

Magdalena Sakowska
Uniwersytet Wrocławski

**„UNE PERSONA QUE JO COGNOISSO”.
STRATEGIE „JA” AUTORSKIEGO A TOPIKA WSTĘPU
W DZIELACH WYBRANYCH AUTOREK
FRANCUSKIEGO ŚREDNIOWIECZA**

Rola kobiet jako podmiotów twórczych w epoce Średniowiecza wciąż nie jest dokładnie zbadana, choć z roku na rok wzrasta zainteresowanie tą tematyką i poszczególne autorki są „wydobywane” z mroku zapomnienia wraz ze swymi dziełami. Jak dotąd, podczas swojej pracy nad słownikowym zarysem autorek średniowiecznych znalazłam czternaście kobiet piszących bądź na terenie Francji, bądź w dialektach języka *d’oïl*. Część z nich tworzyła po łacinie. Głównym przedmiotem ich zainteresowania były: hagiografia, liryka miłosna, listy, traktaty parenetyczne i dzieła mistyczne. Pisarek było na pewno więcej, ale wiele z nich nie znamy z imienia.

Osiem kobiet, których tekstami zajmę się poniżej, to bez wątpienia ich autorki – wszystkie prócz jednej podpisały bowiem swoje dzieła, co nie było bynajmniej częste w wiekach średnich i co dziś jeszcze przysparza historykom literatury znacznych trudności. Klasycznym przykładem tego typu problemów jest zabytek okcytańskiej hagiografii *Vida de la benaurada sancta Doucelina* (ok. 1300), napisany – lub nie – przez jej następczynię, przełożoną beginażu, Philippine de Porcellet (zm. 1316).

Miejszem przeznaczonym na przedstawienie się autora i ewentualne refleksje autobiograficzne był wstęp, w nim zatem spróbujemy znaleźć odpowiedź na następujące pytania: jak fakt, że kobieta była autorem tekstu, wpływał na sposób skomponowania wstępu, topikę, długość? Czy w ogóle wpływał? Jak odnosiła się pisarka do samej siebie – czy podkreślała swą płć, czy wręcz przeciwnie, próbowała ją wstydliwie ukryć? Czy korzystała z przywilejów nietypowego autorstwa, czy też nie przykładała do niego specjalnej wagi? Gdy

autorka układała swój wstęp, czy zaślaniała się rozbudowaną topiką skromności? I wreszcie w jaki sposób próbowała nawiązać kontakt z czytelnikiem?

Zanim przejdę do autorek tworzących w języku wernakularnym, wypada mi poświęcić chwilę ich poprzedniczce, żyjącej w czasach, gdy jeszcze nie pisano w języku rodzimym. Dhuoda (ok. 803 – po 843) była francuską arystokratką. W imieniu męża, Bernarda z Septymanii, zarządzała lennem w Uzès, gdy ten, spokrewniony z Karolem Wielkim, brał czynny udział w rozgrywkach politycznych. Urodziła dwóch synów, lecz obaj zostali zabrani przez ojca – młodszy w wieku kilku miesięcy. Pisany w latach 841-843 *Liber manualis Dhuodane quem ad filium suum transmisit Wilhelmum* był próbą nawiązania kontaktu ze starszym z nich i uczestnictwa w jego wychowaniu.

Pierwszą rzucającą się w oczy cechą wstępu Dhuody do *Liber manualis* jest jego długość. Składa się on z pięciu elementów: *Incipit textus*, *Incipit liber Dodanae*, *Epigramma operis subsequentis* (90 w.), *Incipit prologus* i *Praefatio*. Wstęp ów jest zgodny z modą literacką tamtych czasów, nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, czytając: „Feliciter explicit praefatio”¹, że Dhuoda otwiera swą księgę powoli, ostrożnie, z wielką obawą.

Mimo tego Dhuoda bynajmniej nie usiłuje „zniknąć” ze swojego tekstu. Wręcz przeciwnie. W *Incipit textus* mówi, że książka ta wyszła spod jej ręki, „od początku aż do samego końca, tak w formie, jak i treści, tak co do melodii poezji, jak i potoczności prozy oraz następujących po sobie części”², i po raz pierwszy zwraca się tu do swego adresata. *Incipit liber* zawiera uroczystą dedykację dla syna – Dhuoda chce być obecna w swym tekście tam, gdzie nie może być obecna ciałem. *Epigramma* otwiera się apostrofą do Boga, zawierającą prośbę, by ignorantce, jaką jest autorka, udzielił rozumu i umiejętności. Dhuodzie nie wystarczyło kilka dedykacji – zaszyfrowała jeszcze jedną w akrostychu stworzonym przez pierwsze litery wersów utworu. Najbogatszy wizerunek autorki zawiera *Prologus*. Rozpoczyna go ona, jak przystało, toposem skromności: „Dla wielu ludzi jest widoczne to, co dla mnie pozostaje jednak w ukryciu, podobni do mnie są ci o zaćmionym rozsądku, pozbawieni rozumu”³ – i tu autorka cytuje św. Pawła – „Zdobędę się na szaleństwo: ja jeszcze bardziej!” („Minus sapiens dico, plus ego” [2 Kor., 11:23]). I dalej: „Ja, Dhuoda, choć słaba na umyśle i żyjąca niegodnie pośród godnych niewiast, jednak rodzicielka twoja, synu Wilhelmie, do ciebie teraz kieruję swoje podręczne dzieło”⁴. Następnie autorka używa metafory zwierciadła: niech jej syn, tak jak kobieta pragnąca podobać się mężowi, zagląda jak najczęściej w lustro jej księgi, dbając o stan swojej duszy. I wydaje się nie widzieć niczego niewłaściwego w tym porównaniu mężczyzny do ko-

¹ Dhuoda, *Manuel pour mon fils*, red. P. Riché, tłum. B. de Vregilla, C. Mondésert, Paris 1975, s. 86.

² *Ibid.*, s. 68.

³ *Ibid.*, s. 80.

⁴ *Ibid.*, s. 80.

biety. Szczególnie ciekawe jest *Praefatio* – znajdujemy tu tak wiele informacji autobiograficznych, że mogłoby ono zasługiwać na miano jednego z pierwszych pamiętnikarskich zapisów kobiecych w Średniowieczu. Podkreśla to jeszcze bardziej osobisty charakter dzieła.

Jeśli Dhuoda, pisząca po łacinie, adresowała swój utwór do jednego czytelnika (nie zakładając zapewne, że tak pozostanie – w Średniowieczu rzecz napisana stawała się rzeczą publiczną), to autorki piszące w językach rodzimych przeważnie zwracają się świadomie do szerszych kręgów czytelniczych.

Marie de France, tworząca prawdopodobnie między 1160 a 1180 r. w królestwie angielskim, jest autorką trzech erudycyjnych prologów do swych trzech słynnych utworów. Najbardziej znany jest prolog do *Lais*, z pozostającym w pamięci portretem własnym autorki. Można w nim odnaleźć następujące *loci communes*:

– wymieniony przez Curtiusa topos: „Posiadanie wiedzy sprawia, iż obowiązkiem jest dzielić się nią”⁵. Był to topos rozpowszechniony w Średniowieczu – pojawiał się między innymi w pismach Alana ab Insulis, utworach Archipoety, a w kręgu autorów literatury dwornej u Chrétiena de Troyes w *Erecu i Enidzie* (w. 6-9). Jest on wzbogacony metaforą dzieła jako kwiatu – znajduje się ono w pełnym rozkwicie dopiero wtedy, gdy poznali je liczni czytelnicy (w. 1-8);

– topos konieczności unikania lenistwa, ozdobiony wizerunkiem studiujących gorliwie uczonych i wzmianką o antycznej tradycji badania tekstu, świadcząca o poziomie wykształcenia Marie. Topos ten występuje tu w roli usprawiedliwienia się autorki, bardzo ważnego miejsca w każdym wstępie. Należało się bowiem wytłumaczyć z sięgnięcia po pióro i publicznego zabrania głosu. Kto podejmuje się wymagającego umysłowego wysiłku zadania, uważa Marie, ten ustrzeżę się zła (w. 9-27);

– kolejny topos, to, również wymieniony przez Curtiusa: „Przynoszę coś, czego jeszcze nikt nie mówił”⁶. Marie postanowiła przełożyć jakiś wartościowy tekst z łaciny, lecz zauważyła, że tego zadania podjęli się już inni. Zwróciła się zatem ku bretońskim *lais*, utworom krążącym w ustnym obiegu, nie chciała bowiem, by pozostały niezauważone. Ta osobista część Prologu kończy się pięknym obrazem autorki, pracującej nad *lais* do późnej nocy, co przypomina obyczaj kopistów – umieszczanie gdzieś w inicjale własnego portretu nad księgą (w. 28-42).

Następnie pojawia się bardzo ważny element Prologu: dedykacja skierowana do mecenasa – obecnego lub *in spe*. W tym przypadku jest to sam król (prawdopodobnie Henryk II Plantagenet lub jego współkoronowany syn, Henryk Młody), a to wymaga od autorki użycia topiki pochwalnej i pozwala jej na

⁵ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie Średniowiecze*, przeł. i opr. A. Borowski, Kraków 1997, s. 94.

⁶ *Ibid.*, s. 93.

upomnienie się o nagrodę. Jednego i drugiego niekiedy mocno nadużywano, lecz Marie zachowuje tu umiar unikając pochlebstwa i bezwstydu i nie dopomina się o wynagrodzenie inne niż życzliwe przyjęcie podarunku (w. 43-56). Tutaj też pojawia się jedyne zdanie nawiązujące do topiki skromności. Marie prosi, by król nie uznał jej za zbyt zarozumiałą, skoro odważyła się dedykować mu swój utwór (w. 54-55).

W całym wstępie autorka nie czyni uwag autobiograficznych ani nie odnosi się do swojej płci. Przedstawi się zresztą tylko raz, w epilogu bajek ezopowych:

Al finement de cest escrit,
Qu'en Romanz ai traitié e dit,
Me numerai pur remembrance:
Marie ai num, si sui de France⁷.

(„Na zakończenie tego tekstu, który napisałam i ułożyłam w języku romańskim, chciałabym umieścić swe imię, by je pamiętano: jestem Marie i pochodzę z Francji”).

Wymieni też swe imię w *Guigemarze* i w epilogu *Espurgatoire seint Patriz*. Gdyby te fragmenty zaginęły, mielibyśmy prawdopodobnie kolejną anonimową autorkę, choć w jej przypadku dysponujemy czymś tak nieczęsto wtedy spotykanym, jak zewnętrzne potwierdzenie odbioru czytelniczego. Jej współczesny, Denis Piramus, w Prologu swego *La vie seint Edmund le Rei* (ok. 1180) irytuje się, że dama o imieniu Marie, która napisała: „Les vers de lais, Ke ne sunt pas del tut verais”⁸ („Wierszowane *lais*, w których nie ma ani krzty prawdy” [w. 37-38]), jest uwielbiana przez rycerzy i damy, którzy wciąż na nowo czytają jej utwory.

W tym samym czasie i również na terenie Anglii, w opactwie Barking, pisały dwie mniszki, których rymowane translacje łacińskich żywotów świętych na dialekt anglonormandzki są w podobny sposób wzbogacone i rozwinięte, jak prace Marie i zasługują na uwagę, ponieważ w interesujący sposób transponują motywy i język literatury dwornej do rodzimej hagiografii. Kilka dekad później jeszcze inna zakonnica wykonała podobne zadanie, prawdopodobnie w opactwie Chatteris. Możliwe, że tych autorek było więcej i że istniała pewna tradycja literacka tego rodzaju, skoro w *La vie de saint Thomas Becket* pióra dwunastowiecznego poety Guernesa de Pont-Ste-Maxence znajdujemy taki fragment: „Tut cil [...] roman z qui unt fait del martyr Clerc u lai, muïne u dame”⁹ („Wszystkie te [...] żywoty w języku romańskim ułożone przez klerka lub świeckiego, mnicha lub damę”).

⁷ *The Lais of Marie de France*, tłum. G. S. Burgess, K. Busby, London 1999, s. 15.

⁸ *Ibid.*, s. 11.

⁹ J. Wogan-Browne, „*Clerc u lai, muïne u dame*”: *women and Anglo-Norman hagiography in the twelfth and thirteenth centuries*, in: *Women and Literature in Britain 1150-1500*, red. C. M. Meale, Cambridge 1993, s. 61.

Strategie autorskie zastosowane we wstępach lub zakończeniach trzech żywotów są bardzo interesujące. *La vie de seinte Catherine* powstało przed 1200 r., *Vie d'Edouard le confesseur* w latach 1163-1189, a *Vie seinte Audrée* prawdopodobnie przed 1285 r. Pierwsza z autorek uznała za stosowne się przedstawić, ale dopiero w zakończeniu utworu:

Jo ki sa vie ai translatee
Par nun sui Clemence numee,
De Berekinge sui nunain,
Pur s'amur pris cest œvre en mein¹⁰.

(„Ja, która przełożyłam ten jej żywot, mam na imię Clemence i jestem mniszką w Barking, z miłości do którego podjęłam się tego dzieła”).

We wstępie natomiast wykorzystała kilka ciekawych motywów charakterystycznych dla *exordium*:

– bliźniaczy topos konieczności dzielenia się wiedzą występuje tu w formie postulatu dzielenia się dobrem i jest poparty przykładem Boga (w. 1-20);

– topos Boga jako autorytetu zachęcającego do pracy, jednak nie wprost – na to autorka jest za skromna. Wierzy ona natomiast w Jego pomoc przy przekładaniu żywota (w. 21-28);

– topos pojawiający się w translacjach i również stanowiący wariant dzielenia się wiedzą; należy przetłumaczyć źródło łacińskie, aby znalazło więcej czytelników (w. 29-34);

– i drugi topos pojawiający się w translacji, jeszcze silniej usprawiedliwiający: poprzedni przekład zawiera liczne niedociągnięcia i nie sprostał wymogom czasu i coraz bardziej wybrednych czytelników (to również jest topos, rodzaj wariacji na temat: „Tempora mutantur et nos mutamur in illis”). Zatem Clemence postanowiła się podjąć tego trudu (w. 35-46).

Skoro zaś zwróciła uwagę na własną osobę, wypada jej zastosować topikę skromności. Nie uczyniła tego z pychy, ponieważ, jak z godnością zaznacza, nie szuka pokłasku. Cała chwała należy się Bogu, gdyż to Jemu zawdzięcza ona swe niewielkie umiejętności (w. 47-50).

Oczywiście, tekst hagiograficzny wymagał od autora większej „przezroczystości” niż świecki – współsiostra Clemence posunie się pod tym względem bardzo daleko. Sama Clemence jednak zaakcentowała swój udział w dziele w sposób dyskretny, lecz znaczący. Stosując topikę skromności nie wpadała w samoponiżenie, koncentrowała się na praktycznej stronie translacji, a usprawiedliwiając się z dokonanego dzieła zwracała uwagę bardziej na swe zdolności niż na błędy i powoływała się na konieczne „współautorstwo” Boga. Clemence nie rozwodziła się nad swoją płcią, nie odnosiła się też bezpośrednio do swego stanu zakonnego.

¹⁰ *Dvě verse starofrancouzské legendy o sv. Kateřinie Alexandrinské*, red. J. U. Jarník, Praga 1894, s. 80.

Współsiostra Clemence, tajemnicza mniszka z Barking, zastosowała zupełnie inną strategię „ja” autorskiego, decydując się na świadomą anonimowość i motywując ją w zakończeniu następująco: jej imię JESZCZE nie jest godne tego, by umieścić je w tym samym tekście, co imię świętego króla Edwarda (w. 5309 nn.)¹¹. Powoływała się również na słabą znajomość języka francuskiego, czy też raczej na fakt, że jest to francuszczyzna bardziej londyńska niż paryska, jak w wypadku Chaucerowskiej Przeoryszy.

Istnieje koncepcja naukowa Williama MacBain, według której Clemence mogła być również autorką tego żywota. Jeśli tak, była to zapewne praca wcześniejsza – jest ona bowiem słabsza literacko – i spełniły się oczekiwania autorki wyrażone w słowie „jeszcze”.

Trzecia z owych pisarek nosi imię Marie i prawdopodobnie była mniszką w opactwie Chatteris. Dzieło Marie jest bardziej dosłowną translacją i mało w nim zmian i udoskonaleń odautorskich. Jeśli zasługuje na wzmiankę, to ze względu na ciekawą i przypominającą całkiem inny tekst frazę: mam na imię Marie i chcę, by było ono pamiętane (w. 4619-4620)¹². Czy jest to świadome nawiązanie do znanego powszechnie dzieła słynnej imienniczki?

Dwie kolejne autorki są interesujące już choćby ze względu na punkty wspólne i różnice między nimi. Obie nosiły to samo imię, obie były mistyczkami (jedynymi w średniowiecznej Francji, które spisały swe objawienia), obie zmarły w tym samym roku, a swym dziełom nadały ten sam tytuł: *Zwierciadło*. Jednak pierwsza była powszechnie szanowaną przeoryszą klasztoru kartuzek, okazującą niezmiennie posłuszeństwo zwierzchnikom i przesyłającą swe dzieła kapitule zakonnej do sprawdzenia pod względem dogmatycznym – i umarła prawdopodobnie w atmosferze świętości, choć nigdy nie została beatyfikowana. Druga natomiast była słynną heretyczką, należała do duchowych rodziców mistycznej doktryny o zupełnym zjednoczeniu duszy z Bogiem (tzw. *Secta spiritus libertatis*) – nie ustawała w rozpowszechnianiu swego potępionego i spalonego w 1305 roku dzieła i za to pięć lat później została skazana na stos.

Co ciekawe, strategie autorskie obu mistyczek wykazują pewne odległe podobieństwo. Obie bowiem pojawiają się we wstępie w ukrytej postaci. Marguerite d'Oingt (ur. ok. 1240), przeorysza klasztoru w Poletin koło Lyonu, napisała swe *Speculum* w latach 1289-1294, w dialekcie lyońskim z elementami języka frankoprowansalskiego. Było ono jednym z czterech jej utworów. Zadeedykowała je, co znamienne, wizytatorowi zakonnemu, Hugonowi de Valbonne. Krótki wstęp zawiera dwa bardzo ciekawe motywy. Ma on charakter listu, w którym autorka wychodzi od znaczącego na tle tekstu stwierdzenia, że ten, który usłyszał o szczególnej łasce Bożej udzielonej jednemu z jego przyjaciół, już przez to samo staje się lepszy na długi czas. Występuje tu topos konieczności dzielenia się dobrem – ponieważ Marguerite pragnie zbawienia

¹¹ J. Wogan-Browne, *op. cit.*, przyp. 18.

¹² *Ibid.*, przyp. 18.

swego adresata tak samo jak swego, chce mu opowiedzieć o wielkim wydarzeniu. Spotkało ono nie tak dawno pewną osobę, którą ona zna. Otóż z tekstu wyraźnie wynika, że tą osobą jest sama Marguerite. Jest to interesujący, niekiedy spotykany u mistyczek zwyczaj pisania o sobie w osobie trzeciej. Ten sposób, znany od czasów Juliusza Cezara, ma tutaj być może podkreślać nieistotność mistyczki wobec prawdziwego autora tekstu – Boga. Margery Kempe, angielska świecka mistyczka z przełomu XIV-XV w. posunie się jeszcze dalej – będzie nazywać siebie „tym stworzeniem” („this creature”) w opozycji do Jedyne Stwórcy i również będzie patrzeć na siebie z boku. Są też mistyczki, które, jak Hildegarda z Bingen, piszą o sobie w osobie drugiej, określa je bowiem głos Boży.

Na inny ciekawy trop naprowadza zwrot: „Une persona que jo cognoisso”¹³ („Pewna osoba, którą znam”). Wydaje się on wskazywać na możliwą inspirację *Drugim listem do Koryntian* św. Pawła. Píše on tam o sobie samym: „Jeżeli trzeba się chlubić – choć co prawda nie wypada – przejdę do widzeń i objawień Pańskich. Znam człowieka w Chrystusie, który przed czterema laty – czy w ciele – nie wiem, czy poza ciałem, [też nie wiem], Bóg to wie – został porwany aż do trzeciego nieba” (2 Kor., 12:2). Jest to tym bardziej możliwe, że oba fragmenty dotyczą przeżyć mistycznych.

Marguerite Porete, beginka działająca w okolicach Valenciennes, pozornie wycofała się ze swego liryczno-dramatycznego wstępu do dzieła, za które oddała życie: *Le Miroir des simples âmes anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour* (*Zwierciadło prostych dusz unicestwionych, które pozostają jedynie w pragnieniu i pożądaniu miłości*), napisanego w latach 1285-1295. Podobnie jak u Dhuody składa się on z elementów poetyckich i prozaicznych, jest jednak krótszy. Otwiera go pieśń o *incipit*: *Vos qui en ce livre lirez...* („Wy, którzy w tej księdze przeczytacie...”). Można ją zestawić z dedykacją wizytatorowi na początku *Speculum*. Marguerite zwraca się tu wprost do „teologów i innych klerków”¹⁴, napominając ich, by porzucili Rozum na rzecz Miłości i Wiary – dopiero wtedy zrozumieją tę księgę. Potem następuje prolog, w którym kolejno zabierają głos postacie alegoryczne: Miłość (*Amour*), Dusza (*l'Ame*) i Aktor (*l'Acteur*). Najważniejszym w nim elementem jest *exemplum* podane przez Miłość. Jest to historia alegoryczna o znaczeniu kluczowym dla całego utworu – a sama w sobie nawiązuje do literatury dwornej, ściślej do motywu znanego choćby z *razo* trubadura Jaufre Rudela, który miał zakochać się w nieznannej księżniczce i wyruszyć w daleką podróż, by ją spotkać. Tu sytuacja jest odwrócona, to cudzoziemska księżniczka zakochuje się w znanym

¹³ D. Régnier-Bohler, *Literary and Mystical Voices*, tłum. A. Goldhammer, in: *A history of Women in the West*, red. G. Duby, M. Perrot, t. 2, *Silences of the Middle Ages*, London 1994, s. 481.

¹⁴ Margaretae Porete *Speculum simplicium animarum*, red. R. Guazhieri, P. Verdeyen, *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, LXIX, Typographii Brepols Editores Pentificii, Turnholti 1986, s. 8.

jej tylko z opowieści słynnym królu Aleksandrze Wielkim. Nakazuje więc namalować jego portret, by móc łatwiej o nim marzyć.

Marguerite skorzystała z możliwości nietypowej autoprezentacji, jaką dawała alegoryczna forma wstępu. Po Miłości wypowiada się Dusza, „qui ce livre fist escrire”¹⁵ („która kazała tę księgę napisać”), zakochana we władcy, któremu nie dorównuje szlachetny Aleksander. Posiada ona coś znacznie lepszego niż jego portret, gdyż on sam, widząc jej tęsknotę, podarował jej tę właśnie księgę, która na różne sposoby ukazuje miłość jego samego (ciekawa dwuznaczność: nie wiadomo, czy chodzi tu o jego miłość, czy też miłość do niego). Podobny mistyczny motyw Chrystusa ofiarowującego księgę autorce jest wątkiem przewodnim *Speculum*. Jest to interesujący alegoryczny autoportret autorki, całkowicie jednak różny od tego, który się znajduje w jednym z prologów Christine de Pisan (1364-1435).

Ta najbardziej znana z pisarek średniowiecznych była również bardzo poważana przez swoich współczesnych. Jedyna profesjonalna autorka tamtych czasów odniosła olbrzymi sukces zawodowy, zyskując rzesze oddanych czytelników również w domach królewskich i książęcych. Z racji naszego zainteresowania literaturą kobiecą możemy sięgnąć po jeden z poświęconych płci pięknej utworów Christine – ujęte w formy alegoryczne „zwierciadło”, traktat parenetyczny dla niewiast wszelkiego stanu, od królowej po prostytutkę: *Le Livre des trois vertus ou Trésor de la Cité des Dames* (1405; *Księga Trzech Cnót albo Skarb Miasta Dam*). Christine wybrała dla swego wstępu fabularyzowaną formę spotkania autorki z trzema personifikacjami – Rozwagą (*la Raison*), Uczciwością (*la Droiture*) i Sprawiedliwością (*la Justice*), w czym przypomina Marguerite Porete. Temat jej utworu jest jednak całkowicie świecki. Alegoryczna inscenizacja pozwoliła jej na zastosowanie toposu polecenia (*commandement*) ze strony Autorytetu, któremu nie sposób odmówić. W przeciwieństwie do mistyczek i hagiografek Christine nie mogła po prostu umieścić w tej roli Boga ani świętego.

Prócz tego głównego, usprawiedliwiającego toposu pojawia się na samym początku topos wyczerpania pisarskiego, umieszczany zwykle w zakończeniu. Jest on zwornikiem między *Les trois vertus* a ich poprzednią częścią, *Le livre de la Cité des Dames* (traktatem o utopijnym Mieście Dam zamieszkanym przez sławne niewiasty z historii i legend), również napisanym „na polecenie” tychże alegorycznych postaci.

Z poleceniem autorytetu wiąże się nakaz unikania lenistwa, które tutaj również jest upersonifikowane.

Ważną rolę odgrywają tu także trzy rozbudowane porównania, których używają Trzy Cnoty obrazując zadania Christine. Choć nie są związane bezpo-

¹⁵ *Ibid.*, s. 12.

średnio z topiką wstępu, należą do topiki określającej autora i jego rolę – w tym wypadku jako wojownika, twórcy i nauczyciela.

Pierwsze jest związane z toposem unikania lenistwa. Trzy damy przywołują postać zhańbionego rycerza, który opuścił pole walki przed końcem bitwy i nie otrzyma lauru zwycięstwa.

Drugie wprowadza przykład Boga, *Deus artifex*, który po kolei tworzył swe dzieła na początku świata. Tak samo Christine winna tworzyć kolejne części swego utworu.

Trzecie i najbardziej rozbudowane porównanie wiąże się z rolą Christine jako głosicielki nauki trzech Cnót. Otóż, tak jak ptasznik najpierw przygotowujący klatkę, a potem rozpoczynający chwytanie ptaków, Christine, zbudowała schronienie dla kobiet, powinna rozsnuć sieci i zastawiać sidła wszędzie, gdzie tylko się one pojawiają, by mogły w nie wpaść te, które są dzikie i trudne do oswojenia. Następnie winna sprawić, by już nie zdołały uciec, lecz by wszystkie razem zostały umieszczone w chwalebnej klatce Miasta Dam i mogły tam śpiewać chwałę Pańską wraz z chórami anielskimi – i tu dowiadujemy się, że Miasto leży w raju.

Nieco to niepokojące porównanie dla dwudziestowiecznych czytelników. Jednak dobór i wyraz tych trzech metafor nie pozostawia wątpliwości – są one bardzo śmiałe i niezmiernie odległe od wszelakiej topiki skromności, świadomości swych niedostatków i pokornej służby czytelnikowi. Wszak w pierwszej z nich autorka przyrównana jest do rycerza na polu bitwy – obrazu nacechowanego w kulturze średniowiecznej bardzo pozytywnie i wzniosłe. Potem następuje najpotężniejsze odniesienie, jakiego można użyć w stosunku do twórcy i które zyska wielką popularność w nadchodzącej epoce Renesansu – porównanie do Boga Stworzyciela. W ostatniej metaforze Christine zostaje ukazana w roli absolutnego autorytetu wobec swych czytelniczek, niczym wychowawca wobec dzieci. Ma ona „łowić” kobiety nawet wbrew ich woli, wiedząc lepiej, co jest dla nich dobre. Wszystkie te metafory sygnalizują ogromną pewność siebie. Christine, kobieta, autorka, zdaje się nie odczuwać wcale zażenowania faktem, że pisze, i to pisze dla szerokiego kręgu odbiorców. Podobnie jak w przypadku Marguerite Porete, choć w innym kontekście, świadomość własnej misji daje jej siłę.

Podsumowując – przedstawione powyżej pisarki stosowały różnorakie strategie ujawniania czytelnikom swojego ja: od świadomej anonimowości po autobiografizm, od krótkiego, zwięzłego przedstawienia się po rozbudowany, wieloczęściowy wstęp, od sytuacji alegorycznej po próbę nawiązania osobistego kontaktu z czytającym. Dobrze obeznane z obowiązującą topiką wstępu, stosowały ją obficie, ale bez nadmiernej przesady. Jako usprawiedliwienia autorskiego używały różnych toposów, mówiąc o konieczności dzielenia się wiedzą i dobrym przykładem, unikania lenistwa, poprawy niedokładnych przekładów. Korzystały też z toposu rozkazu autorytetu i z możliwości zadedykowania

utworu osobie wysoko postawionej. Nie zawsze używały topiki skromności, a jeśli, to przeważnie nie popadały w samoponiżanie się. Niekiedy rezygnowały z niej zupełnie budując wstęp i swój autorski wizerunek z dużą pewnością siebie. W przeciwieństwie do wielu innych autorek średniowiecznych nie odwoływały się raczej do swojej płci ani w sensie pozytywnym (oto ja, kobieta, odważyłam się), ani w negatywnym (wybaczcie słabej niewiedzie jej błędy). Ogólnie, powyższy zbiór wstępów, dedykacji i autoprezentacji ośmiu pisarek, przedstawicielek średniowiecznej kultury francuskiej, jest bardzo różnorodny i ciekawy tak przez dobór środków literackich, jak i możliwość spojrzenia na osobowość kilku kobiet z tak odległej epoki.

Magdalena Sakowska

**„UNE PERSONA QUE JO COGNOISSO”.
STRATÉGIES DU NARRATEUR-AUTEUR ET LES LIEUX COMMUNS
DES PRÉFACES DANS LES ŒUVRES DES FEMMES-ÉCRIVAINS
DU MOYEN ÂGE FRANÇAIS**

On a édité jusqu'à présent les textes de plusieurs femmes-écrivains du Moyen Age actives sur le territoire de la France dans les régions parlant les dialectes de la langue d'oïl. Certaines d'entre elles s'exprimaient en latin. Elles ont produit des ouvrages d'hagiographie, des poèmes lyriques courtois, des traités parénétiqes ainsi que des œuvres mystiques. Dans le présent article, je me propose d'envisager le discours préfaciel de ces auteurs et d'y examiner les moyens de composition et les manières de créer le sujet d'énonciation, en interrogeant tout particulièrement les lieux communs. J'ai analysé les œuvres de huit écrivains qui sont les suivantes: *Liber manualis* de Dhuoda (841-843), les *Lais* de Marie de France (environ 1160-1180), *La vie de seinte Catherine* de Clemence de Barking (avant 1200), la *Vie d'Édouard le confesseur* d'une moniale anonyme de Barking (environ 1163-1189), la *Vie seinte Audrée* de Marie de Chatteris (avant 1285), le *Speculum* de Marguerite d'Oingt (1289-1294), *Le Mirouer des simples ames aneanties* de Marguerite Porete (1285-1295), et enfin *Les trois vertus* de Christine de Pisan (1405). Ces femmes-écrivains développent diverses stratégies du „je“ narratif. Les lieux communs apparaissent chez elles de façon abondante mais sans excès. Elles n'ont pas toujours recours à celui de la modestie: parfois, elles l'abandonnent en construisant leur préface ainsi que leur image d'auteur avec une grande confiance en soi. Contrairement à d'autres femmes-écrivains du Moyen Age, elles ne font pas référence à leur sexe. Le corpus envisagé permet de saisir la personnalité de quelques femmes alors même que l'époque leur accordait rarement le privilège de la parole.