

INCIPIT TEKSTU W KONTEKŚCIE KULTUROWYM NA PRZYKŁADZIE POEZJI STAROFRANCUSKIEJ

Określenie „incipitowości” jako charakterystycznej cechy tekstów folkloru nie jest dziś niczym nowym. Zarówno szeroki zasięg tego zjawiska, jak i jego istotny charakter skłoniły J. Bartmińskiego do dopatrywania się w nim jednego z wyznaczników ustności języka folkloru.¹ I choć struktura i funkcja incipitu została najpełniej określona w przypadku tekstów folkloru, to zjawisko „incipitowości” jest o wiele powszechniejsze: jego występowanie stwierdzić można w wielu zróżnicowanych pod względem historycznym, geograficznym, społecznym itp. kulturach i prawie wszystkich typach twórczości artystycznej (literatura, film, teatr etc.).

Różnorodność tak utworów jak i samych kultur, których dane teksty są emanacjami, znacznie utrudnia sformułowanie wystarczającej definicji incipitu. W przypadku poezji starofrancuskiej rozumieć go będziemy jako zbiór stereotypowych formuł występujących w tekstach w różnych wariantach składniowych w ramach ogólnego schematu tematycznego, stanowiący integralną (ze względu na związek tematyczny i ogólny schemat formalny), choć dającą się łatwo wyodrębnić (ze względu na występowanie niektórych motywów czy form gramatycznych właściwych tylko incipitowi) wstępną część tekstu.²

Szczególno zagęszczenia „incipitowości” doszukiwać się należy zwłaszcza w kolektywnych kulturach typu tradycyjnego, których utwory posiadają zespół cech pozwalających z jednej strony na łatwe określenie przynależności danego tekstu (grupy tekstów) do pewnego typu kultury, z drugiej zaś strony na ich wyodrębnienie spośród innych kategorii tekstów należących do innych kultur na płaszczyźnie czysto strukturalnej,

¹ J. Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973.

² Tekst rozumiemy tu semiotycznie, jako sekwencję znaków uporządkowaną zgodnie z regułami danego systemu semiotycznego; patrz: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977.

tj. abstrahując od wiedzy „zewnątrznej”, historycznej, socjologicznej, etc. na temat danej kultury.

Teksty artystyczne kultur tego rodzaju analizować można przede wszystkim (a nawet w pewnych wypadkach wyłącznie) z punktu widzenia estetyki tożsamości, zakładającej, że miarą artystycznego osiągnięcia nie jest oryginalność danego tekstu w stosunku do tekstów już istniejących, lecz wręcz przeciwnie, maksymalne zbliżenie się do już istniejących, społecznie usankcjonowanych modeli (utworów istniejących realnie lub potencjalnie, jako zespoły cech wyabstrahowanych z tekstów rzeczywistych).³ Dodać należy, że przytoczone założenia odnoszą się do płaszczyzny treści, tj. wyboru aktualizowanego w tekście materiału, nie zaś jego kompozycyjnego uporządkowania (formy).

Nadrzędną cechą incipitu jest schematyzm, dzięki któremu właśnie, a nie tylko ze względu na zajmowane miejsce, jest incipit dającą się najłatwiej wyróżnić częścią tekstu. Ten wysoki stopień skostnienia nie musi iść w parze ani z długością, ani ze skomplikowaniem struktury incipitu, a wręcz przeciwnie, tu zwłaszcza należy spodziewać się takich zjawisk jak skróty, elipsy itp.

Osiągnięcie tego efektu, tj. z jednej strony maksymalnej rozpoznawalności incipitu i jego maksymalnej eliptyczności z drugiej strony, możliwe jest jedynie dzięki wykorzystywaniu do jego konstruowania materiału doskonale znanego użytkownikom danej kultury, odwoływaniu się do najbardziej utrwalonych wyobrażeń, do głęboko zakorzenionej, powszechnej, choć nie zawsze uświadamianej wiedzy o świecie. W przypadku tekstów językowych, zwłaszcza literatury oralnej, mamy do czynienia z ewokacją wspólną uczestnikom komunikacji literackiej wizji świata, wypracowanej i utrwalonej w bardzo rozciągniętym w czasie procesie kształtowania się owej literatury. Nie należy tu mylić wspomnianej wizji świata z mimetyzmem incipitu, z jego przystawalnością do świata zewnętrznego, z odzwierciedleniem przezeń faktycznie istniejącego porządku pozaliterackiej rzeczywistości, lecz o pewien mentalny „świat możliwy”, którego organizacja i funkcjonowanie mogą znacznie odbiegać od realnych warunków egzystencji.

Wynika z tego, że dążąca do w miarę kompletnego ujęcia próba analizy zjawiska „incipitowości” — zwłaszcza we wskazanych typach literatur tradycyjnych — nie może zatrzymać się jedynie na poziomie lingwistycznego opisu użytych do konstrukcji incipitów środków językowych, choć stanowi on pierwszy, nieodzowny etap zmierzający do uchwycenia istoty problemu. Kolejnym, nader istotnym krokiem jest rozpatrywanie incipitów w całym kontekście kultury — kontekście, którego incipit

³ I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris 1973.

może być jedną z najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych emanacji. Takie właśnie odniesienie tekstu do całego zespołu relacji kulturowych stawia problem incipitu w perspektywie etnolingwistycznej.

Typem kultury *par excellence* kolektywnej i tradycyjnej jest kultura średniowieczna i nie przez przypadek teoria estetyki tożsamości została opracowana w dużym stopniu w oparciu o analizy średniowiecznych utworów artystycznych. Tu również, podobnie jak współcześnie w folklorze, „incipitowość” jest szczególnie widoczna. Na przykład, jedną z najistotniejszych cech francuskiej liryki tego okresu jest prawie bezwyjątkowe (oczywiście przy pominięciu niekompletnie zachowanych tekstów) występowanie charakterystycznego symptomu początku tekstu⁴, jakim jest „wiosenny” incipit (*début, exorde printanier*), choć wiązanie go tylko z tym rodzajem literackim jest znacznym ograniczeniem; jego elementy występują zarówno w rycerskim eposie (*chanson de geste*) jak i dworskiej powieści. Niejednokrotnie dostrzeżony i nawet precyzyjnie opisany w kategoriach technik literackich⁵, „wiosenny” incipit nie doczekał się jednak głębszej analizy kulturowej doniosłości.

Oto typowy przykład omawianego incipitu, zaczerpnięty z wydanego przez J.-Cl. Rivière'a zbioru liryczno-narracyjnych wierszy należących do popularnego w XII i XIII wieku gatunku *pastourelle*⁶:

(37) *L'autrier a doulz mois de mai*
ke nest la verdure
ke cil oxelet sont gai
plain d'envoiseure
 [...]

(Pewnego dnia w słodkim maju
 gdy rodzi się zieleń
 gdy wesołe są ptaszęta
 pełne radości).

Incipit ten uważać można za klasyczny przypadek ilustrujący podaną wyżej ogólną charakterystykę incipitowości poezji starofrancuskiej. Ponieważ ze względu na powszechność „wiosennego” incipitu niemożliwe jest przeanalizowanie całego, liczącego tysiące przykładów zbioru teks-

⁴ „Symptomy początku i końca (delimitatory wtórne) — znaki, które nie przekazują zwerbalizowanej informacji o granicach tekstu, jednak przez stałe występowanie na początku i końcu wypowiedzi są rozumiane podobnie jak sygnały (tj. delimitatory wyrażające językowo wiadomość o początku i końcu tekstu)”. T. Dobrzańska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974.

⁵ R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge 1960.

⁶ J.-Cl. Rivière, *Pastourelles anonymes*, Genève 1974—75—76.

tów, na potrzeby niniejszego szkicu ograniczymy się do próby charakterystyki początków *pastourelles* zawartych we wspomnianej edycji J.-Cl. Rivière'a. Teksty te opisują spotkanie podróżującego rycerza i pasącej swe stado pasterki oraz będącą jego następstwem, udaną lub nie, erotyczną przygodę bohaterów. Wybór ten jest zasadny z punktu widzenia reprezentatywności tekstów: są one zapisane w kilku dialektach, co dowodzi dużego zasięgu geograficznego omawianych incipitów. Nie bez znaczenia dla precyzji analizy jest też jednolita konstrukcja i duża regularność występowania zbudowanego ze zwiezłych wyrażen „wiosennego” incipitu. W analizie naszej skoncentrujemy się na zasadniczym jego temacie, tj. opisie wiosny, dlatego też w dalszych rozważaniach pominięte zostanie stanowiące integralną część incipitu pierwsze *datum* zawierające informację o podróży rycerza lub o spotkaniu dwojga bohaterów.

Wysoki stopień schematyzmu znajduje swój wyraz na planie leksykalnym „wiosennego” incipitu: aktualizuje się on w postaci szeregowo łączonych formuł, które rozumiemy tu jako regularnie użyte wyrażenia o schemacie rytmicznym, nie przekraczającym na ogół długości wersu (przypadki przerzutni należą do rzadkości), zbudowane z silnego semantycznie elementu leksykalnego posiadającego status słowa-klucza i ograniczonej liczby określających go zmiennych elementów leksykalnych słabszych semantycznie, tj. nie mogących występować samodzielnie. Odnosić należy również przypadki, w których formuła zredukowana bywa do zasadniczego leksemu, słowa-klucza charakteryzującego się szczególnym skondensowaniem siły ewokującej. Dobitnie ilustruje to tendencję incipitu do eliptyczności.

Podobnie jak wykazały to dokonane na innych tekstach badania incipitów⁷, „wiosenny” incipit *pastourelles* charakteryzuje się wysokim stopniem petryfikacji. Dotyczy to przede wszystkim leksykalnego aspektu formuł, co daje się zauważyć tak w wyborze słów-kluczy, jak i niewielkiej ilości określających je zmiennych, choć sama struktura formuły nie jest bynajmniej skostniała: dopuszcza ona, w ramach regulującego jej długość schematu rytmicznego, możliwość kumulowania zmiennych, dublowania słowa-klucza, dokonywania synonimicznych substytucji.

Zjawisko pewnej dowolności jest postrzegalne również na płaszczyźnie wyboru formuł użytych do konstruowania incipitu i ich syntaktycznego uporządkowania. Jedynym w tym zakresie ograniczeniem jest struktura semantyczna: formuły muszą ewokować wiosnę. Natomiast nie sposób

⁷ A. Daur, *Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdruckformen betrachtet*, Leipzig 1909; H. Peukert, *Die Funktion der Formel im Volkslied*, [w:] *Poetyka*, Warszawa 1961; J. Bartmiński, *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*, [w:] *Semiotyka i struktura tekstu*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, Dobrzyńska, *op. cit.*

wykryć regułę rządzącą ich ilością: w zbliżonym do *pastourelle* gatunku *reverdie* „wiosenny” incipit uzyskuje rekordowe rozmiary, rozciągając się prawie na cały wiersz. Podobnie w przypadku uszeregowania formuł ich dystrybucja w ramach incipitu jest dowolna, nie obowiązują tu reguły obowiązkowego następstwa, jak na przykład w przypadku rozpowszechnionej w literaturze średniowiecznej przejętej z antyku zasady opisu postaci poprzez sukcesywne charakteryzowanie części ciała od włosów do stóp.

Tę względną dowolność tłumaczyć by można oralnością omawianych tekstów. Tym niemniej kwestia oralności kompozycji *pastourelles*, podobnie jak i całej poezji średniowiecznej, nie jest definitywnie rozstrzygnięta. O ile bezdyskusyjna wydaje się oralność ich przekazu (świadczy o tym dobitnie zachowany w wielu rękopisach schematyczny zapis nutowy), o tyle brak pewnych charakterystycznych cech, takich na przykład jak powtórzenia słów czy całych formuł, nasuwa wątpliwości co do sposobu konstruowania tekstu. Należy jednak zdać sobie sprawę z tego, że poezję tę znamy „z drugiej ręki”, z rękopisów sporządzonych przez skrybów piszących najprawdopodobniej pod dyktando. Bez względu więc na intencje przyświecające takiemu zapisowi, „korektorska” działalność samych skrybów i dyktujących im osób (wcale niekoniecznie autorów) musiała wyrzucić swe piętno na formie tekstów.

Jednak nawet przy założeniu oralnej kompozycji *pastourelles*, eksplikowanie wspomnianej swobody formułicznej oralnością nie wydaje się dostarczać w pełni satysfakcjonującej odpowiedzi: nie wyjaśnia ona bowiem zjawiska pomijania wielu formuł w konkretnych tekstach, redukcji incipitu niejednokrotnie do minimum. Jedynie odwołanie się do familiarnej wizji świata stanowiącej konstrukcyjny materiał incipitu może rzucić nowe światło na postawione pytanie.

Ewokacja wiosny jest przede wszystkim ewokacją kategorii kulturowej uważanej za najistotniejszą: kategorii czasu.⁸ Występuje ona w dwóch kategoriach formuł:

1. Odsyłających do dnia lub jego pory (poranka), np.: *l'autrier, un jour* (pewnego dnia), *par un matin* (rankiem);

2. Odsyłających bezpośrednio do pory roku poprzez ewokację bądź to konkretnej daty: *en mai* (w maju), *au tens Pascour* (w czasie wielkanocnym), bądź poprzez rzeczownik oznaczający w tym kontekście wiosnę: *li joli tens* (piękny czas), *quant revient la seson* (gdy powraca (ta) pora roku).

Zgodnie ze wspomnianą powyżej zasadą, formuły obu typów mogą występować zamiennie albo też łączyć się w dowolnych kombinacjach,

⁸ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976.

stąd też w tekstach spotkać można nader często złożenia typu: *l'autrier par un jor de mai* (pewnego majowego dnia). Dostrzegalna w całym zbiorze zamiennosc wykazuje, że z punktu widzenia denotacji różne pojęcia, jakimi są „dzień”, „Wielkanoc” czy „ranek” funkcjonują w tekstach jako synonimy. Zjawisko to obejmuje również inne kategorie incipitowych formuł, które omówimy w dalszym ciągu.

Innym sposobem ewokowania wiosennego czasu jest odwoływanie się pośrednie, poprzez nazwanie jednej (lub kilku) właściwości tej pory roku, np.: *leiz un boix qui verdoie* (obok pokrywającego się zielenią lasu) lub znacznie rzadziej, poprzez ewokację końca zimy: *au parteir de la froidure* (gdy przemija zimno).

Omówione dotychczas formuły mają zasadnicze znaczenie dla zdefiniowania motywów wiosennego incipitu, wprowadzają one bowiem silne semantycznie słowa-klucze. Jednakże otrzymanie pełnej gamy semantycznej możliwe jest jedynie wówczas, gdy uwzględni się formuły zawierające leksemy determinujące znaczenie tych słów. Owo specyficzne dookreślenie może dokonać się zarówno poprzez wprowadzenie określonych leksemów do samej formuły, na co pozwala jej luźna struktura, jak też poprzez formuliczny kontekst o charakterze opisowym. Bez względu na mechanizm określania, wyróżnić w nim można obecność zasadniczych kategorii semicznych:

1. Semów pozytywnie określających porę roku, zawartych w przymiotnikach takich na przykład, jak: *doz* (słodki), *joli* (piękny). W tych wypadkach mamy często do czynienia z przekształceniem nienacechowanego semantycznie rzeczownika w słowo-klucz, jak choćby w wymienionych już przykładach zawierających rzeczowniki *tens* (czas), *seson* (pora roku);

2. Semów początku, odrodzenia, nowości, na przykład: *A l'entree de Pascor* (gdy przychodzi Wielkanoc).

Raz jeszcze podkreślić należy, że względna swoboda kompozycyjna tak samych formuł, jak i budowanych z nich incipitów pozwala na dowolne łączenie obu wymienionych typów i na kumulowanie przytoczonych określeń w ramach wspomnianej struktury semantycznej.

Ewokacja wiosny dokonywana jest również poprzez wyliczanie charakterystycznych dla tej pory roku zjawisk zachodzących w budzącej się do życia przyrodzie. Mamy tu do czynienia z ograniczoną liczbą wyrażonych formułami motywów:

- 1) śpiew ptaków;
- 2) kwitnienie kwiatów;
- 3) zielenienie się łąk i drzew;
- 4) motyw szumu źródła (znacznie rzadziej reprezentowany).

Również te formuły posiadają omówioną już charakterystykę semantyczną: pozytywne nacechowanie poszczególnych zjawisk, na przykład: *cil oixelet sont gai* (ptaszęta są wesołe), lub/i semy nowości, odradzania: *nest la verdor* (rodzi się zieleń).

Ostatnim wreszcie motywem jest niebywale istotny motyw wyrażający reakcję ludzi na nadejście wiosny. Chodzi o ogarniającą młodych ludzi miłość: *tuit amant doivent d'amors chanter* (wszyscy kochankowie mają śpiewać z miłości). Zaskakujący może wydać się fakt wyjątkowo nielicznej reprezentacji tego motywu w omawianych incipitach. Należałoby raczej spodziewać się czegoś wręcz przeciwnego, choćby ze względu na to, że motyw ten stanowi przesło między „bezosobowym” incipitem i erotyczną tematyką narracyjnej części utworu. Ale w tym właśnie przypadku ujawnia się eliptyczny charakter incipitu: nadejście wiosny tak ściśle implikuje nadejście nowej miłości, że językową ekspresję tej implikacji można było pominąć bez szkody dla prawidłowego rozumienia tekstu. Podtrzymująca jego koherencję struktura głęboka jest natury kulturowej i ona to właśnie pozwala na niewerbalizowanie pewnych elementów, jak na przykład pewnych ogniw łańcucha przyczynowo-skutkowego.

Jak już wspominaliśmy, „wiosenny” incipit ewokuje kategorię czasu. Specyfika tego incipitu, ujawniająca się choćby na płaszczyźnie czysto leksykalnej, czy zgoła gramatycznej (użycie czasu teraźniejszego w opozycji do czasu przeszłego następującej po nim narracji), jego częstotliwość i szeroki zasięg pozwalają na poczynienie istotnych spostrzeżeń dotyczących literackiej wizji czasu w kulturze XII i XIII wieku. Mamy tu do czynienia z punktowymi jednostkami stylizowanego czasu, ujętego w sposób zdekongretyzowany, a więc w zupełnym oderwaniu od biologicznego rytmu egzystencji i w ogóle pozbawionego cech linearności pozwalających na zrekonstruowanie temporalnego „przed” i „po”. Konsekwentne użycie czasu teraźniejszego szczególnie dobitnie wyraża wyrwanie ewokowanych chwil z linearności czasu ewolucyjnego. Wiosenny czas analizowanych incipitów jest cyklicznym czasem powracającym regularnie w identycznej formie, posiadającym niezmienną charakterystykę.

Czas incipitu *pastourelles* — to czas *par excellence* literacki, silnie akcentujący zerwanie z zewnętrznymi w stosunku do tekstu regułami następstwa wydarzeń. Jest on stworzony na użytek opowiadanej w dalszym ciągu historii i jedyną jego miarą są układające się w pewną sekwencję perypetie bohaterów. To zawieszenie porządku czasowego ma ogromne znaczenie dla samego procesu komunikacji literackiej: śledzenie losów bohaterów żyjących w świecie poza czasem ewolucyjnym wstrzymuje również ten czas dla samych uczestników komunikacji; podobnie

jak zawieszeniu ulegał powszechnie przyjęty system reguł życia społecznego w opisanych przez M. Bachtina świętach karnawałowych.⁹

Ewokowana wiosna jest czasem nacechowanym semantycznie. Niezależnie od denotacji poszczególnych słów-kluczy, leksemy je określające konstruują specyficzne pola semantyczne wokół czterech semów:

1) odrodzenia, które odnaleźć można w takich leksemach, jak: *entrer, naistre, renouveller, novel, matin, commencement, reverdoier, reparier, Pascor*, etc.;

2) piękna, w leksemach: *bel, dolz, paroir, joli, seri, cler, gentil*, etc.;

3) radości: *agreer, envoisier, meneir badour, resbaudoir, joie*, etc.;

4) miłości: *amant, amors, cuers*.

Oczywiście, podane przykłady należą przede wszystkim do jądra statycznie pojętego centrum pola semantycznego. W miarę oddalania się od tego centrum mamy do czynienia z leksemami mogącymi należeć do dwóch lub więcej interferujących pól semantycznych.

Płynność ich granic staje się jeszcze bardziej ewidentna, jeżeli izolowane rozważania leksykalne przeniesie się na płaszczyznę dyskursu, a więc — funkcjonowania leksyki w całej formułicznej kompozycji tekstów. Kompozycyjna swoboda prowadzi do bardzo istotnej konsekwencji, jaką jest możliwość występowania identycznych formuł w różnych kontekstach, co świadczy o ich pełnej synonimii. Bez względu na bardzo niejednokrotnie zróżnicowaną semantykę poszczególnych jednostek leksykalnych, „wiosenny” incipit stawia między nimi znak równości.

Historycy literatury niejednokrotnie podkreślali znaczenie wiosny w literaturze średniowiecznej. Ich konstatacje szły jednak w kierunku doszukiwania się w literaturze odbicia, choćby fragmentarycznego, pozaliterackiej rzeczywistości.¹⁰ W takim ujęciu ta pora roku oznaczająca zakończenie trudnej — ze względu na dokuczliwy chłód, brak żywności, etc. — zimy zapowiadała łatwiejsze życie, obfite plony itd. Tym niemniej, analizowane teksty zupełnie abstrahują od tego typu optymizmu. Wiosenna odnowa jest odnową emocjonalną, jej nadejście jest równoznaczne z odnową uczuciową, z nadejściem nowej miłości. Zarówno omówione pozytywne nacechowanie tej pory roku, jak i jej wyabstrahowanie z ciągu czasu linearnego oraz cały erotyczny kontekst stawiają ją na równi z miłością: wiosna i miłość są w pełni zamienne. Ewokowany czas istnieje jedynie w ramach afektywnej egzystencji człowieka, nie jest on ramą miłości, jest nią samą.

Oczywiście, gruntowne przebadanie wiosennych incipitów w całej li-

⁹ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975.

¹⁰ J.-Cl. Payen, *Littérature française, Le Moyen Age I, des origines à 1300*, Paris 1970.

teraturze średniowiecznej pozwoliłoby na uzupełnienie i być może częściową weryfikację powyższych konkluzji. Nie wydaje się jednak, by dokładniejsze rozeznanie tekstowej rzeczywistości podważyło zasadnicze spostrzeżenia. Literacka wizja czasu-miłości, bez względu na precyzję jej opisu w tekście jest ewidentna. Stawia to w nowym świetle przydatność dzieła literackiego jako źródła do poznania mentalności i systemu wyobrażeniowego średniowiecza.

Podstawową funkcją incipitu jest bez wątpienia, skierowana na zewnątrz, funkcja delimitacyjna. Incipit odgranicza tekst od poprzedzających go komunikatów, tak literackich (układających się w ciąg utworów lub części większego utworu), jak i pozaliterackich. Różne sposoby spełniania tej funkcji zostały precyzyjnie opisane przez T. Dobrzyńską na przykładzie staropolskiej pieśni kościelnej i bajki zwierzęcej.¹¹ Nie jest ona jednak jedyna. Druga zasadnicza funkcja incipitu jest skierowana do wewnątrz i wynika bezpośrednio z jego struktury i opisanej wyżej stereotypowej semantyki. Pozostając w stosunku względnej autonomii do pozostałych sekwencji tekstu, incipit sytuuje się na innym niż one poziomie, odnosząc się jednak do następującej po nim narracji. Funkcja ta ma charakter metatekstowy, pozwala ona na natychmiastowe określenie zbioru, którego dany tekst jest częścią, informuje o jego przynależności gatunkowej. Potraktowanie incipitu jako wyznacznika gatunkowego automatycznie przywołuje szerokie zagadnienie typologii gatunków literackich, co w przypadku omawianego gatunku *pastourelle* i całej poezji średniowiecznej jest sprawą szczególnie delikatną; w tym przypadku zawodzą bowiem wypracowane przez teorię literatury formalne kryteria podziału. W przypadku „wiosennego” incipitu stwierdzić należy, że specyfika wyrażonego w nim czasu-miłości pozwala przewidzieć miłosną tematykę dalszego ciągu utworu. Aczkolwiek w znanych próbach uporządkowania literatury średniowiecznej w klasy gatunkowe istota incipitu nie została jak dotąd należycie uwzględniona, intuicja niektórych współczesnych mediewistów nakazuje im poddanie w wątpliwość jedynie formalne kryteria genologiczne.¹²

Incipit niweluje możliwość pomyłki w odbiorze, jednoznacznie określając typ kanału komunikacyjnego i jego drożność. Poprzez swój stereotypowy charakter odwołuje się on do zmagazynowanych w kolektywnej pamięci użytkowników kultury wzorców, pozwalających na przewidywanie dalszego ciągu i skoncentrowanie uwagi na tych komponentach tekstu, które w danej społeczności uważane są za istotne. W przypadku poezji

¹¹ Dobrzyńska, *op. cit.*

¹² Na szczególną uwagę zasługują spostrzeżenia P. Zumthora; P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, patrz również: P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age*, Paris 1977.

starofrancuskiej uwaga audytorium koncentrowała się na kunszcie układu stereotypowych formuł w ramach dość sztywnego schematu semantycznego.

Tak określona funkcja nosi wszelkie cechy opisanej przez R. Jakobsona funkcji fatycznej. Analogia z Jakobsonowskimi ustaleniami idzie jednak dalej: zarówno funkcja fatyczna, jak i sytuująca się na innej płaszczyźnie funkcja delimitacyjna są funkcjami dominującymi incipitu. W przypadku innych tekstów kultury mogą pojawić się funkcje dodatkowe, jak na przykład funkcja pragmatyczna nakazująca odbiorcy pewien sposób reagowania. Tak więc, w początkach popularności *rock and rolla*, już sam dźwięk gitary rozpoczynający nowy utwór powodował rozpoczęcie tańca przez zgromadzonych w młodzieżowych klubach USA i Kanady uczestników zabawy, zanim mogli oni usłyszeć właściwy rytm. O podobnym zjawisku mówić można w przypadku wspólnych modlitw implikujących uczestnictwo wszystkich zgromadzonych wiernych (np. litanie, godzinki, gorzkie żale).

Rzecz jasna, te pozostałe możliwe funkcje incipitu mają znacznie węższy zasięg niż opisane funkcje dominujące. Dlatego też niemożliwe jest sporządzenie ich listy *in abstracto*, pomijając rzetelną analizę różnych kategorii incipitów. W tym artykule zadowolimy się musimy jedynie zasugerowaniem ich istnienia.

Incipit wyodrębnia tekst, stanowi jego *terminus a quo*. Tekst nie istnieje jednak w próżni: poprzedzają go i następują po nim inne wypowiedzi, proces komunikowania ich przebiega w różnych (choćby fizycznie) warunkach i incipit musi niejednokrotnie uwzględnić ten szeroki kontekst. Będąc granicą musi być on zarazem pomostem między tekstem i kontekstem, warunkując skuteczność dotarcia i zrozumienia komunikatu. Dlatego też ideałem byłoby opisywanie incipitu przy uwzględnieniu wszystkich tych czynników. Jednakże nie jest to możliwe w przypadku kultur już wygasłych. Z tego też powodu analiza „wiosennego” incipitu musi pozostać niekompletna.