. 33.

¹⁰ J. Długosz, *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 5 i 6: 1140–1240, tłum. J. Mrukówna, koment. K. Pieradzka, Warszawa 2009, s. 106 (1167 r.).

¹¹ Tamże, s. 244 (1205 r.); zob. J. Woronczak, *Typy przekazu tekstów średniowiecznych*.

¹² J. Woronczak, *Polskość i europejskość literatury naszego Średniowiecza*, w: tenże, *Studia o literaturze*, s. 45.

¹³ J. Bumke, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur im Deutschland*, München 1979, s. 65.

Tradycja wyprawy pruskiej nie została przeniesiona na pergamin¹⁴. Nie doszło zatem do wykształcenia się tradycji przekazu piśmiennego dotyczącego zagłady polskiego rycerstwa czy nawet do podjęcia go w zmodyfikowanej formie, dostosowanej do konwencji przez Wincentego na kartach swego dzieła. Mamy zatem ślad wernakularnej tradycji epickiej w obrębie średniołacińskiej historiografii, jak wolno domniemywać, który jednak w sposób trwały nie jest reprezentowany w żadnym dziele średniołacińskim¹⁵. Co więcej, zwrot *usque hodie lugubriter deplangunt* może wskazywać na dostrzegany przez Wincentego potencjał (konieczność?) uzupełniania, poprawiania i przekształcania owych planktów za sprawą własnego stylu i pióra. To jednak nie nastąpiło.

Osoba Mistrza Wincentego jest istotna. Pamiętać należy o trwałym złęczeniu kultury dworu biskupiego i dworskiej kultury świeckiej, jej promocji

¹⁴ Analogiczna sytuacja ma miejsce w związku z np. „lamentacjami” wykonywanymi „na widowiskach” (*in theatris*) dotyczącymi Ludgardy u Długosza (tenże, *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 7 i 8: 1241–1299, tłum. J. Mrukówna, koment. K. Pieradzka, Warszawa 2009, 1283 r., s. 286–287); zob. J. Woronczak, *Typy przekazu tekstów średniowiecznych*, s. 16–17; J. Wiesiołowski, *Pieśni i podania o Ludgardzie. Z dziejów literatury okolicznościowej*, w: *Kultura średniowieczna i staropolska*, Warszawa 1991, s. 491–502. To wszystko przy założeniu, że nie mamy do czynienia z jakimś oralnym spolszczeniem wersji meklemburskiej, do której odnosiłby się Długosz (względnie być może jest to tylko autorska identyfikacja Długosza przekazu meklemburskiego z jakimiś wernakularnymi narracjami), pogardliwie oceniając jej walory artystyczne („carmina vulgaria ab agrestibus ruditer composita”). Zwraca uwagę brak poświadczeń źródłowych – fikcję Długosz mógł wzmacniać trzykrotnymi zapewnieniami o reprodukcji („ad nostra tempora canebantur”). Tekst, o ile istniał, mógł zawdzięczać swą popularność podjęciu motywu *Brautwerbung*, przekształconego za sprawą braku królewskiego potomka. Żałobne śpiewy o poległych bohaterach, tyle że nie z XII, a z XVI czy XVII w.; zob. L. Szczerbicka-Ślęk, *Duma staropolska. Z dziejów pieśni melicznej*, Wrocław 1964, s. 18–23 (z odwołaniami do Stanisława Sarnickiego *Annales*, Kraków 1587 czy Szymona Starowolskiego *Declamatio contra obtrectatores Poloniae*, Cracoviae 1631). Podobne uwagi wygłasza się w odniesieniu do czynów związanych z ideą rycerską – pojedynk Bolesława Wysokiego z „olbrzymem” pod murami Mediolanu, poświęcenie Peregryna z Wiesenburga osłaniającego Henryka I podczas zjazdu w Gąsawie, wreszcie śmierć Henryka II z rąk Tatarów pod Legnicą; zob. T. Jurek, *Obce rycerstwo na Śląsku*, Poznań 1996, s. 132.

¹⁵ O tego typu utworach (także tradycji ustnej obejmującej te wydarzenia) milczy kronika Piotra z Dusburga (tenże, *Kronika ziemi pruskiej*, wyd. J. Wenta, S. Wyszomirski, MPH s.n., XIII, Kraków 2007; J. Wenta, *Kronika Piotra z Dusburga – szkic źródłoznawczy*, Toruń 2003; zob. też T. Jasiński, *Język dokumentów w kronice Piotra z Dusburga. Przyczynek do poznania zaginionych zabytków historiografii pruskiej*, w: *Venerabiles, nobiles et honesti. Studia z dziejów społeczeństwa Polski średniowiecznej*, red. A. Radzimiński, A. Supruniuk, J. Wroniszewski, Toruń 1997, s. 493–506; J. Wenta, *Od tradycji ustnej do tradycji pisanej na przykładzie Kroniki Piotra z Dusburga*, „*Res Historica*” 1998, s. 73–87). Tego rodzaju zapiski służą *ad nostra tempora* pomysłowym wytworom fikcji historiograficznej, np. o wykorzystaniu przez Długosza ruskiej pieśni o bitwie pod Zawichostem (ok. 250 lat przekazu ustnego); zob. G. Labuda, *Zaginiona kronika w rocznikach Długosza*, Poznań 1983, s. 32–36.

i mecenatu tejsze¹⁶. Nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic więcej o mecenasie artystycznym nad tego typu materiałami Mistrza Wincentego (jedynym znanym śladem, może wyłącznie topicznym, są odwołania do własnej nieudanej twórczości w prologu *Kroniki*¹⁷). Pewne jest także, że polskiej kulturze zabrakło kanonika Meinharda z Bambergu (zm. 1088), skarżącego się na biskupa Guntera z Bambergu (zm. 1066), że tenże bardziej interesuje się Attylą i Dietrichem (pochodzącym z rodu Amelungów, do których odwołuje się Meinhard w swym liście) niż pismami ojców Kościoła¹⁸: „numquam ille Augustinum, numquam ille Gregorium recolit, semper ille Attalam, semper Amalungum et cetera id genus portare tractat”¹⁹. Zabrakło zjawisk analogicznych²⁰.

Wincenty, jak sądzę, świadom istnienia i znaczenia epiki odnoszącej się do *heroic age* stworzył na zasadzie kompensacji postać Grakcha, przybysza

¹⁶ Zob. np. C.S. Jaeger, *Die Entstehung höfischer Kultur. Vom höfischen Bischof zum höfischen Ritter*, tłum. S. Hellwig-Wagnitz, Berlin 2001, s. 45–122 (także w związku z fenomenem *episcopus curialis*); zob. też J. Wolf, *Buch und Text. Literatur-und kunsthistorische Untersuchungen zur volkssprachlichen Schriftlichkeit im 12. und 13. Jahrhundert*, Tübingen 2008, s. 35 n. (przykłady Guntera z Bambergu – zleceniodawcy *Ezzolied*; zob. też tamże, s. 223 n.; Wolfgera z Erly – zleceniodawcy, przypuszczalnie, także *Nibelungenklage*, czy Ottona z Pasawy – posiadacza francuskiego romansu arturiańskiego i epiki bohaterskiej; tamże, s. 318.

¹⁷ Zob. W. 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.

¹⁸ E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung*, Berlin 2015, s. 24; J. Heinze, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin 1999, s. 20; V. Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin 2008, s. 101.

¹⁹ Listy Meinharda o Gunterze z Bambergu zob. *Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV.*, red. C. Erdmann, N. Fickermann, MGH. *Briefe der deutschen Kaiserzeit*, V, München 1981, s. 120 n. (H73), 109 n. (nr 62); cyt. podaje V. Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, s. 101. Oba zostały poddane analizie w: O. Gschwantler, „*Heldensage als tragoedia*”. *Zum Brief des Domschulmeisters Meinhard an Bischof Gunther von Bamberg*, w: *Zweites Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die historische Dietrichepik*, red. K. Zatloukal, Wien 1992, s. 39–67.

²⁰ Niepewnym przykładem, a i tak odnoszącym się do wcześniejszych tekstów średniołacińskich (nie wernakularnych), była twórczość Stanisława Ciołka (o jego „wybitnych zdolnościach poetyckich” donosił Długosz; tenże, *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 11: 1413–1430, tłum. J. Mrukówna, wyd. i kom. S. Gawęda, Warszawa 2009, s. 253, 1428 r.). Michał Wiszniewski (*Historia literatury polskiej*, t. 3, Kraków 1841, s. 367) pisał o „przybraniu w nowsze wysłowienie” „staroświeckich wierszy, w których waleczne, mądre i szczęśliwe Polaków przewagi sławiono” – z odwołaniem do niejakiego Leutschoviusa (*Antiquitates Poloniae*) (bez podania strony, praca nienotowana przez *Bibliografię polską* Estreicherów): „Hic cum poeticae rei imprimis faveret studio, non antiquissima solum, quibus more institutoque veterum, res a Polonis strenue, fortiter, prudenter, feliciterque gestae continebantur, carmina e sepulcris suis et profundissimis tenebris, in dias luminis auras produxit sed et suoque ingenio elaboravit. Hymnos ob egregiam rerum gravitatem et nativam sermonis elegantiam mirifice extollit”. Krytycznie zob. T. Tyc, *Z dziejów kultury w Polsce średniowiecznej: I. Stanisław Ciołek (1382–1437) a zabytki literackie w formularzach polskich; II. Uwagi nad Gallem-Anonimem*, Poznań 1924, s. 9 n.

z Karyntii, stabilizującego wartości w świecie, który kronikarzowi przyszło opisywać²¹. Wincenty „był w stanie” podjąć epickie tradycje *heroic age*. Przykładowo *chanson de geste* to także obecność techniki przedstawiania uderzenia mieczem kawałkującego jeźdźca i rycerza²² – Wincenty pisał wszak:

I dobywszy miecza, który Żurawiem zwał²³, rzekł: „Umie nasz Żuraw jeszcze obfitsze strumienie krwi z żelazem okrytych barków wytaczać i wypijać”. Przeto ani miękkie szaty nie chronią przed deszczem, ani gruba skóra nie ochrania piersi, ani kolczug drut potrójny, ani stal nie chroni hełmów, ani siła sprytu [nie chroni] przed sprytną siłą, wszystko rozwiewa [Bolesław] na kształt popiołu. Ilu tylko jednym ogarnie zamachem – rzecz trudna do uwierzenia – nie przecina [ich], lecz przenika tak, że niektórzy nie wydaliby ci się zranieni, dopóki już to pod własnym ciężarem, już to potrąceni przez innych nie rozpadli się w dwie przeciwne strony. Słyszałybyś, jak głowy zabitych, kręcąc się w kółko, bełkotały nie wiadomo co straszniejszego; wzdragałybyś się widząc, jak wiele tułowi z uciętymi głowami bieгло wpierw nabranym pędem; widziałybyś, że wielu powłóczących nogami, okaleczających, na pół rozplątanych więcej bierze sobie do serca udrękę z powodu [własnych] ran niż [wynik] bitwy. (III 26)

Inaczej stało się z wojną domową między juniorami a seniorem, synami Bolesława III. W dostępnym nam tekście (posługując się rekonstrukcją Ryszarda Gansińca) śledzić będziemy przede wszystkim struktury narracyjne epiki (także zespół motywów)²⁴, zwłaszcza te, które budują paralele do *Nibelungenlied*²⁵ (pojawiała się w formie pisemnej w kulturze dworskiej ok. 1200 r.). Trawestując uwagę, że *Waltharius* to epicka, germańska narracja (*Sage*) w szacie łaciny²⁶,

²¹ Zob. J. Banaszkiewicz, *Polskie dzieje bajeczne mistrza Wincentego Kadłubka*, Wrocław 1998, s. 23 n., 38 n.

²² F.P. Knapp, *Grundlagen der europäischen Literatur des Mittelalters*, Graz 2011, s. 167.

²³ Został on utożsamiony ze Szczerbcem – jest to tradycja późnośredniowieczna, wywodząca się m.in. od Długosza; zob. P. Węcowski, *Początki Polski w pamięci historycznej późnego średniowiecza*, Kraków 2014, s. 199–200; zob. też tamże s. 59 (głosy w kodeksie spisany przez Mikołaja S., obejmującym kronikę Kadłubka i komentarz Jana Dąbrowki, gdzie glosator identyfikuje „grus” ze „szczyrbcem”).

²⁴ J. Wolf, *Traditionslinien und Traditionsbrüche. Kulturelle Grenzen bei der Chanson de geste-Adaptation, Chanson de geste im europäischen Kontext*, red. H.-J. Ziegeler, Göttingen 2008, s. 61, wskazuje na brak przekładu *Doona* na obszar niemieckojęzyczny do połowy XIII w. – przekład musiałby iść niezależnie, jeśli przyjąć tezę prezentowaną w: T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 148 – i paralelę między *Doonem* a *Carmen Mauri* – wcześniej takową budował M. Plezia, przy założeniu XII-wiecznej proveniencji zabytku oraz że „autor poematu o Piotrze z romańskich krajów pochodził”; tenże, *Wstęp*, w: *Cronica Petri comitis Poloniae wraz z tzw. Carmen Mauri*, s. LIV–LV).

²⁵ Dalsze odwołania za edycją: *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*, wyd. U. Schulze, München 2008.

²⁶ B.K. Vollmann, *VII Waltharius*, w: *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150*, red. W. Haug, B.K. Vollmann, Frankfurt am Main 1991, s. 1169.

w narracji o Piotrze Włostowicu²⁷ (i wojnie domowej pomiędzy seniorem a juniorami) skłonni jesteśmy zobaczyć refleks wernakularnej, śląskiej tradycji bohaterskiej w średniołacińskim kostiumie, modelowanej na wyobrażeniach pochodzących z *Nibelungenlied*. Stanowią one swego rodzaju reminiscencje (nadzwyczaj częste w literaturze niemieckojęzycznej XIII w.), ale też budują schemat akcji. Jest to też kolejny, poszlakowy argument, by stabilizację piśmienną tradycji o Piotrze i wojnie domowej szukać w stuleciu XIII, w jego głębi.

Przekazy heroiczne są przejawem pamięci kolektywnej niepiśmiennej społeczności arystokratycznej, związanej z prowadzeniem wojny. Przekazują wiedzę dotyczącą zdarzeń i osób z przeszłości, która we współczesności ma normatywny wymiar²⁸. Ich funkcja to identyfikowanie pierwotnych wartości wspólnoty²⁹, czy samej wspólnoty³⁰, tym samym zabezpiecza się jej tożsamość. W przypadku *Carmen Mauri* celebrytuje się wspólnotę zwycięzców (młodszych juniorów), celebrytuje się jej poczucie sensu i wartości (dotyczy to dostępnego dziś tekstu, którego akt zapisu został dokonany bez mała sto lat później). Należy jednocześnie zaznaczyć, że przy jednokrotności zachowanego przekazu, jak w przypadku *Carmen Mauri* – brak bowiem innych zachowanych „realizacji” tej tradycji – nie można zbudować jednoznacznej i szczegółowej koncepcji dotyczącej zainteresowań i potrzeb odbiorców (w różnoraki sposób modelowanej, w zależności od wariantu).

Krytyka „historyczności” *Carmen Mauri* (także i – w szczególności – ta, którą prowadził Marek Cetwiński³¹), traktowanego tu przede wszystkim jako

²⁷ Genealogia Włostowica zob. J. Bieniak, *Polska elita polityczna XII w.*, cz. 3A: *Arbitrzy książąt – krąg rodzinny Piotra Włostowica*, w: *Spółczesność Polski średniowiecznej*, t. 4, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 2001, s. 13–107. O ruskim pochodzeniu Włostowica zob. np. T. Kiersnowska, *Jeszcze o Piotrze Włostowicu i pochodzeniu rodu Łabędziów*, w: *Spółczesność Polski średniowiecznej*, t. 9, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 2001, s. 56–54 (tamże starsza literatura); D. Karczewski, *Dzieje klasztoru norbertanek w Strzelnie do początku XVI wieku*, Inowrocław 2001, s. 12.

²⁸ J. Heinzle, *Einführung*.

²⁹ Zob. J. Banaszkiewicz, *Dzieje bajeczne*; odmiennie C. Deptuła, *Galla Anonima mit genezy Polski. Studium z historiozofii i hermeneutyki symboli dziejopisarstwa średniowiecznego*, Lublin 2000. Drastycznego braku lokalnych przekazów dotyczących *origo* nie można wiązać np. ze współtworzeniem państwa piastowskiego przez elity militarne etnicznie obce, taki proces u zarania polskiej państwowości nie zaszedł (tu np. M. Kara, *Najstarsze państwo Piastów – rezultat przełomu czy kontynuacji. Studium archeologiczne*, Poznań 2009). Konstrukcja Gracha w tym kontekście to błędy analogon przekazów dotyczących wędrowki ludów (krąg germański).

³⁰ Zob. studia dot. złotego wieku Bolesława Chrobrego w przekazach kronikarskich; zob. W. Wojtowicz, *Uwagi o modelu epiki i transmisji epiki w „Kronice” Anonima tzw. Galla* w tym tomie, przyp. 22.

³¹ Zob. np. M. Cetwiński, *Historia i polityka*, s. 172 n. M. Cetwiński, ironizując: „kroniczka ta była niemal dosłownym przekazem jakiegoś starszego, dobrze poinformowanego źródła”

tekst epicki, a nie „historyczny”, musi także uzyskać „historyczny” wymiar – zrozumienia historyczności samego pojęcia „historii”:

Dabei musste der Begriff historischer Überlieferung selbst historisiert und von seinen modernen wissenschaftlichen Konnotationen befreit werden. Gewiss entfernt sich Heldenepik weit von der Geschichte, um deren Rekonstruktion sich die Geschichtswissenschaft bemüht, aber sie tut dies als besondere Form der Aneignung historischen Wissens. Jede – auch die wissenschaftliche – Darstellung von Geschichte wählt aus einer unabsehbaren Menge von Ereignissen aus und unterwirft sie diskursiven Ordnungen: narrativen Verlaufsmustern, Kausalitätsschemata, systematischen Hierarchien, Wertungen und Perspektivierungen. Die Vergangenheit ist immer schon in bestimmter Weise angeeignet und diskursiv vermittelt. Heldenepisches und historiographisches Erzählen sind nur graduell, aber nicht absolut unterscheidbar, in einer oralen Kultur noch weniger als in einer Schriftkultur, die die Möglichkeiten des Vergleichs und der Kritik von Überlieferung ausbildet. Das Heldenepos verfährt freilich in besonders hohem Maße selektiv und stilisiert das Ausgewählte besonders energisch nach einigen wenigen Erzählschemata. In solchen Erzählschemata sind für das Bewußtsein einer Gesellschaft Annahmen darüber sedimentiert, wie es in der Welt zugeht. Auch wenn diese Schemata uns oft nur in der Literatur greifbar sind, darf man sie nicht als ausschließlich literarische verstehen: Es handelt sich ganz allgemein um Modelle alltäglicher Welterfahrung.

Es wäre also falsch, wegen der Verunklärung faktengeschichtlicher Zusammenhänge und der Entfernung von genealogischen Überlieferungen das Epos als „Dichtung” einem vagen Komplex ‘Geschichte’ entgegenzusetzen³².

Specyfiką pamięci jest jej selektywność, mechanizm homeostazy (Walter Ong), czy jej, w ujęciu Jacka Goody’ego i Iana Watta, „strukturalna amnezja” – pozbywanie się wspomnień niemających związku z rzeczywistością. Tradycja ustna oznacza zawsze specyficzny stosunek do przeszłości – jej aktualizowanie (Walter Ong nazywa z kolei ten mechanizm „homeostazą”), co wiąże się z koniecznością odnoszenia bieżącej wiedzy do stanu aktualnego, a zatem rzeczywistego³³. Brak tu możliwości uzyskiwania zróżnicowanego obrazu, z nawarstwieniami, nieciągłościami (to wszystko umożliwia dopiero użycie „samorefleksyjnego” pisma, świadomości na nim opartej). Tradycja ustna

(tamże), wylewa naszym zdaniem dziecko z kąpielą. Z „dosłownymi przekazami” w naszym rozumieniu „dosłowności” w tej semioralnej kulturze nie mamy do czynienia, „dobre poinformowanie” oznaczało zaś dla tamtych ludzi dobre osadzenie tekstu w topice, szerzej znanych i rozpoznawalnych schematach narracyjnych, co z naszym „dobrym poinformowaniem” nie ma wiele wspólnego. Stąd konieczność „uhistorycznionego” podejścia do tego quasi-historycznego zagadnienia.

³² J.-D. Müller, *Das Nibelungenlied*, s. 24.

³³ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, tłum., wstęp i red. J. Japola, Warszawa 2011, s. 73–77; zob. też A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. B. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 434.

pozbawiona jest świadomości historyczności wydarzeń, brak dystansu to także jej „realizm”, wyrażający się w niemożności poczucia i zrozumienia dla fikcyjności. Przejawem tej cechy jest wymiana tożsamości postaci³⁴ (Włostowic, Wszebor Starszy³⁵, Krystyn³⁶), „rozdzielenie” w *Kronice wielkopolskiej*, a za nią w *Rocznikach Długosza* (z których z kolei korzystał Benedykt z Poznania) palatyna Piotra Włostowica na dwie postaci: Piotra Duńczyka (ze Skrzynna) oraz Piotra Włostowica (z Książa)³⁷.

Prezentujemy punkt widzenia podobny do ujęcia Jacka Banaszkiwicza: „wyposażenie bohatera w imię potwierdzone przez przeszłe wydarzenia i osadzeniu akcji w ramach pewnej czaso-przestrzeni prowadzącej ku rzeczywistości i historii”³⁸. Umożliwiało to aktywne „przenoszenie imion” do innych narracji³⁹. Tożsamość „bohatera epickiego” jest zmienna, wymowny jest tu przypadek Dietricha. Dytryk z epiki to nie władca Italii, a wygnaniec, historyczny zwycięzca zmieniony zostaje w ponoszącego porażkę rycerza⁴⁰.

³⁴ Zob. szerzej W. Wojtowitz, *Pomiędzy oralnością a piśmiennością*, s. 18–21; por. R. Gansiniec, „*Tragedia Petri comitis*”, s. 84; o kontaminacji Piotra Włostowica i Wszeborowica zob.: J. Bieniak, *Polska elita polityczna*, s. 63; D. Karczewski, *Dzieje klasztoru norbertanek w Strzelnie*, s. 80–83. Panowie na Strzelnie, fundatorzy obu kościołów romańskich, byli potomkami Piotra; J. Bieniak, *Polska elita polityczna*, s. 44–46, 53–64.

³⁵ Zob. S. Trawkowski, *Piotr Stary Wszeborowic, kasztelan kruszewicki, palatyn kujawski*, w: PSB, <http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/piotr-stary-wszeborowic>. W interpretacji S. Trawkowskiego jest on fundatorem Strzelna; dyskusję zob. D. Karczewski, *Dzieje klasztoru norbertanek w Strzelnie*, s. 76 n.

³⁶ Uwagi Długosza o Krystynie pod 1217 r. zob. tenże, *Roczniki*, ks. 5 i 6, s. 281–283.

³⁷ *Kronika wielkopolska*, s. 117–119 (rozdz. 27), 140–142 (rozdz. 32) (O Piotrze Duńczyku) oraz s. 121–123 (rozdz. 28) (o Piotrze Włostowicu). Opowieść o Piotrze możnowładcy duńskim u Długosza pod 1124 r. (tenże, *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. 3 i 4: 1039–1139, tłum. J. Mrukówna, koment. K. Pieradzka, Warszawa 2009, s. 363–367); zob. A. Bieniak, *Polska elita polityczna*, s. 13–19. „Autor *Kroniki wielkopolskiej* [...] złączył w jedną postać trzech dwunastowiecznych możnowładców imieniem Piotr: P-a oraz Piotra, fundatora kościoła w Strzelnie (konsekwentnie w r. 1133), przez część uczonych identyfikowanego z P-em, oraz Piotra Starego, zapewne Bożenowica lub Wszeborowica”; S. Trawkowski, *Piotr Włostowic (Dunin)*, w: PSB, <http://ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/piotr-wlostowic>; zob. też J. Wenta, *Tradycja o Piotrze*, s. 530–531. Przykładowo istniało zjawisko „sumowania imion” – zmarli noszący to samo imię w na nowo przepisanej wersji mortuarza stawali się jedną osobą; Z. Perzanowski, *Nekrologi formą dokumentacji życia społecznego*, w: *Powstawanie – przepływ – gromadzenie informacji. Materiały z sympozjum nauk dających poznanie źródła historycznego. Problemy warsztatu historyka*, Kazimierz Dolny – Lublin 23–25 IX 1976, red. J. Pakulski, Toruń 1978, s. 84; J. Rajman, *Średniowieczne zapiski w nekrologu klasztoru norbertanek na Zwierzyńcu*, „*Nasza Przeszłość*” 77, 1992, z. 1, s. 36.

³⁸ J. Banaszkiwicz, *Rüdiger von Bechelaren, którego nie chciała Wanda Przyczynek do kontaktu niemieckiej Heldenepik z polskimi dziejami bajecznymi*, „*Przegląd Historyczny*” 1984, z. 2, s. 239.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 100.

Ewolucje kontekstu kulturowego⁴¹ w *Carmen Mauri*, jego „aktualizację”, wiąże z ewolucją tekstu wernakularnego, „ustabilizowanego” za pomocą pisma przed końcem XIII w. Nie łączy się ona bezpośrednio z problematyką formy metrycznej *Carmen Mauri* (czy *Tragedia Petri comitis* w rekonstrukcji Gansińca). Z punktu widzenia celów niniejszej pracy problem metryczny jest drugorzędny⁴². Późne datowanie – nawet na przełom XV w. – wydawało się konieczne dla Gansińca, jeśli odrzucił on ewolucję wzoru tekstu łacińskiego⁴³, będącego z kolei wzorem dla Mikołaja z Liebenthala⁴⁴. Problemem dla Gansińca było to, że nie sposób faktów przypisanych kulturze drugiej połowy XIII w. traktować jako świadomej archaizacji autora piszącego bez mała dwa stulecia później, u progu stulecia XV. Problem ten „umyka” także Cetwińskiemu, skoncentrowanemu na argumentacji wzmacniającej tezę o nieistnieniu *Carmen Mauri* przed przełomem XV i XVI w.⁴⁵ Zrekonstruowany przez Mariana Plezię poemat udostępniony w MPH jako *Carmen Mauri* jest w istocie swego rodzaju hipotezą badawczą, podobnie jak przyjęta dla potrzeb prowadzonych tu rozważań rekonstrukcja Gansińca. W pracy przyjmuje się istnienie tradycji i spetryfikowanie tychże tradycji ustnych w piśmie. Nie możemy oczywiście wykluczyć istnienia tekstów i tradycji związanych z Włostowicem i wojną domową, nie możemy z pewnością założyć, że jakaś rekonstrukcja poematu jest trafna (czy Plezi, czy Gansińca, czy jakiegokolwiek innego autora), przyjmujemy jednak, że czas jego powstania w XII–XIII w. jest wiarygodny, a spetryfikowanie tejże tradycji do wariantu piśmiennego nastąpiło w końcu stulecia XIII (przejęte potem przez Mikołaja z Liebenthala). Dysponujemy zatem spetryfikowanym wariantem tradycji, jako jednej z wielu jej możliwości i realizacji. Nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć sposobu połączenia tej tradycji z *Carmen Mauri*, do którego odnosi się *Kronika polska (Kronika polsko-śląska)*.

Podstawową różnicą w ujęciu prezentowanym w niniejszej pracy w stosunku do przesłanek krytyki Cetwińskiego jest przeświadczenie o istnieniu

⁴¹ Zob. R. Gansiniec, „*Tragedia Petri comitis*”, s. 79 n.

⁴² Zob. też M. Plezia, *Związki literatury polskiej z francuską w XII w.*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław 1989, s. 63–65; wcześniej tenże, *Dookoła tekstu i daty poematu o Piotrze Właście*, zwł. s. 460–461.

⁴³ Zob. R. Gansiniec, „*Tragedia Petri comitis*”, s. 79: „Kto by przy tym potrafił wytłumaczyć, w jakim to celu ostatecznie epoka późniejsza sprzecznościami tymi miała upstrzyć tekst? Trudno bowiem widzieć w tej epopei pendant do Iliady po wolfiańsku pojętej, tzn. widzieć w niej dzieło kilkakrotnie przerabiane i do bieżących zmian kulturowych wciąż na nowo dostosowywane. Byłby to naiwny subiektywizm”.

⁴⁴ Zob. L. Santifaller, *Nikolaus Liebental und seine Chronik der Aebte des Breslauer Vincenz-Stiftes*, „*Analecta Praemonstratensia*” 25, 1949, s. 8–29; J. Kaliszuk, *Kodeks Mikołaja Liebenthala*, „*Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi. Studia i Materiały*” 20, 2002, s. 47–57.

⁴⁵ Zob. np. sprawę datowania nagrobka Piotra Włostowica; M. Cetwiński, *Historia i polityka*, s. 186, przyp. 211.

tradycji, zwanej umownie *Carmen Mauri*, spetryfikowanej piśmiennie w końcu XIII w., a nie powstanie je dopiero za sprawą pióra Mikołaj z Liebenthala. Tradycja ta w swym jedynym dostępnym nam opracowaniu ma walory przede wszystkim literackie, nie „historyczne”. Wszystko, co wiemy na temat mechaniki narracji epickich każe nam odrzucić skrajną tezę mówiącą o powstaniu tekstu dopiero w XV stuleciu.

Brak krytyki pomieszczonej w źródle, polegającej na wskazaniu, że mamy do czynienia z oralnym przekazem, wskazuje przynajmniej pośrednio (w świadomości kulturowej epoki), że mamy do czynienia z „pewną” materią, z dużą dozą prawdopodobieństwa poświadczą to nam więc i uzasadnia przypuszczenie, że musiał istnieć na którymś z pośrednich etapów transmisji przekaz piśmienny. Jest to oczywiście hipotetyczne wnioskowanie *ex negativo*.

Obecnie nie jesteśmy w stanie zrekonstruować etapów pośrednich dla *Pieśni Maura*. Ich brak czy sama niemożność rekonstrukcji nie jest przesłanką negatywną dla samego istnienia wcześniejszego tekstu. Jednakże to nie hipoteczny wzór z połowy XII w. może stanowić przesłankę do badań⁴⁶, a tekst w kontekście czasu jego powstania. Tekst ten został „ustabilizowany” za pomocą pisma przed końcem XIII w. Kulturowe „aktualizacje” w *Carmen Mauri* (obecność Tatarów, odwołania do św. Stanisława etc.)⁴⁷ sięgają dekad następujących po połowie XIII w. Dochodzi wtedy do przeniesienia zapewne wciąż jeszcze ustnych tradycji epickich (niżej pokazujemy zależność strukturalną od epiki niemieckiej), może jeszcze wernakularnych, w świat pisma łacińskiego. Tak też datował August Mosbach powstanie *Carmen Mauri* – wskazując na koniec XIII w.⁴⁸ Utrwalenie tekstu w czwartej ćwierci XIII w. stabilizuje jego oralne istnienie, buduje tekst epiki sekundarnej⁴⁹.

⁴⁶ Np. M. Cetwiński podkreślał, że datowanie *Carmen Mauri* na lata 50. XII w. (tak M. Plezia) uzasadniane jest argumentami natury ideologicznej – koniecznością wykluczenia możliwości oddziaływania kultury niemieckiej na historię Śląska; zob. tamże, s. 184–185.

⁴⁷ Zob. R. Gansiniec, „*Tragedia Petri comitis*”, s. 79–82. R. Gansiniec, przy całej swojej argumentacji, dokonuje czasowego przeskoku, gdy wskazuje „na późny wiek XIV” jako termin pierwotnego zapisu dla rekonstruowanego przez siebie tekstu; tamże, s. 82. Termin *capitaneus* (por. tamże, s. 81–82) pojawia się jako element procesu włączania Śląska (księstwa wrocławskiego od 1327 r.) w skład Korony czeskiej i ustanawiania aparatu zarządzającego – ważna rola przypadła królewskiemu staroście (*capitaneus*). Urzędnik o tej nazwie pojawia się w latach 30. XIII w. dla Italii, potem Austrii (cesarz Fryderyk II), natomiast z lat 1292–1306 znani są czescy starostowie dla Krakowa, Wielkopolski, Kujaw, Pomorza i ziemi łęczyckiej; zob. E. Wólkiewicz, *Capitaneus Slesiae. Królewscy namiestnicy księstwa wrocławskiego i Śląska w XIV i XV wieku*, w: *Monarchia w średniowieczu. Władza nad ludźmi, władza nad terytorium. Studia ofiarowane profesorowi Henrykowi Samsonowiczowi*, red. J. Pysiak, A. Pieniędzy-Skrzypczak, M.R. Paulk, Warszawa–Kraków 2002, s. 169–225, tu s. 169–171.

⁴⁸ A. Mosbach, *Piotr, syn Włodzimierza, sławny dostojnik Polski wieku dwunastego i Kronika opowiadająca dzieje Piotrowe*, Ostrów 1865, s. 17–18.

⁴⁹ Rozróżnienie za R. Kellog, *Literatura ustna*, „Pamiętnik Literacki” 81, 1990, z. 1, s. 247.

Mamy do czynienia z procesem zlewania się różnych warstw czasowych i nakładaniem praktyk aktualizujących u twórcy z końca XIII w. (lub autora o kilka dekad późniejszego, korzystającego z wcześniejszej tradycji piśmiennej). Wcześniejsze stadia rozwoju tradycji i tekstów będących jej przejawem są nie do zrekonstruowania (tu i tylko tu rację należy przyznać Markowi Cetwińskiemu i jego krytyce), jakiegokolwiek detale odnoszące się do tychże wcześniejszych pozapiśmiennych etapów zapewne nie będą mogły zostać odtworzone. Wyjątek można czynić dla obłączenia Poznania, ale także i tu podnosić można zarzuty (w duchu krytyki Cetwińskiego), że horyzonty, w których uchwytany jest tekst *Carmen Mauri*, nie uprawniają do przenoszenia rozważań na jakikolwiek mniej lub bardziej hipotetyczne etapy „powstawania” tekstu, odnoszące się do połowy XII w.

Sztuczny czy artystyczny język i styl dostępnego nam dziś *Carmen Mauri* odpowiada fingowanej oralności i jest wyraźnym sygnałem przynależności gatunkowej. W związku z pierwotną oralnością i strukturalną otwartością tego typu przekazy na drodze transmisji ustnej podlegały zdecydowanie silniejszemu „uvariantowaniu” niż jakiegokolwiek przekaz zapośredniczony w piśmie. Kategoria „autora” w nowoczesnym rozumieniu tego terminu na obszarze tego rodzaju tekstów nie obowiązuje. (Ten dość filologiczny problem jest słabo rozpoznawalny w pracach historyków podejmujących wątki *stricte* filologiczne).

Rzeczywistość epiki bohaterskiej wyznacza zróżnicowana zawartość tekstowa, przebieg akcji, także „wymowa” każąca rozpatrywać teksty tej samej tradycji nie jako warianty, a odmienne co do istoty teksty. (Wzorcowym przykładem jest tu edycja *Pieśni o Nibelungach* – edycje współczesne nie sprowadzają tekstu do hybrydy w duchu tekstologii Karla Lachmanna, edycje podlegają pojedyncze warianty czy tradycje⁵⁰). Kolektywna tradycja danej materii oznaczała, że każdy twórca, pisarz, wykonawca miał udział we wspólnych związkach tradycji i mógł ją „rozwinąć”. Tym samym dowolny użytek z owej tradycji oznaczał zmianę tekstu. Co więcej, kursujące w miarę samodzielnie warianty tradycji mogły wzajemnie na siebie oddziaływać. Wersje i tradycje (patrząc z punktu widzenia krytyki tekstu) są nader często „równowartościowe”, nie dają się wzajemnie wyprowadzić (w duchu tradycyjnie rozumianych zależności stemmatycznych)⁵¹. Paul Zumthor wprowadzał pojęcie *mouvance* dla uwypuklenia różnicy pomiędzy współczesnym rozumieniem tekstu a specyfiką piśmienności średniowiecza – z jego „płynnością”,

⁵⁰ Zob. krótkie omówienie tego problemu, np. V. Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, s. 187–190.

⁵¹ E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 25; zob. P. Zumthor, *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*, tłum. K. Thieme, München 1994.

brakiem granic. Teksty mogły być przez swoich użytkowników na wiele różnych sposobów przekształcane i zmieniane, dostosowywane do indywidualnych i aktualnych potrzeb. Zmiany te wykraczają daleko poza dostosowywania do uwarunkowań dialektu kopisty podczas procesu przepisywania. Dany romans dworski mógł zostać skrócony, jeśli przekaz był fragmentaryczny, mógł zostać w odpowiedni sposób rozszerzony, mogła także powstać jego kontynuacja. W zależności od upodobań i zainteresowań „użytkowników” utwór mógł zostać przekształcony za sprawą interakcji z innymi, równie interesującymi tekstami (wyrazem tego mogło stać się takie, a nie inne umieszczenie wspólnie z innymi tekstami w kodeksie). Tego typu aktywność kręgów „użytkowników” jest tu wielce znamienna i charakterystyczna⁵².

Wyjaśnienia tego rodzaju są niezbędne – mechanizmy te w ogóle nie były rozpoznane w czasach podstawowego do dziś studium Romana Gansińca, a argumentacja podważająca istnienie *Carmen Mauri* w nikłym stopniu rozpoznaje te mechanizmy – rzutują one na zasadność krytyki Marka Cetwińskiego.

Nie dysponujemy tradycjami wernakularnymi poprzedzającymi czy następującymi za tekstem średniołacińskim (choćby jako spetryfikowane warianty wykonawcze dla tekstu średniołacińskiego), a sam pierwowzór łaciński nie istnieje. Dyskusja musi zatem czerpać z sytuacji analogicznych w zachodnioeuropejskim obszarze kulturowym. Można zauważyć, że nie mamy do czynienia z sytuacją sprzeczności w prowadzeniu narracji i konstrukcji postaci, które z kolei zawdzięczać możemy wielowarstwowości różnych tradycji kompilowanych w jednolitym tekście łacińskim⁵³. Dostępne nam dziś *Carmen Mauri* jest raczej czymś jednorazowym. Jedynym dającym się zauważyć mocnym odstępstwem od tej prawidłowości, poświadczającym, że *Pieśń Maura* jest wyborem i przyjęciem pewnej tradycji ustnej (ale nie jedynej, obecnej w świadomości „autora”), jest może brak koherencji w wartościowaniu Marii, żony Piotra Włostowica. Mamy do czynienia z różną motywacją. W sekwencji „sceny leśnej” służy ona za paralele na rzecz zdrady Agnieszki:

Książę zaś żartując sam z siebie powiedział do Piotra:
 „Oto masz, Piotrze kochany, jaka ci księcia jest uczta!
 Pewnie zbytkowniej twa żona z opatem twym się uracza”.
 Piotr, choć słowo książęce nie było mu wcale po myśli,

⁵² Omówienie tej problematyki zob. np. J. Bumke, *Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, w: „Aufführung und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit, red. J.-D. Müller, Stuttgart 1996, s. 118–129, zwł. s. 125–126; wcześniej tenże, *Die vier Fassungen der „Nibelungenklage“*. *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin 1996 (tu s. 3 n.).

⁵³ Por. analogiczne uwagi dot. „polskiego *Walthariusa*”.

przyjął to jako żart; będąc sam na sam z księciem tak odparł
 „Żona ma swoją drogą niech z moim opatem pożyje,
 tak zresztą jak i twoja małżonka z niemieckim rycerzem,
 swoim kochankiem, gdy ciebie nie ma”, i chociaż te słowa
 Władysława silnie ubodły, jednak on gniew swój
 ukrywając śmiał się z żartu. (w. 33–42)

W końcowej zaś scenie Marię obdarza się cnotami paralelnymi do cnót małżonka. Nakładanie w tradycji tekstowej różnych wariantów prowadzi do załamania porządku narracji czy jej sprzeczności:

hrabia Piotr pełen dni, po dobrych uczynków spełnieniu
 oraz po rozdaniu jałmużn niezmiernie szczodrych,
 jako prawdziwy sługa Chrystusa i wierny szafarz,
 sakramentami świętymi opatrzony, jeno Chrystusa
 wszystkich posiadłości swych uczyniwszy dziedzicem
 zasnął w Panu w dniu dziewiętnastego kwietnia.
 Pogrzebany w świętego Wincentego klasztorze [poza murami Wrocławia],
 razem ze swoją małżonką, Marią [...]. (w. 877–886)

Pieśń Maura ma oczywiście odniesienia historyczne. Świat *Carmen Mauri* nie jest archaiczny – jest to świat z końca XIII w. Także tu widzimy związek (czy raczej analogie) charakterystyczny dla *Heldendichtung* – Dietrich z Bernu to Teodoryk Wielki, król Ostrogotów (493–526), Etzel – król Hunów Attyla (zm. 453), Ermrich z *Pieśni o Nibelungach* (także epiki dotyczącej Dietricha z Bernu) – król Gotów Ermanarich (zm. 375)⁵⁴. Postacie epiki średniowysokoniemieckiej dzielą jednak z tymi postaciami zazwyczaj imiona i pewne uwarunkowania przestrzenne czy geograficzne⁵⁵. Proces ten, analogiczny, daje się zaobserwować w *Pieśni Maura*, co nie czyni zeń „źródła” dla badań historycznych. O fakcie tym nazbyt często się zapomina. Ponadto odniesienia historyczne zostają zamienione (również w sposób typowy dla epiki bohaterkiej) czy zawężone do konfliktów pomiędzy osobami z sobą

⁵⁴ *Katastrofa Burgundów w Pieśni o Nibelungach* „odnosi się” do zniszczenia królestwa Burgundów wzdłuż środkowego Renu (436–437). *Rabenschlacht* (z „historycznego” korpusu podań o Dietrichu z Bernu) dotyczy oblężenia Odoakra w Rawennie przez Teodoryka Wielkiego (491–493) i bitwy nad Nedao (454).

⁵⁵ Tu należy zaznaczyć (podobnie J. Banaszekiewicz, *Rüdiger von Bechelaren*, s. 239), że nadanie bohaterowi imienia potwierdzanego przez przeszłe wydarzenia i osadzenie akcji w ramach pewnej czasoprzestrzeni prowadzącej ku rzeczywistości i historii może wyglądać „różnie” – tożsamość jest nader zmienna, przykładem casus Dietricha (zob. E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 100): Dytryk to nie władca Italii, a wygnaniec, historyczny zwycięzca zamieniony w ponoszącego porażkę rycerza. Tak daleko idący proces przereadagowania „historycznych” prawd nie zaszedł jednak w *Carmen Mauri*.

spokrewnionymi⁵⁶ (senior *versus* juniorzy jako przyrodni bracia, z wybitną rolą małżonki seniora – Agnieszki⁵⁷). Agnieszka skądinąd daje się ująć jako figura reprezentująca topiczne ujęcie dworskiej damy – jako przyczyny i podniety do rycerskich uczynków, tu oczywiście ta topiczna charakterystyka zostaje odwrócona i zamieniona w swe złowrogie przeciwieństwo. (Całościowym przykładem jest także w tym świetle *Kronika Galla*, gdzie osi narracji – pomijając enuncjacje odautorskie dotyczące celu pracy, uwarunkowania retoryczne i poetologiczne – staje się jednak rywalizacją dwóch braci: Zbigniewa i Bolesława oraz ukazanie konsekwencji dla młodszego brata wynikających z usunięcia starszego brata z kręgu żywych).

Znajomość epiki *Pieśni o Nibelungach* na niemieckojęzycznym obszarze była powszechna (sugeruje to przynależność etniczną ostatniego pośrednika w drodze od tradycji do zachowanego obecnie tekstu). W *Carmen Mauri* można dostrzec odprysk struktur znanych z *Pieśni o Nibelungach*. Krymhilda zwraca się przeciw swoim braciom Gunterowi, Gernotowi i Gizlerowi, co doprowadza do ich katastrofy i śmierci (pojmanego Guntera rozkazuje zabić sama⁵⁸). W *Carmen Mauri* Władysław za sprawą swej małżonki zwraca się przeciw swym braciom, ponosi klęskę (choć w dostępnej nam dziś postaci tekstu nie śmierć). Rdzeń narracji *Carmen Mauri* wygląda zatem na jeden ze schematów narracyjnych *Pieśni o Nibelungach*, dostosowany do nowego otoczenia „pierwotnej” śląskiej narracji. Siłą motywującą Agnieszkę do działań był Dobek – w *Pieśni o Nibelungach* przebiegły Hagen w stosunku do Krymhildy. Nie wpada on w pułapki, czyni natomiast Krymhildę morderczynią swych braci. „Niewpadanie w pułapki” to z kolei oczywisty narracyjny rys Rogera. Bohaterowie stają się jakby „odpryskami” dominujących narracyjnie rysów bohaterów tego rodzaju epiki.

Schematy narracyjne, z których tkana jest *Carmen Mauri*, interferują lub są przejętkami ze struktury *Pieśni o Nibelungach*. Mówimy o najogólniejszych schematach bez przejętków i zapożyczeń *stricte* tekstowych. Pośredniczy w tym epicka pamięć „zapisywacza”, pochodzącego zatem z obszaru kultury germańskiej⁵⁹ (w tym kontekście należy też rozumieć obecność narracji *Walthariusa* w *Kronice wielkopolskiej*). Schematy narracyjne z *Pieśni o Nibelungach*

⁵⁶ „Klasyczną” sytuację przedstawia tu *Pieśń o Nibelungach* (w istocie zespół czterech kręgów podaniowych, dotyczących młodości Zygryda, śmierci tegoż, zagłady Burgundów, śmierci króla Hunów Attyli): konflikt państwa Burgundów z Cesarstwem Rzymskim i jego zniszczenie przez Aecjusza przy współdziałaniu Hunów pod wodzą Attyli (435–436) jest przedstawiony jako zemsta kobiety, śmierć Attyli (podczas nocy poślubnej z Germanką Ildico, w wyniku krwotoku) zostaje przekształcony w akt zemsty (rodowej).

⁵⁷ Zob. szerzej W. Wojtowicz, *Pomiędzy oralnością a piśmiennością*, s. 31–36.

⁵⁸ Zob. strofa 2429 (*Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*).

⁵⁹ Konsekwentnie jest to trop wskazujący na klasztor Norbertanów jako miejsce redakcji znanej nam dziś tradycji *Carmen Mauri*.

pojawiają się na zasadzie kulturowej *koine* – coś jak reminiscencje wergiliańskie czy przedstawienia z *chanson de geste* (*Chanson d'Aliscans*)⁶⁰ w samej *Pieśni o Nibelungach*. (W przypadku *Carmen Mauri* brak natomiast *ordo artificialis* – zaburzenia chronologii – nie ma też techniki polegającej na opowiadaniu w opowiadaniu).

Schemat narracji *Carmen Mauri* oparty jest na dwóch typowych konfliktach – wokół zdrady i konfliktu wartości. Ten pierwszy rozegrany zostaje przez „autora” przy pomocy szeregu mizoginicznych „chwytów” odniesionych do małżonki Władysława – Agnieszki⁶¹, realizowany w „klasycznej” epice przez narracje o zagładzie królestwa Burgundów czy śmierci Attyli (zemsta germańskiej małżonki Ildico).

Rdzeń znanej nam narracji to również typowy schemat naruszenia, a potem przywrócenia wartości odniesiony do wierności wasali oraz poczucia czci. W *Carmen Mauri* realizowany poprzez sieć relacji między Piotrem a Rogerem, także poprzez odniesienia do Jerzego i Mikory – całego „wypożyczenia” personalnego *Carmen Mauri*⁶².

Podobnie jak *Carmen Mauri* także *Pieśń o Nibelungach* rozpoczyna się ekspozycją motywu pięknej kobiety (według określenia Joachima Heinzlego otwiera je „motyw Heleny”) jako przyczyny wojny i zagłady⁶³.

Przed postacią Rogera (autor – w dostępnej nam dziś postaci tekstu – nie koncentruje się ani na pięknie postaci, ani na eksponowaniu jej zdolności do zadawania przemocy) nie pojawia się dylemat właściwy Rüdigerowi: zgodnie z obowiązkami wasala powinien zaatakować Burgundów, pomimo i przeciw zobowiązaniom wynikającym z więzi pokrewieństwa, a także zobowiązaniom wypływającym z gościnności (36. *Avantüre*) – przed takim dramatycznym konfliktem (odnoszącym się wprost do poczucia czci) nie stawia się żadnej z postaci. (Właściwe Rogerowi jako bohaterowi epickiemu potwierdzenie własnej tożsamości w walce, w gotowości ofiarowania własnego życia nie ma żadnego tragicznego końca – od początku jesteśmy o tym przekonywani. Nieubłagalność przeznaczenia, a zatem w konsekwencji upadek dotyczy pary księżęcej – mimo złudnych początkowych wyroków fortuny).

W rolę Krymhildy mszczącej zabójstwo Zygryda poprzez śmierć Hagena, hańbiącą, spotykającą się z nawet z ubolewaniem Etzla i pomstą (wstrząśniętego) Hildebranda, mordującego Krymhildę (rozcłonkowanie mieczem jej ciała – archaiczna forma zemsty na zdrajcy) (38. *Avantüre*) wchodzi Agnieszka.

⁶⁰ Zob. np. V. Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, s. 218 (paralele z *La Bataille d'Aliscans*).

⁶¹ W. Wojtowicz, *Pomiędzy oralnością a piśmiennością*, s. 31–36.

⁶² Zob też tamże, s. 24–31.

⁶³ Zob. E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 37, z odwołaniem do: J. Heinzle, *Das Nibelungenlied. Einführung*, Frankfurt am Main 1994.

Oczywiście należy uwzględnić ogromną różnicę w randze artystycznej obu tekstów, nie można mówić o całej serii ważnych narracyjnie ról i działań, paralel w *Carmen Mauri* – niemniej są to „koleiny” narracyjnej Krymhildy.

Postać Agnieszki zbliżona jest do narracyjnego „umocowania” Krymhildy – za sprawą Hagena staje się ona morderczynią własnego brata (Guntera) – tak przy udziale Dobka dąży do wyeliminowania przyrodnich braci Władysława i Piotra Włostowica. Kluczową sprawą jest oczywiście zdrada małżeńska (wyartykułowana jedynie w *Thidreks-Saga*⁶⁴: mord na Zygfydzie motywowany jest jego zdradą), tak tu oczywista jest rola zdrady Agnieszki: musi usunąć Piotra Włostowica. Pewne zdarzenia, i jest to specyfika epiki, przesuwają się z postaci na postać – Krymhilda przyjmuje rolę Atli z *Atlaqviða*⁶⁵. Nie inaczej dzieje się w *Carmen Mauri*. Mamy do czynienia z „pogłosami” mechanizmów obecnych w tego typu epice⁶⁶.

Za sprawą umiejętnego reżyserowania scen (począwszy od „sceny leśnej”)⁶⁷ to one, a nie logika narracji, „psychologiczne” portretowanie, przyciągają naszą uwagę. Podobny wymiar mają sceny konfrontacji Władysława z Piotrem etc. Różne warstwy narracji interferują tu między sobą – w zależności od wymagań chwili są one aktualizowane.

W *Carmen Mauri* nie mamy efektu wielkiej epiki, łączenia różnorodnych materiałów, ale także różnych pod względem znaczenia warstw, pozostających bez „linearnego” czy czasowego powiązania w jedną całość. Ukazuje to szczupłość materiału narracyjnego i słabość talentu kodyfikatora tradycji ustnej.

W odniesieniu do struktury czasu w pewnym sensie można mówić o znanym z *Pieśni o Nibelungach* efekcie „przyspieszenia”, ku końcowi narracji niosących fatalne konsekwencje. Struktura czasowa *Carmen Mauri* naznaczona jest dramatycznym przyspieszeniem akcji (za sprawą Rogera) w zestawieniu

⁶⁴ Zob. np. V. Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, s. 259–285. Nordycka *Thidreks-Saga* zbiera kontynentalne narracje germańskie dotyczące Dietricha z Bernu, Hildebranda, Burgundów, Zygfyda, Waltera, Wielanda etc.; tamże, s. 270.

⁶⁵ E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 48. Mechanizm widoczny jest w chęci darowania życia znenawidzonemu Hagenowi, mordercy ukochanego Zygfyda, w zamian za złoto, jest to echo zachowań Atliego, który domagał się (motywowany żądzą złota) od Gunnara wydania skarbu Nibelungów.

⁶⁶ Por. wyjaśnienie „gniewu Agnieszki”, pojawiającego się w *Kronice wielkopolskiej* (rozdz. 31, s. 129–131), poprzez odwołanie do kontaktów ze Śląskiem Janka z Czarnkowa; M. Cetwiński, *Historia i polityka*, s. 180, tu przyp. 189. Walory epickie „gniewu Agnieszki” podkreślały studia zorientowane filologicznie (przez analogię do gniewy Achillesa w *Iliadzie*); zob. M. Plezia, *Wstęp*, w: *Cronica Petri comitis Poloniae wraz z tzw. Carmen Mauri*, s. 50, zwł. przyp. 2. Moim zdaniem figura Agnieszki jest bardziej „pierwotna”, prócz ogólnie ważnych motywów mizoginicznych, kontaminuje rysy postaci z *Pieśni o Nibelungach*, w szczególności Krymhildy.

⁶⁷ W rytmicznej prozie Gallowej scen tych jest mniej, z pewnością jedną z ważniejszych to przyjęcie przez Wrocławian Bolesława i Zbigniewa.

z niewielką liczbą wydarzeń poprzedzających zainicjowany przez Rogera koniec panowania Władysława. W przeciwieństwie do *Pieśni o Nibelungach* narrator demonstruje swoją obecność, wartościuje często, spekuluje na temat emocji i motywów swoich postaci⁶⁸. Skoncentrowany jest najbardziej na wewnętrznej przestrzeni myśli i emocji Agnieszki (w czym dopatrywać się można znowu analogii do wypowiedzi narratora *Pieśni o Nibelungach*, otwierających odbiorców na wewnętrzne przeżycia i rozterki Krymhildy)⁶⁹.

Emocje okazywane nie są „prywatne” czy „indywidualne”, należy je ujmować przez pryzmat społeczności, w której demonstracyjnie są okazywane. Ostentacyjnie zwrócone są na zewnątrz, stąd reakcje typu gniew nie tyle są stanami umysłu, ile powszechnie stosowaną reakcją na zadany uszczerbek na honorze, który musi zostać zademonstrowany⁷⁰.

Motywacje postaci w *Carmen Mauri* wskazują status społeczny i cześć, a także powiązania rodowe czy wasalne ze wzajemnymi relacjami. Charakterystyczna jest motywacja związana z wzorcami heroicznymi, nieznosząca sprzeciwu, wyraźne jest dążenie do sławy, niezwiązane jednak z troską o życie własne i innych, także bezwzględna wierność⁷¹, ukazywana poprzez pryzmat relacji Piotra i Rogera, zdolność do zemsty i przemocy, przykładowo w wypowiedzi Rogera: „Mężowie waleczni, zrzućcie z siebie precz tchórzliwość tę małoduszną / i odpędźcie daleko daremny strach i obawę! / Co do mnie, skoro zajdzie potrzeba, mężnie napadnę / na nieprzyjaciół. Dajcie mi tylko sukurs i zamki / przed złym księciem zamknijcie” (w. 787–792). (Roger musi nastawać na zemstę, odpowiada to mechanizmom *Heldenepik* – jeśliby zrezygnował z niej, nie będzie oceniony przez wrogów jako godny przeciwnik⁷²). Podobnie jak w *Pieśni o Nibelungach*⁷³, prymat więzi lennych czy wasalnych jest jedną z konstant świata *Carmen Mauri*. Pośród tych więzi możliwa jest (jak w *Pieśni o Nibelungach*) sytuacja konfrontacji, tak dzieje się w przypadku

⁶⁸ Zob. W. Wojtowicz, *Pomiędzy oralnością a piśmiennością*, s. 36–39.

⁶⁹ E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 49.

⁷⁰ Podkreśla to zwłaszcza J.-D. Müller w swojej syntezie omawiającej *Pieśni o Nibelungach*; tenże, *Das Nibelungenlied*.

⁷¹ Myśl ta jest wielokrotnie i konsekwentnie powtarzana w odniesieniu do Piotra Włostowica: „Piotra zaś Włostowicza, którego już przed latami hrabia był mianował wielmożnym i wojewodą, jako najwierniejszego druha” (w. 12–14), „tak drogim był ojcu jego i zawsze tak wierny” (w. 531) (por. też w. 559), „wszędzie i zawsze tak wierny” (w. 724) czy Rogera „panu swemu wierny bezwzględnie” (w. 383), „On jako drugi Tezeusz wołał księżęcia utracić / łaskę, niż obowiązkowi przyjaźni wiernej uchybić / wobec Piotra, majątku, zaszczytów być pozbawionym / wołał, niżeli wziąć rozbrat z druhem tak wypróbowanym” (w. 504–507), „najwierniejszy przyjaciel” (w. 693).

⁷² Zob. np. M. Mayer, *Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurhaften Dietrichepik des 13. Jahrhunderts*, Heidelberg 1994, s. 253.

⁷³ E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 50.

Jaksy: „On jako drugi Tezeusz wolał księżęcia utracić / łaskę, niż obowiąz-
kowi przyjaźni wiernej uchybić / wobec Piotra, majątku, zaszczytów być
pozbawionym / wolał, niżeli wziąć rozbrat z druhem tak wypróbowanym”
(w. 504–507).

Charakterystyczne dla losów Agnieszki jest to, że zemsta niszczy więzi spo-
łeczne, co wielokrotnie powtarza narrator i co również jest specyfiką narracji
Pieśni o Nibelungach (Krymhilda, Hagen)⁷⁴. Oddawane jest to poprzez myśl
o zagładzie wspólnoty braci i ruinie królestwa ogarniętego wojną domową.
Schemat pozostaje ten sam:

A szczególnie Piotr hrabia, któremu niegdyś opieka
przez Bolesława nad całym państwem została powierzona,
westchnął sercem rozdartym, gdyż duchem złowieszczym przeczuwał,
że olbrzymia wnet klęska nadejdzie, jako że był to
mąż nader przenikliwy. Z miejsca pospieszył do księcia
i wśród szlochu rzewnego i płaczu gorzkiego usilnie
jął upominać go, żeby takiego nic nie zamyslał
ani nie wszczynał, co by do zguby kraju zmierzało,
żeby przypomniawszy sobie ostatnie ojca życzenia,
gdy umierając zalecał pokoju być orędownikiem
raczej niż szukać rozgrywki wojennej: nad wszystko należy
wojny unikać domowej – nic nadeń gorszego, sroższego,
nic niebezpieczniejszego, jak dzieje rzymskie nam świadczą.
Niech się raczej zmiłuje nad braćmi swymi rodzonymi,
jako że swoja to krew i ponieważ oni niewinni
na nic takiego na pewno nigdy nie zasłużyli. (w. 134–159)

Epika heroiczna zakłada nie tylko „dzielność” bohatera, ale także chytróść
i podstęp⁷⁵ – jak u Rogera. W jego działaniach kluczową rolę odgrywa cześć,
honor – nie troska o zbawienie, którą jednak wydobywa na plan pierwszy
monastyczny autor *Carmen Mauri*.

Podstępny zamach na Piotra ani nie wywołuje trwogi, ani nie skutkuje
respektem dla Władysława – wręcz przeciwnie: uznano, że wobec gotowej
do użycia przemocy Agnieszki, kobiety, można zastosować każdy środek. Scena
porwania Piotra Włostowica niesie w sobie piętno wydarzeń w 30. Aventüre
z mocno zaakcentowaną opozycją pomiędzy światłem a ciemnością, przejrzy-
stością i ukryciem. Sen Burgundów (tu Piotra Włostowica) kontrastowany
jest z aktywnością Krymhildy (tu zaś Dobka). Samo zaś „zdradzieckie” zapro-
szenie znane jest oczywiście z tradycji *Pieśni o Nibelungach*. Roger i Jaksy
zostają wciągnięci w krąg eskalacji przemocy.

⁷⁴ Tamże, s. 50–51.

⁷⁵ Tamże, s. 51.

Sprawą kluczową dla *Pieśni o Nibelungach* jest konfrontacja Krymhildy i Hagena⁷⁶ – w *Carmen Mauri*: Agnieszki i Rogera. Ten silny, dominujący rys został tu przejęty. Brakuje analogonu zabicia Agnieszki niczym Krymhildy, która pozbawiła życia Hagena, co też było dla świata wartości tej epiki zwykłym skandalem⁷⁷. Asocjowane musi być także zabójstwo braci – Guntera zabija Krymhilda własnoręcznie, sprowokowana finezyjnie przez Hagena. Autor *Carmen Mauri*, twórczo łącząc wątki, przenosi ten aspekt narracji *Pieśni o Nibelungach* na agresję Agnieszki względem wspólnoty braci.

Piotr to przeciwnik Agnieszki, ze względu na rzucone wobec niej oskarżenie. Prowokacja i eskalacja konfliktu przez Agnieszkę (w *Pieśni o Nibelungach* przez Hagena) prowadzi do katastrofy – w *Carmen Mauri* nieobejmującej jednak samych protagonistów; wszystko kończy się dobrze w dostępnej nam wersji tej tradycji.

Odmienne niż *Pieśń o Nibelungach*, *Carmen Mauri* nie wchodzi w dyskursy dworskie na temat płci i jej przeznaczenia⁷⁸. Ubóstwo kultury dworskiej i *milieu* opracowującego dostępny dziś tekst tworzą hybrydę (na co wskazywał już Gansiniec), przenikniętą pewnym ogólnymi wyobrażeniami, dotyczącymi nieśtałości fortuny, przesiąkniętymi mizoginicznymi wartościami i wyobrażeniami.

Przemoc, która w *Carmen Mauri* wychodzi od Agnieszki, nie jest kontrolowana, ujęta w karby reguł – dlatego księżna przegrywa. Przemoc nie jest odniesiona do kultury dworskiej czy schrystianizowana (w odniesieniu do protagonistów *Carmen Mauri*). Determinacja prowadząca do katastrofy znamionuje bohaterów *Carmen Mauri*, eskalacja przemocy prowadzi do zagłady⁷⁹. To łańcuch zemsty i odpowiedzi na nią działaniami naznaczonymi przemocą skutkuje wyniszczeniem⁸⁰. Zemsta jest centralnym elementem etyki heroicznej (obecna także w wymiarze prawnym społeczeństw pełnego średniowiecza), niemniej jednak kobiecie nie przystoi, nie jest jej należna przemoc, którą mogłaby sama zadać (stąd m.in. rola Dobka-pomocnika). To właśnie zdolnej do przemocy, uciekającej się do niej kobiecie należy przypisać zło wojny domowej, pociągnięcie całej społeczności do katastrofy, która – i tu schemat jest odmienny niż w *Pieśni o Nibelungach* – jednak nie nastąpiła (narracyjnie za sprawą Rogera). Z krytyką spotyka się tylko przemoc zadawana przez kobietę. Katastrofa w tym schrystianizowanym eposie

⁷⁶ Tamże, s. 52.

⁷⁷ Tamże, s. 53; szerzej: J. Klinger, *Kriemhilds Rosen. Aushandlungen von Gewalt und Geschlecht im „Rosengarten zu Worms“*, w: 10. *Pöchlerner Heldenliedgespräch. Heldinnen*, red. J. Keller, F. Kragl, Wien 2010 (*Philologica Germanica*, 31), s. 77 n.

⁷⁸ E. Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik*, s. 54.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Zob. zwł. J.-D. Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998.

nie jest już nieuchronna, alternatywą jest śmierć (wygnanie), wymierzone w „zuchowatą niewiastę” („Zuchowata niewiasta, co niezmierną swą pychą / tak okropną wojnę pomiędzy braćmi / rodzonymi / roznieciła, a w końcu małżonka, i siebie samą / pozbawiła państwa; zbyt późno to odżałowała” (w. 821–824). „Rzeczywisty” przebieg konfliktu bierze górę nad zastosowanymi w jego opisie modelami narracyjnymi.

Latynizowanie tradycji *Carmen Mauri* stoi tu pod znakiem mechanizmów zapewniających wiarygodność prezentowanych treści, także swego rodzaju powagi i prawdy (brakuje tylko zapewnienia, że narracja opiera się na świadkach, których wiedzę zapośredniczyli własnym oczom – ta część dowodu należy do historyków⁸¹).

Tworzone opowiadanie, narracja jest także kreowaniem nowego sensu – jeśli stworzono *Carmen Mauri* to zinterpretowano wcześniejsze narracje, jak starałem się pokazać, w duchu refleksów *Nibelungenlied*. Tworzono tym samym także zupełnie nowe dla wcześniejszego narratora związki, perspektywy rozumienia, nieobecne w niedostępnej nam dziś tradycji⁸². Jedną z takich opozycji, może tworzonych na nowo dla dostępnego nam dziś tekstu, jest opozycja pomiędzy krwią a łzami. Ciało jest modelem i wzorem społeczeństwa, odbija się w nim obraz społeczeństwa. Symbolika ludzkiego ciała jest źródłem symboli dla złożonych struktur społecznych. Struktura pojęciowa, wyrażona przez ciało, jest najbardziej podatna na atak w swych peryferiach – w łzach i krwi⁸³. O ile krew ilustruje żywo zbrodnię, o tyle płacz ma biegunowo odmienną wartość (zwraca uwagę zrytualizowanie form przejawiania się tego ostatniego). W semantyce przekazu ujawniają się ważne binarne opozycje. Krew odpowiada za społeczne wygnanie – płacz jest wyrazem społecznej przynależności⁸⁴. Ekskluzja i inkluzja tworzy się poprzez krew i łzy. Użytek, jaki czyni się z wydzielin ma zaspokoić wyrażające je lęki i potrzeby społeczne – skutecznie przezwyciężyć zagrożenia politycznego statusu. Zrytualizowane sposoby przejawiania się krwi i łez ukazują relacje społeczne, pozwalają je doświadczyć i poznać⁸⁵.

⁸¹ T. Michałowska, *Średniowiecze*, s. 148.

⁸² Por. J.-D. Müller, *Das Nibelungenlied*, s. 13.

⁸³ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007, s. 155–156. O łzach zob. tamże, s. 159.

⁸⁴ Zob. też J. Revel, *Poszanowanie obyczajów*, tłum. K. Osińska-Boska, w: *Historia życia prywatnego*, t. 3: *Od renesansu do oświecenia*, red. R. Chartier, Wrocław 1999, s. 200: łzy jako przedmiot szczególnej tolerancji godne są pokazywania i oglądania, dopiero w XIX w. staną się domeną osobistych emocji.

⁸⁵ O tym mechanizmie w odniesieniu do *Nibelungenlied* zob. A. Suerbaum, „*Weinen si began*”. *Male and Female Tears in the Nibelungenlied*, w: *‘Vir ingenio irandus’*. *Studies Presented to John L. Flood*, t. 1, red. W.J. Jones i in., Göppingen 2003, s. 23–37; I. Gephart, *Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache um „Nibelungenlied”*, Köln 2005 (tu zwł. s. 162–175, rozdz. „Blut und Tränen. Emotive Spannung zwischen Rausch und Schmerz”).