

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Aleksandra Araszkiwicz

**Gra z tradycją w dramatycznej twórczości
Hroswity z Gandersheim**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem

dr. hab. Piotra Beringa, prof. UAM

w Instytucie Filologii Klasycznej

Poznań 2018

Spis treści

I.	Wstęp.....	5
	Hroswita – postać ukryta niemal całkowicie za swoim dziełem.....	5
1.1.	Problem badawczy (zakres rzeczowy, czasowy i przestrzenny).....	5
1.2.	Dorobek literacki Hroswity	8
1.2.1.	Źródła historii wykorzystanych w dramatach.....	10
1.2.2.	Lista manuskryptów	11
1.2.3.	Najważniejsze edycje dzieł Hroswity.....	12
1.2.4.	Stan badań	13
1.3.	Konstrukcja pracy i metody badawcze.....	16
	Wykaz skrótów	19
II.	Gra z tradycją na scenie	20
2.1.	Program literacki Hroswity z Gandersheim.....	24
2.1.1.	Analiza części kompozycyjnych <i>Wstępu</i> i <i>Listu</i>	25
2.1.2.	Gatunek.....	37
2.1.3.	Proza rytmiczna	41
2.1.4.	Mimetyczne naśladownictwo?.....	44
2.2.	Świadomość teatralna w praktyce Hroswity	47
2.2.1.	Kompozycja fabularna	49
2.2.2.	Postaci	56
2.2.3.	Efekt sceniczny	60
2.3.	Techniki adaptacyjne zastosowane przez Hroswitę.....	68
2.3.1.	Koncentracja na momentach dramatycznie najistotniejszych	68
2.3.2.	Aktualizacja fabuły hagiograficznej.....	71
2.3.3.	Przekształcenia fabularne	76
2.3.4.	Reorganizacja fabuły	82
2.3.5.	Modyfikacje bohaterów	87
2.3.6.	Tzw. wygładzanie stylu	89
2.3.7.	Konkluzja.....	92
III.	Gra z tradycją motywami.....	94
3.1.	<i>Homo credens</i>	99
3.1.1.	Nawrócenie błądzącego.....	99
3.1.2.	Życie doczesne chrześcijanina.....	103
3.1.3.	<i>Fuga mundi</i>	110

3.1.4.	Łaska Boska.....	114
3.1.5.	Pragnienie śmierci.....	118
3.2.	<i>Homo sapiens</i>	122
3.2.1.	Mądrość.....	122
3.2.2.	Liczby	124
3.2.3.	Muzyka.....	127
3.2.4.	Uroda a piękno wewnętrzne.....	131
3.2.5.	Droga życia	133
3.3.	<i>Homo ludens</i>	135
3.3.1.	Postaci i charaktery męskie.....	135
3.3.2.	Postaci i charaktery żeńskie	143
3.3.3.	Motywy komediowe	149
IV.	Językowy obraz świata zaprezentowany w dramatach	157
4.1.	Chrześcijańska wizja świata utrwalona w słownictwie.....	161
4.1.1.	<i>Latinitas Christiana</i>	161
4.1.2.	<i>Vita christiana</i>	165
4.1.3.	<i>Vita cotidiana</i>	170
4.1.4.	<i>Mundus paganus</i>	174
4.2.	Zetknięcie dwóch światów utrwalone w składni.....	178
4.2.1.	Język komedii antycznej.....	178
4.2.2.	<i>Terentius mutatus in melius</i>	181
4.2.3.	Język ksiąg świętych	184
4.2.4.	Dwaj twórcy dwóch światów	192
4.2.5.	Wpływy średniowieczne.....	195
4.3.	Artystyczne nacechowanie języka dramatów	199
4.3.1.	Figury retoryczne	199
4.3.2.	<i>Te, Christe, cum patre et spiritu sancto, laudamus</i>	204
4.3.3.	Świat w metaforach.....	211
4.3.4.	Obraz świata w sentencjach	215
V.	Sylwetka uczonej X wieku – próba rekonstrukcji.....	220
5.1.	Czasy Ottona I z perspektywy Hroswity.....	224
5.1.1.	Realia historyczne	224
5.1.2.	Epos heroiczny pisany ręką kanoniczki	228
5.1.3.	Sakralna legitymizacja władzy królewskiej w ujęciu Hroswity	232

5.1.4.	Świętość żon jako potwierdzenie świętości męża.....	237
5.1.5.	Działalność kulturowa Ottona.....	241
5.2.	Życie i wykształcenie w klasztorze.....	243
5.2.1.	Organizacja życia w klasztorze.....	243
5.2.2.	Dzieje Gandersheim z perspektywy Hroswity.....	248
5.2.3.	Wzory osobowe.....	253
5.2.4.	Rola „zakonów królewskich”.....	257
5.3.	Niezbędnik lekturowy wykształconej kobiety w X wieku.....	261
5.3.1.	System kształcenia, czyli jakie teksty czytano w X wieku.....	261
5.3.2.	Przykład autentyczny – wykształcenie Hroswity.....	264
5.3.3.	Niezbędnik lekturowy – próba zestawienia.....	267
VI.	<i>Imitatio</i> czy <i>aemulatio</i> ? Podsumowanie.....	271
6.1.	Naśladownictwo czy rywalizacja?.....	273
6.2.	Dialog z tradycją w dramatycznych utworach Hroswity.....	275
6.3.	<i>Finis coronat opus, sed...</i>	281
VII.	Bibliografia.....	283
VIII.	Spis tabel.....	298
IX.	Spis fotografii.....	299
X.	Aneks. Lista autorów, których imiona lub dzieła pojawiły się w toku rozważań.....	300

I. Wstęp.

Hroswita – postać ukryta niemal całkowicie za swoim dziełem

1.1. Problem badawczy (zakres rzeczowy, czasowy i przestrzenny)

Kim była pierwsza znana z imienia dramatopisarka chrześcijańska? Kim była pierwsza saksońska poetka? Kim była pierwsza historiografka germańska? Wszystko, co o niej wiadomo, rekonstruuje się wyłącznie z jej tekstów, gdyż nie odnaleziono współczesnych źródeł dotyczących jej życia.

Hroswita, kanoniczka z Gandersheim¹, urodziła się między 912 a 940 rokiem². Zmarła po 973 roku³. Musiała pochodzić z zamożnej rodziny, gdyż tylko córki takich rodów mogły wstępować do Gandersheim, konwentu znajdującego się w Dolnej Saksonii, w górach Harzu. Jednak nie wiadomo nic na temat jej dzieciństwa. Prawdopodobnie wcześniej znalazła się w klasztorze, o czym świadczy jej wykształcenie: znajomość lektur chrześcijańskich i pogańskich, a także umiejętności twórcze. Musiała mieć również swobodny dostęp do biblioteki konwentu, gdyż, jak sama stwierdziła, tam znalazła materiały do pracy. Być może znała grekę⁴.

Na podstawie analizy dzieł wśród znanych jej autorów najczęściej wymienia się: Horacego, Owidiusza, Stacjusza, Lukana, Boecjusza, Terencjusza i Wergiliusza, a także Prudencjusza, Wenancjusza Fortunata, Awitusa, Aratora, Aldhelma, Hieromina, Agiusza, Alkuina, Bedę Czcigodnego, Notkera Balbulusa, Ekkeharda. Zauważa się również znajomość komentarzy i podręczników gramatycznych Donata i Izydora z

¹ Popularnie mówi się o niej, że była mniszką. Bert Nagel, autor poświęconej jej monografii, *Hrotsvit von Gandersheim*, napisał: „Gandersheim war kein Kloster, sondern ein Stift und Hrotsvit keine Nonne, sondern eine Kanonisse” (B. Nagel, *Hrotsvit von Gandersheim*, Stuttgart 1965, s. 47).

² W *Primordia coenobii Gandeshemensis* napisała, że urodziła się długo po śmierci Ottona Wspaniałego (912), stwierdziła także, że była młodszą od urodzonej ok. 940 roku Gerbergi II. O datach życia *vide: ibidem*, s. 39-40.

³ W *Gesta Ottonis* wspomniała śmierć Ottona I w 973, w tym dziele zawarła też przedmowę do Ottona II, co może świadczyć, że zamierzała kontynuować swoją twórczość.

⁴ *Vide: K. Wilson, The Saxon Canoness. Hrotsvit of Gandersheim*, [w:] *Medieval Women Writers*, red. K. Wilson, Athens 1984, s. 31.

Sewilli⁵. Potwierdza się także doskonałą znajomość Wulgaty, tekstów liturgicznych i hagiograficznych.

Dramatyczna twórczość Hroswity, odkryta przez niemieckich humanistów pod koniec XV wieku⁶, do dziś intryguje badaczy literatury. Autorka pozostawiła po sobie oryginalne utwory, których nie można porównać z dziełami jej współczesnych i które wymykają się wszelkim podziałom i klasyfikacjom. Stosunek historyków literatury do jej twórczości bywał na przestrzeni wieków różny: od entuzjazmu do marginalizowania znaczenia, a nawet do podważania autorstwa przez sugestię, że pierwszy wydawca dokonał fałszerstwa literackiego⁷. Wiles tak skomentował poglądy tych ostatnich: „»Darwinizm« historyczny, zakładający, iż dramat to efekt stopniowej ewolucji rytuałów »ciemnych wieków« nie znajdował miejsca na ogniwo w postaci wyrafinowanej i szlachetnie dydaktycznej dramaturgii powstałej w X wieku»⁸.

Z jednej strony w średniowieczu mamy do czynienia z rozpadem cywilizacji rzymskiej, z drugiej – nastaniem świata chrześcijańskiego. Dlatego też problem badawczy mojej pracy zakłada ukazanie roli tradycji⁹ w dramatycznej twórczości

⁵ *Ibidem*, s. 31-32. O źródłach Hroswity napisała także Homeyer: „Judging by her works, she seems to have been versed in both medieval and ancient literature, showing familiarity with the works of Horace, Ovid, Statius, Boethius, Terence, Virgil, Prudentius, Avitus, Arator, Aldhelm, Jerome, Agius, Alcuin, Bede, Notker, the Vulgate, liturgical texts, and legends. In addition, she was acquainted with grammatical and metrical textbooks and compilations such as those of Donatus, Boethius, Isidore of Seville and Bede” (H. Homeyer, *Hrotsvithae opera*, Muenchen-Padeborn-Wien 1970, s. 8)

⁶ O reakcji na pierwsze wydanie tekstów Hroswity: D. Stoudt, *Hrotsvit's Literary Legacy*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim: contexts, identities, affinities, and performances*, red. P. Brown, L. McMillin, K. Wilson, Toronto 2004, s. 213-214; F. Bertini, *Introduzione e note*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, przeł. i oprac. F. Bertini, Milano 2000, s. XIV-XX. O entuzjazmie humanistów świadczą epigramaty na cześć Hroswity, które ukazały się w wydaniu norymberskim jej dzieł; wybrane *vide*: J. Strzelczyk, *Rara avis in Saxonia – Hrosvita z Gandersheimu*, [w:] *idem*, *Pióro w wątych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach*, Warszawa 2007, s. 432-3.

⁷ J. Aschbach twierdził, że niemożliwe jest, by mniszka z X wieku, mieszkająca w niecywilizowanych Niemczech, posługiwała się tak dobrą łaciną oraz by jej przełożeni zachęcali ją do twórczości dramatycznej (J. Aschbach, *Roswitha und Conrad Celtes*, Vienna 1868). *Vide*: F. Bertini, *Introduzione e note*, s. XVI; D. Stoudt, *op.cit.*, s. 214.

⁸ D. Wiles, *Teatr w Rzymie i chrześcijańskiej Europie*, [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 73.

⁹ „Tradycję” rozumiem jako „zespół zasad i norm, żyjących w świadomości pisarzy i odbiorców” (za J. Sławińskiego, *Wokół teorii języka poetyckiego*, [w:] *idem*, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 93), a „tradycję literacką” jako dorobek szeregu pokoleń, w tym zwłaszcza zespół elementów, które pojawiły się w dziełach z przeszłości, ale oddziałują na praktykę późniejszych twórców. Ważna jest dla mnie dynamika tych elementów, wchodzących w związki z nowymi poglądami, aktualizowanych lub odrzucanych. Według Sławińskiego tradycja „stanowi układ odniesienia i układ sprawdzeń” (*ibidem*), tj. czytelnik musi usytuować utwór w relacji do odpowiedniej poetyki, zdekodować aluzję i przekonać się, czy jest w nowym dziele coś, co nie respektuje konwencji. Tradycja jest też najszerszym literackim kontekstem dzieła, dysponuje takimi składnikami, jak: zasobem dokonań literackich oraz inwentarzem norm (J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1976, s. 275-7). W tym sensie należy odbierać tradycję jako część współczesności, nie przeszłości. W przypadku analizy utworów Hroswity przez „tradycję”

kanoniczki. Hroswita, choć opracowała tematy związane z religią, wykorzystwała całkowicie odmienioną formę literacką, znaną jednak jej czytelnikom z lektury, gdyż komedie antyczne, w oczach średniowiecznych reprezentowane przede wszystkim przez Terencjusza, były czytane ze względu na wartości językowe, nie merytoryczne.. Fabułę zaczerpnęła z tekstów hagiograficznych i zaadaptowała ją na potrzeby teatru. Warto zauważyć, że w poprzedzających utwory przedmowach jasno przedstawiła swój program literacki, który realizowała konsekwentnie i świadomie. Autorka korzystała z rozmaitych tekstów i twórczo je przekształcała, umiejętnie wykorzystując toposy i schematy charakterystyczne między innymi dla komedii antycznej. W jej dziełach nowatorstwo przeplata się ze wtórnością, co można zauważyć na kilku poziomach odczytania tekstu: strukturalnym, fabularnym i lingwistycznym.

Nie ma wątpliwości, że analizę tekstów Hroswity utrudnia lakoniczność przekazów o niej samej, jak i brak wiarygodnej informacji na temat źródeł. Należy wziąć pod uwagę macierzysty kontekst, w tym okoliczności historycznoliterackie, które towarzyszyły powstawaniu dramatów i które dostępne są w drodze częściowej rekonstrukcji. Ważną rolę odgrywa także kultura literacka autorki: jej wrażliwość, zapatrywania ukształtowane przez tradycje i poetyki, wykształcenie, oraz postulaty, które głosi. Warto zastanowić się nad lekturami, które mogła poznać. Zdaję sobie jednocześnie sprawę z niemożności odkrycia wszystkich źródeł, z których korzystała autorka. Mam również świadomość, że to, co uznaje się za oryginalne, może takie nie być.

Celem mojej rozprawy jest przybliżenie czytelnikom w Polsce takiej twórczości dramatycznej, która stanowi świadectwo współistnienia światów chrześcijańskiego i pogańskiego. Badacze literatury poświęcali swoje prace analizie motywów, występujących w dramatach Hroswity, jej związkom z dworem, wykształceniu. Porównywano jej teksty z dziełami Terencjusza, interesowano się teatralnością. Nie spotkałam się natomiast z pracą poświęconą wyłącznie źródłom, z jakich mogła korzystać. Problem stopnia nowatorstwa i wtórności dramatów warto zgłębić, by podkreślić wagę twórczości Hroswity.

rozumiem głównie dorobek twórców pogańskich (przede wszystkim dramatopisarzy antycznych) i chrześcijańskich (m.in. dzieła Ojców Kościoła i teologów).

1.2. Dorobek literacki Hroswity

Próbę czasu przetrwało szesnaście utworów Hroswity. Zbiór podzielono na trzy księgi. Pierwsza zawiera osiem legend, pisanych w heksametrze daktylicznym:

Praefatio Libri I: zawiera informacje na temat nauczycielek autorki, Rikkardis i Gerbergi, oraz motywy kierujące poetką, które skłoniły ją do podjęcia pracy twórczej.

*Maria (Historia nativitatis laudabilisque conversationis intactae Dei genitricis)*¹⁰: tekst w 903 wierszach, oparty na tzw. Ewangelii Pseudo-Mateusza z VI wieku, przedstawia życie Maryi od urodzenia po małżeństwo z Józefem i ucieczkę do Egiptu.

Ascensio, Wniebowstąpienie (De Ascensione Domini): w 150 wierszach, opierając się na apokryfie, opisała wniebowstąpienie Chrystusa i przedstawiła zapowiedź wniebowzięcia Maryi.

Gongolf (Passio Sancti Gongolfi Martiris): tekst liczy 582 wierszy, przedstawia historię męczeństwa świętego Gongolfa, zabitego przez kochanka swojej żony; przy jego grobie ma miejsce wiele cudów, a sprawiedliwości stała się zadość: zabójca zginął w trakcie jakiejś awantury, a niewierna żona zamiast słów wydawała z siebie nieprzyzwoite dźwięki.

Pelagius (Passio Sancti Pelagii pretiosissimi martiris qui nostris temporibus in Corduba martirio est coronatus): Hroswita zajęła się sprawami bliższymi swoich czasów, wydarzenia mogły mieć miejsce około 925 roku; w 413 wierszach opisała historię Pelagiusza, młodego księcia, który w wyniku klęski militarnej poniesionej przez swojego ojca udał się na dwór muzułmańskiego kalifa jako zakładnik; odrzuciwszy zaloty kalifa, chłopiec najpierw został wystrzelony z katapulty poza mury Kordoby, następnie ścięty, a jego ciało wrzucono do rzeki.

Theophilus (Lapsus et conversio Theophili vicedomini): Teofil zawiera pakt z diabłem, by uzyskać godności kościelne; tekst w 455 wierszach przedstawia jego nawrócenie za sprawą Maryi.

Basilus: krócej, bo w 264 wierszach, ponownie został podjęty temat układu z diabłem; młody niewolnik pragnie zdobyć serce swojej pani, która postanowiła pójść do klasztoru; Bazyli, biskup, pełni funkcję pośrednika między zakochanym a Bogiem, by przywrócić go światu.

¹⁰ Tytuły utworów podaję przyjęte w nauce za pierwszym wydaniem z 1501 r., przygotowanym przez Konrada Celtesa, w nawiasie natomiast tytuły pełniejsze, występujące w kodeksie monachijskim, które prawdopodobnie pochodzą od samej autorki.

Dionysius (Passio Sancti Dionisii egregii martiris): tekst liczy 266 wierszy i prezentuje męczeństwo świętego Dionizego, który po ścięciu podniósł swoją odciętą głowę i udał się w stronę wzniesienia, by tam spocząć; na górze założono opactwo słynące niebawem z licznych cudów.

Agnes (Incipit Passio Sanctae Agnetis virginis et martiris): w 459 wierszach autorka opisała męczeństwo świętej Agnieszki, co pozwoliło jej wychwalić ideę dziewictwa.

Epilogus: zawiera informacje na temat źródeł.

Druga księga, najbardziej mnie interesująca, zbiera sztuki dramatyczne:

Praefatio i *Epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores*: w przedmowie Hroswita zawarła motywy, kierujące nią przy pracy nad dramatami oraz list do patronów wspierających autorkę w pracy twórczej.

Gallicanus (Conversio Gallicani principis militiae...): utwór składa się z dwóch części (*Gallicanus I* i *Gallicanus II*), z których jedna przedstawia historię rzymskiego wodza, Gallikana, pragnącego poślubić cesarską córkę, Konstancję; bohater zostaje oszukany – wyjeżdża na wojnę, sądząc, że po powrocie jego życzeniu stanie się zadość, choć dziewczyna złożyła śluby czystości; w trakcie bitwy nawraca się na chrześcijaństwo i odstępuje od pierwotnego zamiaru; w części drugiej Gallikanus zostaje zamordowany, podobnie jak dwaj święci, Jan i Paweł.

Dulcitus (Passio sanctarum virginum Agapis, Chioniae et Hirenae...): trzy siostry odrzucają propozycję nawrócenia się na pogaństwo, czym ściągają na siebie okrutne konsekwencje: najpierw Dulcycjusz chce je zniewolić, następnie Sysyniusz je zabija.

Calimachus (Resuscitatio Drusianae et Calimachi...): zakochany w zamężnej chrześcijance Kallimach doprowadza do śmierci Druzjanny, następnie znieważa jej ciało i zostaje zabity; wskrzeszony nawraca się na chrześcijaństwo.

Abraham (Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae heremicolae...): Maria, bratanica pustelnika, zostaje uwiedziona i na trzy lata znika w lupanarze, ratuje ją stamtąd wuj, dzięki któremu wraca do poprzedniego stylu życia.

Pafnutius (Conversio Thaidis meretricis...): Taida, chrześcijanka, podobnie jak Maria, jest prostytutką, jej wybawcą staje się Pafnucy, pustelnik, za jego sprawą bohaterka spędza pokutę zamurowana w celi klasztornej, czym zyskuje zbawienie.

Sapientia (Passio sanctarum virginum Fidei Spei et Karitatis...): Mądrość i jej córki, Wiara, Nadzieja i Miłość, z powodu swojej wiary doznają prześladowań i po torturach giną śmiercią męczeńską.

Visio Sancti Johanni: 35 wersowa poetycka wersja fragmentu Biblii.

Trzecia księga, której poświęcę uwagę analizując kontekst historyczny twórczości Hroswity, prezentuje teksty historyczne:

Gesta Ottonis (De Gesta Oddonis I Imperatoris): z przedmową i dwiema dedykacjami dla Ottona I i Ottona II; Hroswita opisała panowanie pierwszego z nich w latach 919-965 w 1517 wierszach; część tekstu zaginęła.

*Primordia coenobii Gandersheimensis*¹¹: autorka przedstawiła dzieje klasztoru w Gandersheim w latach 846-919 w 594 wierszach.

Organizacja trzech ksiąg zwraca uwagę symetrią i porządkiem. Tematy i motywy, które pojawiły się w jednym gatunku, powtarzają się w pozostałych. Autorka na różne sposoby zaprezentowała wzór świętości, jaki może realizować płeć piękna, podkreślała siłę i znaczenie kobiet. Dzięki *aemulatio* i *imitatio* przedstawiła sposób spędzenia życia na ziemi tak, by dostąpić życia wiecznego u boku Chrystusa.

1.2.1. Źródła historii wykorzystanych w dramatach

Gallikanus: Historia o Gallikanie istnieje w trzech wersjach łacińskich (BHL 3236, 3237) oraz jednej greckiej (BHG 2191)¹². Postać rzymskiego dowódcy wspomniana jest w *Martyrologium Romanum* oraz *Liber Pontificalis* Sylwestra¹³. Podstawowymi źródłami są *Vitae apostolorum et priscorum martyrum et confessorum Johannis et Pauli martyrum*¹⁴, *De sancto Gallicano duce et consule Romano Martyre in Aegypto*¹⁵ oraz *De sanctis fratribus martyribus Joanne et Paulo*¹⁶. Według H. Homeyer źródło Hroswity zawierało obie relacje o świętych (Gallikanie oraz Janie i Pawle) połączone w jedno¹⁷.

¹¹ Tekst niezachowany w kodeksie ratzbońskim, do czasów współczesnych przetrwał w starodrukach.

¹² Z racji wątpliwego korzystania przez Hroswitę z tej wersji pomijam ją w dalszych rozważaniach.

¹³ *Encyclopedia of Early Christianity*, red. E. Ferguson, wyd. 2, New York-Oxon 1999, s. 449-450.

¹⁴ Wersje te znajdują się w bibliotece w St. Gallen (Cod. Sang. 610, s. 201a – 207b).

¹⁵ Acta Sanctorum, Junii V, XXV, Antverpiae 1709, s. 35-39.

¹⁶ Acta Sanctorum, Junii V, XXVI, Antverpiae 1709, s. 158-162.

¹⁷ H. Homeyer, *op.cit.*, s. 238.

Dulcycjusz: Historię męczeństwa trzech siostr można znaleźć w *De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene, virginibus et martiribus Thessalonicae*¹⁸.

Kallimach: Wspomnienie czynów św. Jana w Efezie zawarł Pseudo Abdias w czwartym rozdziale piątej księgi *De historia certaminis apostolici Libri Decem*¹⁹.

Abraham: Hroswita fabułę tego dramatu zaczerpnęła z ostatniej części żywota Abrahama z Kidun, *Vita sanctae Mariae meretricis, neptis Abrahae eremitae, auctore sancto Ephraem archidiacono, interprete anonymo* (BHL 12; PL 73, coll. 651-660)²⁰.

Pafnucy: Najbardziej prawdopodobną wersją, z której korzystała Hroswita, jest *Vita Thaisis* wydana przez F. Nau²¹, na bazie trzech manuskryptów paryskich (*Parisini latini* 10840, 2867, 2646)²². Mniej pewne są teksty *Vita sanctae Thaisis, meretricis, auctore incerto* (PL 73, coll. 661-662)²³ oraz *De s. Thaide poenitente in Aegypto*²⁴.

Mądrość: Historię męczeństwa córek Mądrości można znaleźć zarówno w wersjach greckich, jak i łacińskich. Tekst znajduje się w wydaniu *Passio sanctarum virginum, id est Pistis quod est fides, Elpis quod est spes, Agape quod est caritas et matrum earum Sophiae quod est Sapientia*²⁵ oraz *De ss. virginibus et martyribus Fide, Spe et Charitate, atque item Sophia seu Sapientia earum matre*²⁶.

1.2.2. Lista manuskryptów

1) Monachium, Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 14485, datowany na koniec X – początek XI wieku

Zawiera legendy (*Maria, Ascensio, Gongolfus, Pelagius, Theophilus, Basilius, Dionysius* i *Agnes*), dramaty (*Gallicanus, Dulcitus, Calimachus, Abraham, Pafnutius* i *Sapientia*), poemat historyczny (*Gesta Ottonis*)

¹⁸ Acta Sanctorum, Aprillis I, III, Antverpiae 1675, s. 248-250.

¹⁹ Abdias, *De historia certaminis apostolici Libri decem*, opr. T. Beauxamis, Parisii 1566, s. 54a-61a.

²⁰ H. Rosweyde, *Vitae Patrum. Liber primus*, Antverpiae 1615, 1628, s. 651-660.

²¹ F. Nau, *Histoire de Thais*, „Annales du Musée Guimet” 1903, nr 30, s. 86-113.

²² Vide: F. Bertini, *Simbologia e struttura drammatica nel „Gallicanus” e nel „Pafnutius” di Rosvita*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, red. H. Braet, J. Nowe, G. Tournoy, Leuven 1985, s. 54.

²³ H. Rosweyde, *op.cit.*, s. 661-662.

²⁴ Acta Sanctorum, Octobris IV, XVIII, Bruxellis 1780, s. 225, 260-265.

²⁵ B. Mombritius, *Sanctuarium II*, Paris 1910, s. 206b-212a.

²⁶ Acta Sanctorum, Augusti I, I, Antverpiae 1733, s. 17-19. Artykuł w Acta Sanctorum jest próbą zebrania rozproszonych przekazów greckich i łacińskich, wersja zrekonstruowana jest wiele krótsza w porównaniu z tekstem Mombritiusa.

Powstał najprawdopodobniej w Gandersheim, przekazany do klasztoru świętego Emmerama w Ratyzbonie, w którym pozostał do 1803 roku. Był podstawą wydania Konrada Celtesa w 1501 roku.

- 2) Kolonia, Historiches Archiv W 101, datowany na koniec XII wieku
Zawiera cztery dramaty (*Gallicanus*, *Dulcitus*, *Calimachus* i *Abraham*).
Odkryty w 1922 roku, przypuszczalnie pochodzi od wcześniejszej wersji utworów, a nie od Clm 14485.
- 3) Klagenfurt, Austria Studienbibliothek Ms 44, datowany na początek XIII wieku
Zawiera fragmenty jednej legendy i jednego dramatu (*Maria* i *Sapientia*).
Odnaleziony w 1925 roku.
- 4) Monachium, Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 2552, datowany na początek XIII wieku
Zawiera *Gallikana*.
- 5) Pommersfelden, Schlossbibliothek Ms 2883, datowany na koniec XIII wieku
Zawiera *Gesta Ottonis*, dramaty i legendy. Prawdopodobnie to kopia Clm 14485, choć teksty znajdują się w innym porządku.

Manuskrypty zaginione zawierające *Primordia*: z 1531 roku znajdował się w Gandesheim (oprócz *Primordia* zawierał też *Vitae paparum SS. Anastasii et Innocentii*, korzystał z niego Henryk Bodo, historyk, który twierdził, że życiorysy papieży były również autorstwa Hroswity); z 1706 roku znajdował się w Hildesheim (był podstawą wydania *Primordia* przez Johanna Georga Leuckfelda).

1.2.3. Najważniejsze edycje dzieł Hroswity

Dzieła Hroswity, odkryte w 1494 roku, zostały wydane przez Celtesa w Norymberdze w 1501 roku pod tytułem *Opera Hrosvite illustris virginis et monialis Germane gente Saxonica orte nuper a Conrado Celte inventa*, ilustrowane prawdopodobnie przez Albrechta Duerera.

Drugie wydanie jej utworów pochodzi z 1707 roku, przygotowane przez Heinricha Leonarda Schurzfleischa.

Trzecie, pełne wydanie miało miejsce w 1858 roku w Norymbergii, odpowiedzialny za nie był von Barack. Ukazało się pod tytułem *Die Werke der Hrotsvitha*.

W 1845 w Paryżu Charles Magnin opublikował kolejną edycję, zawierającą tylko dramaty, wzbogaconą o tłumaczenie francuskie, wstęp i komentarz.

Na fali entuzjazmu pojawiły się dwa kolejne wydania krytyczne: *Hrotsvithae opera* Paula von Winterfelda w 1902 roku²⁷ oraz pod tym samym tytułem Karla Streckera w 1906 (wznowione w 1930 roku)²⁸.

W 1970 roku ukazało się wydanie Helen Homeyer *Hrotsvithae opera* (z obszernym wprowadzeniem, Natami i tłumaczeniem na język niemiecki)²⁹.

W ostatnich latach pojawiły się kolejne edycje: *Opera omnia* Waltera Berschina z 2001 roku³⁰ oraz *Dialoghi drammatici* Ferruccio Bertiniego z 1986 i 2000 roku³¹.

1.2.4. Stan badań

Piśmiennictwo europejskie dotyczące Hroswity z Gandersheim jest niezwykle obfite. Zestawienia ważniejszej bibliografii dotyczącej autorki można znaleźć w obszernych opracowaniach, np. Anne Lyon Haight³²; Kathariny Wilson³³; Armando Bisantiego³⁴. Badacze podkreślili przede wszystkim wyjątkowość autorki dramatów na tle jej czasów oraz zainteresowanie, które nasiliło się w XX wieku.

Fascynacja twórczością Hroswity pojawiło się w licznych rozprawach takich badaczy, jak Hugo Kuhn³⁵ oraz Walter Berschin³⁶. Obaj uczeni wiele uwagi poświęcili kwestii przynależności gatunkowej utworów Hroswity. Czytelnikom włoskim

²⁷ Hrotsvit von Gandersheim, *Opera*, oprac. P. de Winterfeld, Berlin 1902. Wydanie to zawiera starannie dopracowane indeksy dotyczące wszystkich dzieł Hroswity: *index nominum*, *index verborum*, *index grammaticus* oraz *index metricum*.

²⁸ Hrotsvit von Gandersheim, *Opera*, oprac. K. Strecker, Leipzig 1906.

²⁹ H. Homeyer, *op.cit.*

³⁰ Hrotsvit *Opera omnia*, oprac. W. Berschin, München-Leipzig 2001.

³¹ Rosvita, *Dialoghi drammatici*, przeł. i oprac. F. Bertini, Milano 2000.

³² *Hrotsvitha of Gandersheim: her life, times and works, and a comprehensive bibliography*, oprac. A. L. Haight, New York 1965.

³³ K. Wilson, *Hrotsvit of Gandersheim. A Florilegium of her Works*, Cambridge 1998.

³⁴ A. Bisanti, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto 2005.

³⁵ H. Kuhn, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1969.

³⁶ W. Berschin, *Passio und Theater. Zur dramatischen Struktur einiger Vorlagen Hrotsvits von Gandersheim*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven 1985, s. 1-11; *idem*, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Stuttgart 1986.

przybliżyła wszystkie utwory kanoniczki Carla del Zotto³⁷. O sztuce teatralnej zaprezentowanej przez Hroswitę pisali m.in. Mark Damen³⁸, Ferruccio Bertini³⁹ oraz David Wiles⁴⁰.

Rozpatrywano teksty Hroswity pod kątem dziedzictwa antycznego⁴¹. Analizowano przemoc wobec kobiet, występującą w dramatach, jak w przypadku studiów Albrechta Classena⁴². Urlike Wiethaus⁴³ stwierdziła, że dla bohaterek dramatów Hroswity substytutem małżonka jest Chrystus. Kwestie realizmu i fantastyki poruszył Sandro Sticca⁴⁴. Natomiast szczegółową analizą języka zainteresował się Giuseppe Scarpato⁴⁵.

Cennym zbiorem artykułów dotyczących Hroswity i jej twórczości jest książka *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A collection of essays* pod redakcją Kathariny Wilson⁴⁶. Dwa pierwsze artykuły analizują literacki i filozoficzny kontekst dzieł Hroswity, następne koncentrują się na wpływie utworów Terencjusza, Augustyna i Boecjusza na twórczość kanoniczki. Autorzy esejów rozpatrują ponadto kwestie ożywienia kulturowego w X wieku.

Piśmiennictwo kobiet w średniowieczu wzbudziło zainteresowanie wielu badaczy⁴⁷. Szczególną uwagę zwracano na stopień niezależności Hroswity jako dramatopisarki⁴⁸. Z feministycznego punktu widzenia analizowała utwory Hroswity

³⁷ C. Del Zotto, *Rosvita. La poetessa degli imperatori sassoni*, Milano 2009.

³⁸ M. Damen, *Hrotsvit's «Callimachus» and the Art of Comedy*, [w:] *Women Writing Latin: Medieval women writing Latin*, red. L. Churchill, Ph. Brown, E. Jeffrey, New York-London 2002, s. 37-52.

³⁹ F. Bertini, *Simbologia ...*, s. 45-59.

⁴⁰ D. Wiles, *Hrotsvitha of Gandersheim: The Performance of Her Plays in the Tenth Century*, „Theatre History Studies” 1999, nr 19, s. 135-9.

⁴¹ R. Talbot, *Hrotsvit's Dramas: Is There a Roman in These Texts?*, [w:] P. R. Brown, K. M. Wilson, L. A. McMillin, *Hrotsvit of Gandersheim. Contexts, Identities, Affinities and Performances*, Toronto 2004, s. 147-159.

⁴² A. Classen, *Violence to Women, Women's Rights, and Their Defenders in Medieval German Literature*, [w:] *idem, The power of a woman's voice in medieval and early modern literatures*, 2007, s. 48-67.

⁴³ U. Wiethaus, *Pulchrum Signum? Sexuality and the Politics of Religion in the Works of Hrotsvit of Gandersheim Composed between 963 and 973*, [w:] P. R. Brown, K. M. Wilson, L. A. McMillin, *Hrotsvit of Gandersheim. Contexts, Identities, Affinities and Performances*, Toronto 2004, s. 147-159.

⁴⁴ S. Sticca, *Sacred Drama and Tragic Realism in Hroswhtha's «Paphnutius»*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, Leuven 1985, s. 12-44.

⁴⁵ G. Scarpato, *Leggendo Rosvita. Appunti Sulla lingua dei drammi*, [w:] *idem, Leggendo Rosvita e altri studi di filologia greca e latina, giudaica e cristiana*, Brescia 2010, s. 13-85.

⁴⁶ *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A collection of essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987.

⁴⁷ M.in. D. Herlihy, *Medieval Culture and Society*, New York 1968; D. Baker, *Medieval Women*, Oxford 1978; M. Pretzel, *Women and Knowledge of the Greek Language in Tenth-Century Germany: Comments on a Recent Article*, „Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies” 1986, nr 17(1), s. 70-78.

⁴⁸ Cf. P. Dronke, *Hrotsvitha*, [w:] *idem, Women Writers of the Middle Ages: a Critical Study of Texts from Perpetua (d. 203) to Marguerite Porete (d. 1310)*, Cambridge 1984, s. 55-83, 293-297.

Katharina Wilson⁴⁹. O zależności między płcią a twórczością pisała również Barbara Gold⁵⁰. Wnikliwy portret Hroswity jako wszechstronnej autorki zaprezentowała Marcelle Thiebaux⁵¹. Liczne prace poświęcono ponadto porównaniu dramatów Hroswity z komediami Terencjusza⁵².

Należy wspomnieć o polskich pracach związanych z Hroswitą z Gandersheim. Pisali o niej A. Kruczyński w *Średniowiecze o komedii*⁵³ i A. Dąbrówka w *Teatrze i sacrum w średniowieczu*⁵⁴. Obszerne zestawienie najważniejszej literatury dotyczącej Hroswity oraz wnikliwy portret autorki na tle wieku X przedstawił J. Strzelczyk w zbiorze poświęconym twórczości kobiet w wiekach dawnych⁵⁵. Tłumaczenie fragmentów przedmowy Hroswity, noszących znamiona manifestu, znalazły się w książce *O dramacie* pod redakcją E. Udalskiej⁵⁶. Pierwsze tłumaczenie dramatów na język polski ukazało się w 2013 roku⁵⁷.

Przy analizie języka, którym Hroswita posłużyła się w swoich dramatach, podstawową pomocą są słowniki łaciny⁵⁸. Warto zapoznać się również z rozprawami na temat historii języka, np. zarys łaciny późno antycznej i średniowiecznej dał Einar Loefstedt⁵⁹, natomiast wnikliwą analizę zjawisk językowych oraz kulturowych związanych z łaciną średniowieczną przeprowadził w pięciu tomach Peter Stotz⁶⁰. Warto zapoznać się ponadto z antologią Keitha Sidwella *Reading medieval*⁶¹. Każdy tekst został opatrzony wstępem, komentarzem oraz wykazem słownictwa nieklasycznego (wraz ze znaczeniem). Utwory łacińskie zebrał także K.P. Harrington,

⁴⁹ *Medieval women writers*, red. K. Wilson, Athens 1984.

⁵⁰ B.K. Gold, *Hroswitha Writes Herself: Clamor Validus Gandeshemensis*, [w:] *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts: The Latin Tradition*, red. B. Gold, P. A. Miller, Ch. Platter, New York 1997, s. 41-70.

⁵¹ M. Thiebaux, *Hagiographer, Playwright, Epic Historian. Hroswitha of Gandersheim (ca. 935-1001)* [w:] *The Writings of Medieval Women. An Anthology*, red. M. Thiebaux, New York-London 1994, s. 171-223.

⁵² C. Coulter, *The «Terentian» Comedies of a Tenth-Century Nun*, „The Classical Journal” 1929, nr 24, s. 515-529, E. Karakasis, *Quantum mutatus ab illo: Terence in Hroswitha*, „Hellenika” 2002 nr 52, s. 279-293.

⁵³ A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998.

⁵⁴ A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001.

⁵⁵ J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 376-439.

⁵⁶ *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1989.

⁵⁷ A. Araszkiewicz, *Chrześcijański Terencjusz na scenie. Dramaty Hroswity z Gandersheim*, Warszawa 2013.

⁵⁸ Np. Ch. Du Cange, Du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis conditum [...], cum supplementis integris D.P. Carpenterii Adelungii, aliorum, suisque digessit G.A.L. Henschel, sequuntur glossarium Gallicum, tabulae, indices auctorum et rerum, dissertationes, editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold Favre*, t. 1-10, Parisiis 1883-1887, 1938.

⁵⁹ E. Löfstedt, *Late Latin*, Oslo 1959.

⁶⁰ P. Stotz, *Handbuch zur lateinische Sprache des Mittelalters*, t. 1-5, Muenchen 1996-2004.

⁶¹ K. Sidwell, *Reading Medieval Latin*, Cambridge 1995.

autor *Medieval Latin*⁶². Książka zawiera ponadto wprowadzenie do gramatyki łaciny średniowiecznej, napisane przez Alison Goddard Elliott.

W wieku X rozkwitało życie monastyczne, z autorów licznych i ważnych dzieł, omawiających to zagadnienie, a wykorzystanych w niniejszym opracowaniu, wspomnę Jerzego Kłoczowskiego⁶³ oraz Clifforda H. Lawrence'a⁶⁴. Warto również poznać dzieje Gandersheim, z którym swoim życiem i twórczością związała się Hroswita⁶⁵.

1.3. Konstrukcja pracy i metody badawcze.

Główną tezą przedstawianej pracy jest przekonanie, że dramatyczna twórczość Hroswity świadczy o twórczym dialogu z tradycją. Nadrzędnym celem jest dla mnie spojrzenie wieloaspektowe i wykazanie umiejętności połączenia przez autorkę przeszłości z teraźniejszością na wielu płaszczyznach (struktury, fabuły, języka), dlatego wykorzystam rozmaite metody pracy komparatystycznej: badania struktury, w dziedzinie stylistyki, wersyfikacji i prozodii oraz porównawcze badanie obrazów poetyckich. Interesuje mnie z jednej strony poszukiwanie tego, co jest wspólne różnym autorom, różnym dziełom, tworzonym w różnych czasach i miejscach, reprezentujących nierzadko odmienne kultury. Z drugiej natomiast strony zwrócę uwagę na to, co indywidualne, wyróżniające utwory Hroswity od tych, z których korzystała. W związku z tym główną perspektywą, którą przyjmuję, jest dialog – autorka nie naśladuje swoich poprzedników w sposób bierny, lecz twórczy i silnie nacechowany jej osobowością.

Z racji połączenia teorii literatury z jej historią każdy rozdział poprzedza krótki wstęp prezentujący terminy, które pojawią się w dalszych rozważaniach. Część pierwszą wypełnią rozważania dotyczące poziomu strukturalnego, w tym także kompozycji. Dla twórców (nie tylko) średniowiecza niezmiernie ważna była umiejętność *dispositio*, rozplanowania treści. Na podstawie przedmów autorki i wykorzystując elementy analizy retorycznej postaram się zrekonstruować jej program

⁶² *Medieval Latin*, red. K. P. Harrington, spr. J. Pucci, wstęp A. Goddard Elliott, Chicago-London 1962.

⁶³ J. Kłoczowski, *Od pustelni do wspólnoty. Grupy zakonne w wielkich religiach świata*, Warszawa 1987; *idem, Wspólnoty chrześcijańskie w tworzącej się Europie*, Poznań 2003.

⁶⁴ C.H. Lawrence, *Medieval Monasticism. Forms of religious life in Western Europe in the Middle Ages*, wyd. 4, London-New York 2015.

⁶⁵ J. Bernhardt, *Itinerant Kingship and Royal Monasteries in Early Medieval Germany: c. 936-1075*, Cambridge 2002; K. Bodarwe, *Sanctimoniales litteratae. Schriftlichkeit und Bildung in den ottonischen Frauenkommunitaeten Gandersheim, Essen und Quedlinburg*, Muenster 2004.

literacki. By wykazać teatralność dramatów, warto dokonać próby analizy świadomości teoretycznej w zakresie tworzenia i odbioru utworu scenicznego, teatralnego. Z pewnością należy również zastanowić się nad gatunkiem, do którego należy zaliczyć dorobek Hroswity. Zwrócę uwagę na techniki adaptacyjne, wykorzystane przez autorkę przy przekształcaniu historii z prozaicznych tekstów hagiograficznych na utwory sceniczne, i porównam dramaty z ich pierwowzorami literackimi.

Istotne będą dla mnie wzajemne powiązania dramatów z dorobkiem poprzedników zarówno w zakresie struktury, jak i treści. Zgodnie z zasadą *inventio* niezwykle ważny był dla twórcy temat tekstu. W związku z tym część drugą rozważań poświęcę analizie poziomu fabularnego. Zajmę się przede wszystkim porównaniem motywów wykorzystanych przez dramatopisarkę, które znaleźć można w tekstach powstałych wcześniej. Toposy pogrupowane zostaną zgodnie z ich funkcją na dotyczące sfery religijności i świętości, związane z nauką, wiedzą oraz odwołujące się do szeroko rozumianego teatru.

Po analizie komparatystycznej przejdę do badania językowej formy wypowiedzi, zwłaszcza stopnia wykorzystania środków retorycznych i perswazyjnych. *Elocutio*, czyli słowne ukształtowanie tekstu, stanowiło trzeci etap przygotowywania dzieła literackiego. Przeprowadzę zatem analizę leksykalną i stylistyczną dramatów. W tej części najwięcej uwagi poświęcę poziomowi lingwistycznemu.

Rozważania zakończę, skupiając się na kontekście: czasach, w których Hroswita żyła, stosunkach z dworem cesarskim, prawdopodobnemu wykształceniu. By lepiej odtworzyć jej współczesność, sięgnę po dwa poematy historyczne: *Gesta Ottonis* i *Primordia coenobii Gandeshemensis*. W wieku X na scenie politycznej pojawiło się wiele kobiet. Warto zadać sobie pytanie, jak wyglądała modelowa sylwetka uczonej tamtego okresu: jakie mogła otrzymać wykształcenie, jakie poznać utwory. Przy tworzeniu listy przypuszczalnych lektur niewątpliwie zwrócę uwagę na uwarunkowania historyczne, w jakich dramaty powstały (m.in. dostęp do ksiąg).

Punktem wyjścia wszystkich badań będą teksty dramatyczne kanoniczki z Gandersheim. Część zapożyczeń (jak na przykład z utworów Terencjusza) jest dobrze zbadana, część – wciąż pozostaje do odkrycia. Szczegółowe analizy technik konstruowania treści, motywów i języka pomogą dokładniej określić, jak Hroswita imitowała lub świadomie rywalizowała z komedią rzymską. Choć obszar badawczy komplikuje lakoniczność informacji, z pewnością konieczne będą szeroko zakrojone analizy tekstów źródłowych oraz głęboka refleksja metodologiczna.

Z pewnością Hroswita z Gandersheim jest fascynującym obiektem badań pod wieloma względami. Warto podkreślić, że była kobietą, która przekroczyła granice społecznej struktury. Jednocześnie tworzyła w formie niespotykanej od starożytności i niespotkanej niemal do czasów renesansu. Przybliżenie jej twórczości może wpłynąć na zmianę postrzegania wieku X jako *saeculum obscurum*.



W tym miejscu pragnę podziękować za wszechstronną pomoc, życzliwość i cenne wskazówki promotorom rozprawy doktorskiej prof. Piotrowi Beringowi oraz dr hab. Monice Miazek-Męczyńskiej.

Pogodzenie pracy zawodowej i życia rodzinnego z jednoczesnym prowadzeniem badań naukowych nie byłoby wykonalne, gdyby nie wsparcie najbliższych, ich wiara we mnie i nieustanne motywowanie do pracy, za co jestem niezmiernie wdzięczna.

Wykaz skrótów

BHG	Bibliotheca Hagiografica Graeca
BHL	Bibliotheca Hagiographica Latina
MGH	Monumenta Germaniae Historica
PG	Patrologia Graeca
PL	Patrologia Latina

II. Gra z tradycją na scenie

Dramaty Hroswity z Gandersheim można podzielić na trzy rodzaje: heroiczne (*Gallikanus*, *Kallimach*), męczeńskie (*Dulcycjusz*, *Mądrość*) oraz pustelnicze (*Abraham*, *Pafnucy*). Fabułę każdego z nich autorka zaczerpnęła z literatury hagiograficznej łacińskiej lub greckiej tłumaczonej na język Rzymian. Przez „literaturę hagiograficzną” rozumiem teksty, które „powstały na potrzeby szeroko pojętego kultu świętych lub były w nim wykorzystywane”¹. Definicję „hagiografii” podają za M.H. Witkowską: „całość piśmiennictwa dotyczącego historii życia świętych lub dziejów ich kultu, utworów powstałych spontanicznie pod wpływem religijnych zapotrzebowań społeczności chrześcijańskiej w ciągu wieków”². Warto zwrócić uwagę na wielość dostępnych dla pisarki źródeł: od żywotów świętych przez literackie opisy męczeńskiej śmierci po kościelny kalendarz ze spisem imion i wspomnieniem liturgicznym zmarłego za wiarę. Wybrała z nich historie, prezentujące świętość pojmowaną jako oddanie życia Chrystusowi, których bohaterkami były przede wszystkim kobiety.

Adaptowanie tekstów źródłowych podporządkowano nadrzędnemu celowi. Manifestem programowym można by nazwać poprzedzające dramaty przedmowy: *Praefatio* oraz *Epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores*³. Mają one duże znaczenie dla badacza, gdyż można w nich znaleźć uwagi na temat światopoglądu kanoniczki z Gandersheim, motywy kierujące autorką oraz niektóre dane o charakterze biograficznym.

Twórczość Hroswity przeciwstawia się obiegowym opiniom na temat upadku kształcenia w „wiekach ciemnych”. Jak wynika ze *Wstępu*, dramatopisarka była świadoma celu swojej działalności literackiej i sposobu jego realizacji. Zdecydowanie

¹ *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu. Źródłoznawstwo czasów późnego antyku*, red. E. Wipszycka, Warszawa 1999, s. 222.

² M.H. Witkowska, *Wstęp*, [w:] *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*, red. R. Gustaw OFM, Poznań-Warszawa-Lublin 1971, s. 11). Przegląd danych na temat hagiografii i najważniejszych utworów *vide*: A. Witkowska, *Hagiografia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. J. Walkusz, S. Janeczek i in., t. 6, Lublin 1993, s. 475-481; *eadem*, *Hagiografia*, [w:] J.M. Szymusiak, M. Starowieyski, *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*, Poznań 1971, s. 518-523.

³ Warto zauważyć, że Hroswita opatrzyła przedmowami także pozostałe księgi. Prawdopodobnie bez odpowiedzi pozostanie pytanie, dla kogo i w jakim celu przygotowano z taką starannością dzieła kanoniczki z Gandersheim. Na temat przedmów *vide*: P.R. Brown, *Hrotsvit's Apostolic Mission: Prefaces, Dedications, and Other Addresses to Readers*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 235-264.

skrytykowała stare zjawiska i wykazała ich błędy, wytyczając nowe zadania nie tylko dla siebie, ale i dla literatury sobie współczesnej. Za najważniejszy postulat jej programu literackiego należy uznać odejście od konwencji w budowaniu postaci oraz prezentacji wątków przy jednoczesnym wykorzystaniu stylu pogańskich poprzedników. Na plan pierwszy wysunęła kobiety o nieposzlakowanej opinii. W jej sztukach ideę *mulier sancta ac venerabilis* reprezentowały *virgo, vidua, mater* (w tej kolejności), gdyż, jak zauważyła Eva Cescutti, „ein Frauentyp soll durch einen neuen Frauentyp substituiert werden”⁴.

Rozważania dotyczące teatru dopełni próba zidentyfikowania źródeł teoretycznych, z których autorka mogła zaczerpnąć wiedzę na temat konstrukcji swoich dzieł. Do czasu odnalezienia kodeksu monachijskiego z tekstami Hroswity mogło się wydawać, że tradycję teatru starożytnego kontynuowali dopiero twórcy renesansowi. Z pewnością rozwojowi sceny po upadku świata rzymskiego nie sprzyjały negatywne opinie Ojców Kościoła⁵. Wszelkie formy kultury miały służyć propagowaniu nowej religii, o czym pisali najważniejsi twórcy chrześcijańscy: Tertulian (zm. ok. 220)⁶, Bazyli z Cezarei (zm. 379)⁷ czy Izydor z Sewilli (zm. 636)⁸. Jako równie ważne czynniki ograniczające działalność dramatopisarzy wskazać można brak bodźców i okazji do tworzenia rzeczy nowych, brak konkursów i zapotrzebowania na nowe teksty oraz konieczność ograniczenia twórczości dramatycznej do materiału biblijnego.

Hroswita musiała zmierzyć się z tekstami pełnymi stereotypowych wydarzeń, zwykle fantastycznych, długich monologów, przeradzających się nierzadko w kazania oraz postaci pozbawionych głębi psychicznej, choć „wzorcowych”, co dla dramaturga nie jest łatwe. Elementy topiczne wzbogacone były cytatami, kryptocytatami i aluzjami biblijnymi, które pozwalały właściwie zinterpretować historię. W związku z tym niemal każda modyfikacja fabularna wiązała się z potencjalnym przekształceniem wymowy

⁴ E. Cescutti, *Hrosvit und die Männer. Konstruktionen von „Männlichkeit” und „Weiblichkeit” in der lateinischen Literatur im Umfeld der Ottonen*, München 1988, s. 162.

⁵ S. Longosz stwierdził, że o wiele wcześniej piętnowali teatr (zwłaszcza mim i pantomimę) tacy rzymscy twórcy, jak Cyceron, Liwiusz, Wergiliusz, Kwintylian, Owidiusz, Tacyt, Pliniusz, Marcjalis, Juwenal, Seneka, jako główny powód niechęci podając osłabianie *virtus Romana ac mores* (S. Longosz, *Antyk chrześcijański i wczesne średniowiecze*, [w:] *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, wyd. 2 popr. i uzup., Katowice 2000 s. 125).

⁶ Cf. Tertulian, *O widowiskach. O bałwochwalstwie*, przeł. S. Naskręt, A. Strzelecki, oprac. S. Naskręt, P. Wygralak, Poznań 2005, s. 45 („Jeśli zaś tragedie i komedie uznamy za krwawe i wszeteczne, bezbożne i niegodziwe sprawczyńe zbrodni i żądź, to możemy się zgodzić, że wzmianka słowna o jakiegokolwiek czy to okrutnej czy lichej rzeczy, nie jest lepsza od niej samej, co bowiem odrzucamy w czynie, tego nie powinniśmy przyjmować w słowie”). Jedynym widowiskiem godnym chrześcijanina jest według Tertuliana sąd ostateczny (*ibidem*, s. 56-7).

⁷ Cf. Bazyli, *Ad iuvenes de legendis gentilium libris* 2, PG 31, 565 BC.

⁸ Cf. Izydor z Sewilli, *Sententiarum* III 2, PL 83, 541.

działa, z czego, jak wynika z listu poprzedzającego dramaty, autorka znakomicie zdawała sobie sprawę. Godne zainteresowania są zatem wszelkie poczynione przez nią zmiany w fabule, choć szczególną uwagę zwrócę na te, które zostały spowodowane wymogami teatralnymi.

Zauważyć można, że z każdym napisanym tekstem Hroswita wykazuje coraz większą niezależność wobec źródła podstawowego. Oryginalne utwory poddała literackiej adaptacji i nadała im strukturę dramatyczną. Konieczne było wieloaspektowe ujęcie świata przedstawionego. Rola podmiotu mówiącego została ograniczona lub nawet pominięta, przejęli ją bohaterowie, dlatego świat opisany mógł być poprzez działania i wypowiedzi usamodzielnionych postaci. Akcję należało w związku z tym wyraźnie zarysować i ustalić tok przebiegu wydarzeń, właściwą linię kompozycyjną. Podobnie trzeba była przekształcić tekst tak, by postaci charakteryzować poprzez słowa i czyny. Niewątpliwie potrzebny był do tego wyjątkowy talent obserwatorski, co podkreśliła między innymi Thiebaux:

Learned in the Latin classics, Hroswitha was also deeply observant of the currents of her day, great and small. Notwithstanding her religious vocation, she was no mystic. She had a lively, extroverted flair for storytelling. She understood how sexual realities could dramatically punctuate a narrative, and was very knowing about the way people thought and talked of such matters.⁹

Hroswita zastosowała rozmaite techniki adaptacyjne¹⁰. Najczęstszymi z nich są skróty i cięcia, mające na celu koncentrację fabuły do momentów dramatycznie najistotniejszych. Z drugiej strony trzeba zwrócić uwagę na pogłębienie treści w stosunku do pierwowzorów dzięki aktualizacji i rekontekstualizacji¹¹. Niejednokrotnie czytelnik ma do czynienia z przekształceniami fabularnymi, dokonywanymi ze względu na wymogi dyskursu scenicznego, takimi jak zamiana monologu w dialog oraz dodanie scen, ważnych nie tylko z punktu widzenia intrygi, ale także tworzenia nastroju. Hroswita zreorganizowała teksty i zmodyfikowała fabułę, redukując lub dodając postaci. Kilka słów należy ponadto poświęcić językowej i stylistycznej wierności wobec tekstów hagiograficznych.

⁹ M. Thiebaux, *op.cit.*, s. 171.

¹⁰ Według Pavis'a do technik adaptacyjnych zaliczają się: „skróty, cięcia, reorganizacja fabuły, »wygładzanie« stylu, redukcja liczby postaci i miejsc akcji, koncentracja i ograniczenie fabuły do momentów dramatycznie najistotniejszych, włączanie tekstów spoza dramatu, montaż czy »collage« elementów pozatekstowych, modyfikacja zakończenia czy konkluzji, przekształcenia fabularne dokonywane ze względu na wymogi dyskursu scenicznego” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 21). W tej części pomijam włączanie tekstów spoza dramatu, gdyż będzie to tematem dalszym rozważań.

¹¹ Dużo trudniej wykazać można transkulturację z racji pozbawienia fabuły szczegółów.

Andrzej Kruczyński stwierdził, że przede wszystkim „ogromną rolę inspiracyjną dla średniowiecznych rozważań nad poezją, a szczególnie nad dramatem, miało dzieło Kwintyliana *Institutio oratoria*, i to zarówno jego treść ściśle retoryczna, zwłaszcza pedagogiczna, jak i opinie krytycznoliterackie w tym dziele zawarte”¹². Co ciekawe, pisarz ten zalecał „lekturę poetów greckich i rzymskich, zwłaszcza tragiczków i komediopisarzy jako autorów dostarczających niezbędnego dla mówcy słownictwa, powiązanego ze znajomością charakterów ludzkich i typów sytuacji życiowych”¹³. Nie ulega zatem wątpliwości, że w średniowieczu czytano dzieła twórców pogańskich, analizowano je i stawiano za wzór autorom chrześcijańskim. Sposób, w jaki uczyniła to Hroswita, jest jednakże wyjątkowy i godny dokładnej analizy.

¹² A. Kruczyński, *Dojrzałe i późne średniowiecze. Średniowieczna wiedza o dramacie*, [w:] *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, wyd. 2 popr. i uzupełn., Katowice 2000, s. 156.

¹³ *Ibidem*. Również: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, s. 452.

2.1. Program literacki Hroswity z Gandersheim

Świadomość literacką Hroswity można ocenić dzięki analizie reguł *artis scribendi et dicendi*, zastosowanych przez nią w przedmowach. Retoryka zajmuje ważne miejsce w zestawie siedmiu *artes liberales*. U progu wieków średnich do wprowadzenia retoryki do obszarów kultury przyczynili się Kasjodor (ok. 490-583) oraz Izydor z Sewilli (ok. 560-636). Pierwszy opisał siedem sztuk wyzwolonych w *Institutiones*, drugi – w *Etymologhiarum sive originum*. W szkołach średniowiecznych czytano traktaty retoryczne: *De inventione* Cyncerona i anonimową *Rhetorica ad Herennium*, które też stały się podstawowymi źródłami dla *Retoryki* Alkuina. Oprócz tego jeszcze dwa ważne dzieła odegrały istotną rolę w kształceniu retorycznym w średniowieczu: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Marcjanusa Kapelli oraz *De doctrina Christiana* św. Augustyna. Zapewne te pozycje były znane Hroswicie¹⁴.

Wedle zaleceń teoretyków autorka oparła przedmowy na trzech fundamentalnych zasadach: organiczności (w zakresie wewnętrznego porządku tekstów), stosowności (właściwy i celowy dobór środków retorycznych) oraz funkcjonalności (jasno postawiona teza i celowość wypowiedzi), a także na połączeniu trzech funkcji perswazji – informacyjnej, zniewalającej i estetycznej¹⁵. Uwagę historyka literatury powinny zwrócić nie tylko pouczanie refleksyjne, ale także odwołania do filozofii, subtelność w prezentowaniu tez zamiast nieustępliwego dydaktyzmu. Autorka prosiła o sąd nad jej twórczością, odwołując się do uczuć odbiorcy – utwory stworzone przez nią miały nie tylko uczyć, ale również zachwycać¹⁶.

¹⁴ Z opracowań współczesnych oparłam się na pracach: M. Korolki, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, J. Ziomka, *Retoryka opisowa*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990 oraz J. Z. Lichańskiego, *Retoryka. Od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Warszawa 1992.

¹⁵ M. Korolko, *op.cit.*, s. 50-51 oraz 46-47.

¹⁶ Celem mówcy jest przyjęcie przez odbiorcę jego punktu widzenia. Jak stwierdził święty Augustyn w ks. IV, ak. XII.27 *De doctrina christiana*: „Aby swój zamiar osiągnąć, należy przemawiać w sposób właściwy. Jak trzeba słuchacza zachwycić, żeby utrzymać jego uwagę, tak też należy go wzruszyć, aby go pobudzić do działania. I jak on wpada w zachwyt, kiedy twoje przemówienie sprawia mu przyjemność, tak też jest wzruszony, kiedy rozmiłuje się w tym, co mu przedstawiasz – kiedy lęka się tego, czym mu grozisz – kiedy znenawidzi tego, co napiętnujesz – kiedy pokocha to, co obiecujesz” (Augustyn, *De doctrina Christiana. O nauce chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. J. Sulowski, Warszawa 1989, s. 211-2).

Jedność funkcji wzmacnia harmonia rodzajów retorycznych: deliberatywnego, osądającego oraz oceniającego¹⁷. Hroswita operowała chętnie przeciwstawieniami antytetycznymi: *sermo dulcedo – res nefandae, turpia lascivarum incesta feminarum – laudabilis sacrarum castimonia virginum (Praefatio)*. Podobnie jak oratorzy w mowie sądowej, metodycznie zbijała zarzuty, jakie można by jej postawić (czytanie o niecnym czynach, niedostatek zdolności literackich czy też pychę). Rodzaj oceniający, bliski panegiryzmowi, zdominował zwłaszcza *List*, w którym Hroswita zwróciła się do uczonych, prosząc o życzliwość i sprawiedliwy sąd.

Również kompozycja zasługuje na uwagę badacza. W obu tekstach poprzedzających dramaty można wskazać podstawowe części składowe, stanowiące wzorzec już w antyku, podawane najczęściej za Kwintylianiem (*Institutionis oratoriae*, III,9,1): wstęp (*exordium*) z przedłożeniem (*propositio*), opowiadanie (*narratio*), argumentowanie (*argumentatio*), zbijanie zarzutów (*refutatio*) oraz zakończenie (*peroratio*)¹⁸. Hroswita urozmaiciła je licznymi toposami oraz retorycznymi chwytami. Dzięki zastosowaniu wymienionych zasad i reguł wypowiedź nabrała przejrzystości i jasności, co miało ułatwić zrozumienie, wzruszyć oraz zachwycić¹⁹.

2.1.1. Analiza części kompozycyjnych *Wstępu i Listu*

Hroswita miała świadomość psychologicznej roli wstępu (*exordium*), który w dużej mierze decyduje o przygotowaniu odbiorcy do zagadnienia. Nie ograniczyła się do jednego schematu, lecz każdy z tekstów poprzedzających dramaty zaczęła w inny sposób. Pierwsze zdania *Wstępu* miały skupić uwagę słuchaczy na temacie, natomiast *Listu* – wytworzyć przychylny nastrój adresatów²⁰.

Pierwszą przedmowę rozpoczęła zatem od toposu wynikającego z wyliczania części. Ten efekt oratorski, będący cechą wstępu uroczystego (*ex abrupto*), miał wprowadzić odbiorcę *medias in res*: wskazać rzeczywisty problem, odwołać się

¹⁷ *Genus deliberativum* miał zachęcić odbiorcę do rozważenia wad i zalet rozwiązania problemu, *genus iudiciale* dotyczył prezentacji oskarżenia lub obrony, *genus demonstrativum* – wyrażenia pochwały lub nagany, cf. M. Korolko, *op.cit.*, s. 47-49 oraz J. Ziomek, *op.cit.*, s. 61.

¹⁸ M. Korolko, *op.cit.*, s. 79-97; J. Ziomek, *op.cit.*, s. 73-4.

¹⁹ Zatem w zgodzie z zasadą *docere, delectare, movere, vide: ibidem*, s. 58.

²⁰ Pierwszy zatem reprezentował mówcę i słuchacza (*ethos*), zadaniem drugiego było poruszenie uczuć (*pathos*), *vide: ibidem*, s. 56-7.

wstępnie do głównej myśli tekstu. Autorka starała się odpowiednio wartościować temat, by przybliżyć go słuchaczowi²¹.

[*Praefatio*, s. 6]

Plures inveniuntur catholici, cuius nos penitus expurgare nequimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. sunt etiam alii, sacris inhaerentes paginis, qui licet alia gentilium spernant, Terentii tamen fingmenta frequentius lectitant et, dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur.

Na niebezpieczeństwo tkwiące w księgach pogańskich zwracano uwagę już w starożytności. Stanisław Longosz przywołał słowa świętego Hieronima, żalącego się na początku V wieku, że: „nawet kapłani Boga, opuściwszy Ewangelię i Proroków, czytają komedie”²². Hroswita pozornie powołała się na autorytet Ojców Kościoła: motywowana troską o duszę wiernych, zapatrzonych w niegodne teksty, postanowiła sama walczyć o ich zbawienie. Według Mieczysława Brożka entuzjaści lektury dzieł autorów niechrześcijańskich, krępowani względami religijno-moralnymi, musieli szukać odpowiedniego uzasadnienia ich przydatności oraz wskazać nie tylko korzyści wynikające z formalnych wartości tych tekstów, ale także walory moralne i wychowawcze²³. Uważa się²⁴, że pisząc o pasjonatach komedii Terencjusza, Hroswita miała na myśli najmłodszego cesarskiego brata, Brunona, biskupa Kolonii i jednocześnie księcia Lotaryngii. Według Thietmara z Merseburga był on wielbicielem komedii i tragedii, a jego biograf, Ruotger z Kolonii, zaświadczył, że ulubionym autorem klasycznym Brunona był Terencjusz²⁵.

Z pewnością również Hroswita była zafascynowana stylem dramaturgisty antycznego (*facundia sermonis*). Jednak w wypowiedzi dominuje negatywna ocena jego dorobku, co zostało podkreślone dzięki użyciu terminu *fingmenta*, „zmyślane

²¹ Cyt. za M. Korolko, *op.cit.*, s. 81.

²² Cyt. za: S. Longosz, *op.cit.*, s. 126. Sam Hieronim był zresztą oskarżany przez Rufina w *Apologia contra Hieronymum*, że jako nauczyciel w Betlejem sam zajmował się komedią i poezją zamiast pracami teologicznymi. Longosz zauważył również pozytywne aspekty pogańskich tekstów: „Dramaty jednak nie tylko oddziaływały na uczucia, ale – jak to podkreśla wielu autorów wczesnochrześcijańskich – pełniły również funkcję kształcącą, unaoczniały, przypominały i uzupełniały w szczegóły mitologię, a nawet, jak pisze otwarcie Augustyn, uczyły pewnych wyrażen i sformułowań językowych” (s. 128). Na temat przydatności utworów Terencjusza w nauce stylistyki *vide*: A. Kruczyński, *Dojrzałe i późne średniowiecze...*, s. 161-162.

²³ O dwojakim stosunku do literatury pogańskiej, traktowanej jako wykładnie wzorów formy, języka i stylu, *vide*: *Źródła do średniowiecznej teorii wykładu literatury*, oprac. i przeł. M. Brożek, Warszawa 1989, s. 13-14.

²⁴ F. Bertini, *Rosvita la poetessa*, [w:] *Medioevo al femminile*, red. F. Bertini, Bari 2010, s. 66.

²⁵ O Brunonie *vide*: podrozdział 1 rozdziału *Sylwetka uczonej X wieku*.

historie”²⁶. Przekonanie o jego złym wpływie na czytelników pogłębiło zastosowanie antytezy: „gdy zachwycają się kunsztem mowy, poznają także rzeczy zbrodnicze”. Te słowa niejako miały uzasadnić potrzebę stworzenia nowych dzieł, przedstawienia nowych treści, nadania literaturze nowych zadań. Hroswita sformułowała zwięźle temat swojej przedmowy (*propositio*), będący jednocześnie jej deklaracją programową:

[*Praefatio*, s. 6]

Unde ego, Clamor Validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, dum alii colunt legendo, quo eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrarum castimonia virginum iuxta mei facultatem ingenioli celebraretur.

W dramatach fabuła została skoncentrowana wokół kobiet, których działanie umożliwia zawiązanie się akcji. Ich pewność siebie i asertywność sprzeciwiają się tradycyjnemu postrzeganiu kultury, w której wzrosły nie tylko bohaterki, ale także sama autorka. Mężczyźni nie stanowią oparcia, ich celem wydaje się zniewolenie dziewcząt, także w sensie seksualnym. W razie niepowodzenia doprowadzają nawet do śmierci powierzonych ich opiece kobiet. Nawet Konstantyn, cesarz chrześcijański, na barki córki zrzuca rozwiązanie problemu oświadczyń Gallikana. Zderzenie męskiego autorytetu z żeńską samorealizacją stanowi dla wielu badaczy klucz interpretacji dzieł Hroswity²⁷.

Tematem przewodnim wszystkich sztuk jest czystość, stawiana w opozycji wobec seksualności. Bohaterki, chcąc uniknąć przymusu małżeństwa, same dokonały wyboru ukochanego – Chrystusa – oraz życia – w raju. Hroswita przedstawiła wykształcone kobiety, zdeterminowane i jednocześnie w pełni wolne, które przestrzegając zasad chrześcijańskich, jednocześnie uwalniały się spod męskiej dominacji. Ta niezależność oznaczała prawo do stanowienia o samych sobie, prawo, które być może autorce nie było dane²⁸.

O znaczeniu użycia zaimka *ego* już pisałam²⁹. W przypadku dzieł kanoniczki można uznać, że nie jest pozbawione jednostkowych konotacji. Hroswita nazywa się

²⁶ Podobny termin pojawił się u takich autorów, jak: Laktancjusz *Divinarum Institutionum Libri VII* 7,2: *figmenta poetarum*; Ammanius Marcellinus *Res gestae* 18,10: *Per quietem deducuntia se habitus tragici figmenta viderat*; cf. A. Forcellini, *Lexicon totius Latinitatis*, t. 2, Patavia 1965, s. 478.

²⁷ W.H. Hudson napisał: „The keymate of all her works is the conflict of christianity with paganism, and it is worthy of remark that in Hrotsvitha’s hands christianity is throughout represented by the purity and gentleness of women, while paganism is embodied in what she describes as »the vigour of men«” (cyt. za F. Bertini, *Simbologia...*, s. 45, przyp. 2).

²⁸ Hroswita była kanoniczką, nie składała wszystkich ślubów zakonnych, mogła zatem w każdej chwili zawrzeć małżeństwo.

²⁹ Vide: A. Araszkievicz, *Chrześcijański Terencjusz...*, s. 17-18.

„donośnym głosem Gandersheim”. To nie tylko, co zauważył Jacob Grimm w XIX wieku, tłumaczenie³⁰ germańskiego imienia dramatopisarki: *hruot* (głos) oraz *suid* (silny, donośny), ale również odwołanie do słów świętego Jana³¹. Wykorzystując znaczenie swego imienia, Hroswita podkreśliła, że jej rolą jest sławienie zarówno kobiet, jak i samego konwentu, w którym żyła, a którego patronem był właśnie święty Jan³².

Warto zauważyć, że Hroswita z łatwością operowała różnymi chwytami argumentacyjnymi. Ostatnie dwa zdania wstępu zawierają toposy: wynikający ze związków skutkowych (niektórzy czytają komedie Terencjusza, więc poznają niegodziwości) oraz przyczynowych (ponieważ niektórzy poznają niegodziwości, ona poczuwa się do obowiązku napisania nowych, odpowiedniejszych utworów).

Po celnym wstępie przechodzimy do krótkiego, jednozdaniowego opowiadania (*narratio*). Może ono dotyczyć wydarzeń przeszłych lub bieżących, ale takich, które pozwolą antycypować skutki w przyszłości³³. Zaletą tej części jest jasność, zwięzłość i wiarygodność:

[*Praefatio*, s. 6]

Hoc tamen facit non raro verecundari gravique rubore perfundi, quod, huiusmodi specie dictationis cogente detestabilem inlicite amantium dementiam et male dulcia colloquia forum, quae nec nostro auditui permittuntur accommodari, dictando mente tractavi et stili officio designavi.

Zaakcentowane zostały dwa zagadnienia: potrzeba stworzenia nowej literatury („poniekąd zmuszona do pisania”) oraz szkodliwa tematyka dawnej („szaleństwa kochanków oraz rozpustne rozmowy tych, o których nie powinno się słuchać”)³⁴. Należy – stwierdziła Hroswita – dostosować treści do nowych czasów, nawet jeśli

³⁰ Wydaje mi się, że to nie tyle tłumaczenie, ile interpretacja jej imienia. Sugeruje to zwłaszcza kontekst historyczno-społeczny: Hroswita nazywa siebie „donośnym głosem” w czasach, gdy kobiety nie miały prawa głosu. Sam F. Bertini zwrócił uwagę na znaczenie symboliki w odczytaniu dzieł kanoniczki z Gandersheim: „l’interpretazione simbolica è forse la chiave di lettura più costante ed anche più suggestiva del teatro di Rosvita” (F. Bertini, *Simbologia...*, s. 45).

³¹ Cf. *vox clamantis* J 1,24. W Biblii pojawił się również *clamor validus* (Hebr 3,7).

³² P.R. Brown, *op.cit.* s. 245. O zwróceniu uwagi na konwent przeczytać można także: „It may also be true that all of Hrotsvit’s writing, not only her historie, served function in cultural politics by calling attention to Gandersheim” (S.L. Wailes, P.R. Brown, *Hrotsvit and her World*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 20).

³³ Vide: H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 175-206.

³⁴ Jak napisał J. Lichański, już w czasach Hieronima „tradycja antyczna stała się już przeszłością, należy z niej czerpać, ale dla tworzenia budowli nowej kultury” (J.Z. Lichański, *op.cit.*, s. 120). Cf. Listy św. Hieronima: LX, LXV, LXX.

konieczne jest czytanie o niegodnych czynach lub ich rozważanie. Zwraca uwagę emocjonalność perswazji, wsparta stylem ozdobnym, lecz jasnym. Autorka napisała przy tym przekonująco, konstruując skomplikowane, długie zdanie.

Fundamentem mowy powinna być argumentacja, której podporządkowane są pozostałe części. To ona ma wyrzucić silne wrażenie na słuchaczu i tym się różni od wstępu, który powinien wprowadzić w temat³⁵. Kolejne zdanie *Wstępu* ściśle łączy się z problemem, zaprezentowanym w *narratio*:

[*Praefatio*, s. 6, 8]

Sed <si> haec erubescendo neglegerem, nec proposito satisfacerem nec innocentium laudem adeo plene iuxta meum posse exponerem, quia, quanto blanditiae amentium ad illiciendum promptiores, tanto et superni adiutoris gloria sublimior et triumphantium victoria probatur gloriosior, praesertim cum feminea fragilitas vinceret et virilis robur confusio subiaceret.

Wyrażona także jednym zdaniem argumentacja zachwyca kunsztem i zwięzłością. Hroswita stwierdziła, że gdyby uległa wstydu, nie zrealizowałaby planu, w związku z czym nie mogłaby uczcić niewinnych. Udało się jej to, choć nie była pewna swych umiejętności. Uznała, że trud opłacił się, przekonując, że chwała nieba jaśnieje tym bardziej, kiedy sprowadzi się grzesznika ze złej drogi. Ważnym elementem jej wypowiedzi jest antytetyczne zestawienie, graniczące z paradoksem: zwycięstwo kobiecej słabości oraz porażka męskiej siły. Z tej wypowiedzi wynika, że czytelnik dramatów spotka się z nowymi ideami, z pewnością niezwykłymi w świecie i w kulturze, w których to mężczyźni dominowali nad kobietami.

Hroswita oczekiwała zrozumienia dla swojej decyzji: korzystała ze zgubnych ksiąg nie dla własnej przyjemności, lecz ku pożytkowi ogółu. Wręcz werbalnie nawiązała do *narratio*: *rubore – erubescendo, amantium demerentiam – blanditiae amantium*, a także semantycznie do *propositio*: chwała świętych dziewic. Ponownie wskazała przyczyny niepokoju (łatwość wzbudzania pożądania wśród chwiejnych kochanków), prezentując jednocześnie cel (chwała Boskiego towarzysza i zwycięstwo triumfujących). Hroswita eksponowała przede wszystkim argumenty psychologiczne oraz przedstawiła dylemat etyczny: gdyby nie podjęła trudu stworzenia nowych dzieł na podwalinach dawnych, nie mogłaby wychwalić Boskiej siły. Zaakcentowała, że to nie przypadek zdecydował o podjęciu wyzwania, ale konieczność.

³⁵ Vide szerzej: J. Ziomek, *op.cit.*, s. 75. O *argumentatio* bardzo szczegółowo napisał Lausberg, zwracając zwłaszcza uwagę na rozmaite chwyt retoryczne takie, jak: *loci, amplificatio, exempla* (H. Lausberg, *op.cit.*, s. 206-262).

Autorka *Wstępu* zdawała sobie sprawę, że można by jej zarzucić niedostatek zdolności. Dzieła, napisane przez nią, mogą nie być podobne do tego, co chciała naśladować.

[*Praefatio*, s. 8]

Non enim dubito, mihi ab aliquibus obici, quod huius vilitas dictationis multo inferior, multo contractior penitusque dissimilis eius, quem proponeram imitari, sit sententiis.

Zarzuty ewentualnych przeciwników miałyby się skupić na stylu jej utworów. Hroswita przeszła zatem do obrony, wiedząc, że udany i celowy dyskurs polemiczny wzmocni skuteczność jej przekonywania. Musiała zresztą znać poglądy dawniejszych teoretyków, że nie trzeba niewolniczo trzymać się pierwowzoru³⁶. Zamiast od razu wykazać bezzasadność tego zarzutu, pozornie zgodziła się z nieprzychylnym dla niej sądem.

[*Praefatio*, s. 8]

Concedo; ipsis tamen denuntio, me in hoc iure reprehendi non posse, quasi his vellem abusive assimilari, qui mei inertiam longe praecesserunt in scientia sublimiori. Nec enim tantae sum iactantiae, ut vel extremis me praesumam conferre auctorum alumnis; sed hoc solum nitor, ut, licet nullatenus valeam apte, supplici tamen mentis devotione acceptum in datorem retorqueam ingenium. ideoque non sum adeo amatrix mei, ut pro vitanda reprehensione Christi, qui in sanctis operatur, virtutem, quocumque ipse dabit posse, cessem praedicare.

Być może zdolności literackie są ubogie, ale zostały darowane jej przez Boga³⁷ i użyte w ważnym celu. Hroswita nie zamierzała rywalizować z Terencjuszem, uznawanym za mistrza języka, ani z ostatnimi twórcami epoki klasycznej, choćby nawet byli tylko epigonami. Postawiła sobie za cel odwdziżyć się za dar i wysławić cnotę Chrystusa³⁸. Przeciwnicy nie powinni skupiać się na stylu, lecz na treści. Jeśli prezentowane idee są niegodne chrześcijanina, wyszukany język stanowi przeszkodę w

³⁶ Arystoteles w *Poetyce* 1451b stwierdził: „Nie należy zatem, za wszelką cenę trzymać się tradycyjnie przekazanych podań, na których zazwyczaj oparte są nasze tragedie” (Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków 1989, s. 31). Podobnie uznał Hieronim ze Strydonu w *Liście 57*: „Terencjusz tłumaczył Menandra, Plaut i Cecyliusz przekładali starych komediopisarzy, czyż trzymają się oni niewolniczo tekstu, a nie starają się raczej o zachowanie wdzięku i wytworności w tłumaczeniu?”

³⁷ Zastanawiające jest, czy Hroswita знаła epigramat w części wstępnej tekstu Dhuody *Liber manualis*, w którym znalazł się passus na temat pisania dzięki pomocy Boga (*vide szerzej*: J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 358).

³⁸ Również Prudencjusz napisał w *Epilogu*, że dla poety poezja jest jedynie Boga godną ofiarą (Prudencjusz Klemens, *Wieniec męczeńskie (Peristephanon) oraz Przedślowie, Epilog*, przeł. M. Brożek i in., oprac. M. Starowieyski, Kraków 2006).

podążaniu do nieba³⁹; jeśli natomiast ujęcie tematu jest odpowiednie, poprawność stylistyczna odgrywa mniejszą rolę. Być może Hroswita знаła *Wykład Ewangelii wg św. Łukasza świętego Ambrożego*, w którym stwierdził, że „Kto bowiem usiłował, polegając na sobie, ten celu nie osiągnął. Bez wysiłku zaś są udzielane tylko dary i łaska Boga. Skoro te są użyte, umysł pisarza wydaje owoce”⁴⁰. Nie sprzeciwiła się samemu twierdzeniu o niebezpieczeństwie korzystania, zaskarżyła natomiast sposób dowodzenia i wniosków. Tym samym pozbawiła oponentów wiarygodności – nie zauważyli prawdziwego kierunku jej starań. Wykazała ich fałsz oraz złą wolę i dzięki temu podważyła zarzut.

Refutatio jest swoistą odmianą argumentowania. Hroswita odwołała się w tej części do uczuć odbiorcy (*argumentum ad misericordiam*) – nie liczyła na osąd jej twórczości, a jedynie na uznanie słuszności i celowości jej działalności literackiej. Ponownie eksponowany jest topos skromności, jednak, jak zauważył Bertini, „le ripetute dichiarazioni autoapologetiche di inadeguatezza e le proteste della propria inferiorità nei confronti del modello (...) non sono tuttavia manifestazioni di sincera umiltà, ma piuttosto topiche espressioni retoriche, intese a sollecitare la benevola attenzione del lettore”⁴¹. Zdobyć przychylności odbiorcy jest szczególnie istotne w przedmowie – w dużej mierze to ona decyduje, czy dzieło będzie przeczytane.

Treściowa i emocjonalna rekapitulacja została zawarta w zakończeniu. Hroswita wyraziła nadzieję, że jej twórczość znajdzie uznanie. Jeśli jednak z powodu stylu teksty zostaną odrzucone przez czytelników, ona sama będzie czuła satysfakcję z realizacji planu. Uwypukliła także główną myśl *Wstępu* oraz przypomniała najważniejsze argumenty swojego wywodu: tworzy mimo braku doświadczenia i unika zgubnych treści.

[*Praefatio*, s. 8]

Si enim alicui placet mea devotio, gaudebo; si autem vel pro mei abiectioe
vel pro vitiosi sermonis rusticitate placet nulli, memet ipsam tamen iuvat,

³⁹ O niebezpieczeństwie, tkwiącym w literaturze, pisał Laktancjusz w *Bożych naukach*: „Komedia bowiem opowiada o gwałceniu dziewic lub o miłostkach wszetecznic, a im wymowniejsi są ci, którzy te haniebności zmyślają, tym bardziej przekonują elegancją swej wypowiedzi, a liczne i pikantne wiersze lepiej lgną do pamięci słuchaczy” (cyt. za: *Od Arystotelesia do Goethego...*, s. 141). Bardziej ogólne stwierdzenie można znaleźć w ks. I, ak. III,3 *De doctrina christiana* świętego Augustyna: „Miłość bowiem rzeczy niższych <tj. takich, z których trzeba tylko korzystać> powstrzymuje nas oraz oddala od tego, czym radować się należy” (Augustyn, *De doctrina Christiana...*, s. 13).

⁴⁰ Ambroży, *Wykład Ewangelii wg św. Łukasza*, przeł. W. Szolowski, oprac. A. Bogucki, Warszawa 1977, s. 24.

⁴¹ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 67. O toposie skromności charakterystycznym dla poetek średniowiecznych pisała Ferrante: J. Ferrante, *Public Postures and Private Maneuvers*, [w:] *Women and Power in the Middle Ages*, red. M. Erher, M. Kowaleski, Athens 1988, s. 221-223, 229.

quod feci, quia, dum proprii vilitatem laboris, in aliis meae inscientiae
opusculis heroico ligatam strophio, in hoc dramatica vinctam serie colo,
perniciosas gentilium delicias abstinendo divito.

Komponując *Wstęp*, Hroswita unikała dygresji, by nie odciągnąć uwagi odbiorcy od głównej tezy. Skupiła się za to na starannie obmyślonym następstwie etapów perswazji. Zwraca uwagę stosowanie paralelizmu retorycznego, polegającego na powtarzaniu tego samego, za każdym razem inaczej. Zauważyć go można zarówno na poziomie idei, jak i stylistyki. Tekst jest napisany jasno, zwięźle i celnie, a staranna kompozycja umożliwiła współlistnienie trzech funkcji mowy: informującej, poruszającej i zachwycającej.

Analogicznie skomponowany został *List tej samej do niektórych uczonych, patronów tej księgi*. Przypuszcza się, że adresatami byli: przeorysza klasztoru w Gandersheim, Gerberga II, arcybiskup Kolonii, Brunon, oraz Rateriusz, biskup Werony, który jako wygnaniec przez jakiś czas żył na dworze Ottona I⁴². Większy nacisk autorka położyła na zdobyciu ich przychylności, to jest *captatio benevolentiae*.

[*Epistola*, s. 10]

Plene scis et bene moratis nec alieno profectui invidentibus, sed, ut decet
vere sapientes, congratulantibus, Hrosvit nesciola nullaque probitate idonea
praesens valere et perpes gaudere.

List rozpoczyna się od wyliczenia zalet adresatów: wielcy uczeni, światowi bywalcy, cieszący się z powodzenia innych, prawdziwi mędrcy, wspierający. W opozycji do nich ustawiła się nadawczyni: nieznana i niewiele znacząca. Topos skromności uznawano za najlepszy sposób uzyskania życzliwego nastawienia słuchaczy lub czytelników⁴³. Hroswita mogła korzystać z wielu tekstów, w których motyw braku umiejętności był eksponowany⁴⁴. Należy zwrócić uwagę na użycie swojego imienia przez autorkę. Wynika z tego duma z autorstwa, które nierozzerwalnie związało ją z utworem⁴⁵. Istnieje wiele odmian wymowy imienia kanoniczki z Gandersheim:

⁴² F. Bertini, *Rosvita, la poetessa...*, s. 68.

⁴³ Według Curtiusa im wyrażniejsza skromność, tym lepiej przyjmowana, cf. E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 90-92. Jest to jeden ze starszych toposów, najczęściej występuje we wstępie. O jego formach pisali: Cynceron w *De inventione*, I, 16,22: „Prece et obsecratione humili ac supplici utemur” (okazanie pokory i uległości); Kwintylijan (IV, 1,8): „Excusatio propter infirmitatem”, „si nos infirmos, imparatos... dixerimus” (usprawiedliwienia z własnej słabości i niewystarczającego przygotowania).

⁴⁴ Do tekstów, z których mogła korzystać, zaliczam: Wergiliusza *Eklogi* (VI 1-12), *Georgiki* (III 40-48; IV 559-66), *Eneidę* (I 1-11; VII 37-45), Horacego *Epody* (XIV), *Satyry* (ks. II, I 1-20), *Ody* (I 6, II 12, IV 2), *Propercjusza* (II 1, II 10, III 3, III 9), Cyncerona *Pro Archia poeta* (1,1) i *Pro Quintio* (1,4).

⁴⁵ Cf. E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 543-546. Niestety w rozważaniach nie pojawił się przypadek Hroswity.

Hroswita, Rosvita, Hrotsvit, Hrotswitha. Ona sama kilkakrotnie podała je w nominatiwie (Hrotsvit), genetiwie (Hrotsvithe)⁴⁶ i akkusatiwie (Hrotsvitham)⁴⁷.

Wstęp listu jest krótki i celowy, Hroswita przechodzi szybko do *narratio*:

[*Epistola*, s. 10]

Vestrae igitur laudandae humilitatis magnitudinem satis admirari nequeo magnificaeque circa mei vilitatem benignitatis atque dilectionis plenitudinem condignarum recompensatione gratiarum remetiri non sufficio, quia, cum philosophicis adprime studiis enutriti et scientia longe excellentius sitis perfecti, mei opusculum vilis mulierculae vestra admiratione dignum duxistis et largitorem in me operantis gratiae fraterno affectu gratulantes laudastis, arbitantes mihi inesse aliquantulam scientiam artium, quarum subtilitas longe praeterit mei muliebre ingenium. Denique rusticitatem meae dictatiunculae hactenus vix audebam paucis ac solummodo familiaribus meis ostendere; unde paene opera cessavit dictandi ultra aliquid huiusmodi, quia, sicut pauci fuere, qui me prodente perspicerent, ita non multi, qui vel quid corrigendum inesset enuclearent, vel ad audendum aliquid huic simile provocarent.

Charakter opowiadania w dużej mierze zależy od rodzaju mowy. Ważną rolę odgrywa w mowach o charakterze pochwalnym, natomiast w analizowanym wcześniej *Wstępie* był dużo krótszy i miał mniejsze znaczenie. W *Liście* tę część wypełniło wymienienie zalet adresatów. Z pewnością autorka nie dawkuje pochlebstw patronom, wychwalając ich wielkość, godną podziwu życzliwość, mądrość, cudowne i różnorodne błogosławieństwa, otrzymane łaski, pochwałę utworów i samej autorki oraz braterski afekt. Do dowodów, świadczących o ich randze, należy zajmowanie się naukami filozoficznymi. Sama siebie określa natomiast w kontraście do adresatów mianem „słabej kobietki”.

Hroswita rozpoczęła drugą przedmowę uroczystym zwrotem do odbiorcy. Odniosła się nie tylko do przymiotów duchowych (życzliwość), ale także do zdolności intelektualnych (mądrość). Nadmiar pochlebstw mógłby jednak razić, więc koniec pierwszego zdania *narratio* przekształciła w temat *Listu* (swoiste *propositio*, którym powinien kończyć się wstęp): umysł kobiety jest zdolny przyswoić wiedzę i sztukę, czyli nie może być uznany za gorszy niż męski. Tej tezie podporządkowane zostały zarówno przedmowy, jak i następujące po nich dramaty.

W dalszej części *narratio* wyjaśniła, że do niedawna nie miała potwierdzenia swoich zdolności, gdyż pokazywała utwory niewielu osobom, a te nie były w stanie jej wesprzeć. Nie chodziło zatem o kwestię możliwości intelektualnych i nie można

⁴⁶ Trzykrotnie w legendach: *Maria* 18, *Ascensio* 148 i *Gongolfus* 12.

⁴⁷ Raz: *Pelagius* 3.

poczytywać tego za dowód słabości umysłu kobiecego. Gdy niemal zarzuciła pisanie, znalazły się trzy osoby, które nauczyły ją, jak poprawić błędy, oraz zachęciły do kontynuacji. Dzięki nim odzyskała wiarę w sens tworzenia.

[*Epistola*, s. 10, 12]

At nunc, quia trium testimonium constat esse verum, vestris corroborata sententiis fiducialius praesumo et componendis operam dare, si quando deus annuerit posse, et quorumcumque sapientium examen subire. Inter haec diversis affectibus, gaudio videlicet et metu, in diversum trahor; deum namque, cuius solummodo gratia sum id quod sum, in me laudari cordetenus gaudeo. Sed maior, quam sim, videri timeo, quia utrumque nefas esse non ambigo, et gratuitum dei donum negare, et non acceptum accepisse simulare.

Autorka uczyniła aluzję do *Księgi Powtórzonego Prawa* (19,15)⁴⁸. Świadcstwo trzech osób oraz pozwolenie Boga przywołane są jako najważniejsze argumenty, przemawiające za kontynuowaniem literackiej działalności przez Hroswitę. Topos ten ma podwójne znaczenie: wynika ze związków przyczynowych oraz z zaświadczeń. Ponownie zwraca uwagę perswazja emocjonalna: nadawczyni waha się między radością i strachem. Zdaje sobie sprawę, że dzięki wyjątkowym okolicznościom dana jest jej szansa wykazania fałszu tezy o niższości kobiet. Jedynym oparciem jest dla niej Bóg, dzięki któremu jest, kim jest. W związku z tym nie może zaprzeczać sobie i udawać kogoś, kim nie jest.

Argumentatio opiera się, podobnie jak we *Wstępie*, na dowodach psychologicznych. Ostatnią przesłanką, potwierdzającą tezę, jest fakt otrzymania daru od Wszechwiedzącego. Jeśli zatem On uznał ją za godną talentu literackiego, nikt nie powinien jej zniechęcać do pisania. Powołanie się na autorytet Boski wyklucza jakiegokolwiek sprzeciwu.

[*Epistola*, s. 12]

Unde non denego praestante gratia creatoris per dynamin me artes scire, quia sum animal capax disciplinae, sed per energiam fateor omnino nescire. perspicax quoque ingenium divinitus mihi collatum esse agnosco, sed magistrorum cessante diligentia incultum et propriae pigritia inertiae torpet neglectum. quapropter, ne in me donum dei annullaretur ob neglegentiam mei, si qua forte fila vel etiam floccos de panniculis, a veste philosophiae abruptis, evellere quivi, praefato opusculo inserere curavi, quo vilitas meae inscientiae intermixtione nobilioris materiae illustraretur et largitor ingenii tanto amplius in me iure laudaretur, quanto muliebris sensus tardior esse creditur.

⁴⁸ Również Izidor z Sewilli w *Etymologiae* (V, XXIV, 29) pisał, że prawdziwość słów potwierdza świadectwo trzech osób.

Fragment przedmowy, *refutatio*, również pełen jest emocjonalności. Hroswita pozornie zgodziła się z ewentualnymi zarzutami dotyczącymi jej charakteru: brakiem konsekwencji i sumienności, z lenistwem i próżnością. Dzięki Boskiemu natchnieniu osiągnęła jednak cel, jaki sobie wyznaczyła: rozjaśnić słabość niewiedzy domieszką szlachetniejszej materii i wychwalić tym bardziej bystrość umysłu, im bardziej wierzy się, że zmysł kobiecy jest gorszy.

Zwraca uwagę użycie przez Hroswitę dwóch greckich terminów dotyczących filozofii: *per dynamin* oraz *per energiam*. Uważa się, że zaczerpnięte zostały z listów św. Hieronima⁴⁹. Oba znaczą ‘moc’, ‘siła’. Pierwszy odnosi się do materii (ciała), drugi do formy (duszy). Terminy te są sobie przeciwstawne, jednak wzajemnie uzupełniają się: podstawą zmiany jest możliwość (*dynamen*) i to ona wyznacza sposób, w jaki zmiana się dokona. Jednak dopiero *energia* wprowadza materię w ruch. Same chęci nie wystarczyłyby do zrozumienia i zastosowania nauk. To łaska Boska sprawiła, że była w stanie pojąć nauki („ponieważ jest stworzeniem zdolnym do uczenia się”). Tą deklaracją programową Hroswita odwołała się zarówno do tezy *Listu*, jak i do treści *Wstępu*.

Na potwierdzenie swojej erudycji przywołała utwór Boecjusza *De consolatione Philosophiae* (ks. I, „Eandem tamen vestem”). Rzymski autor wspominał o pseudofilozofach, którzy zbierają nitki z płaszcza Filozofii: głupcy myśleli, że posiadli ją, bo wyrwali skrawek jej sukni⁵⁰. Bertini zwrócił uwagę na autoironię w liście Hroswity („abym przypadkiem nie zniszczyła nici lub skrawka sukna, zerwanego z płaszcza Filozofii”)⁵¹.

[*Epistola*, s. 12, 14]

Haec mea in dictando intentio, haec sola mei sudoris est causa; neque simulando me nescita scire iacto, sed, quantum ad me, tantum scio, quod nescio. Quia enim attactu vestri favoris atque petitionis harundineo more inclinata libellum, quem tali intentione disposui, sed usque huc pro sui vilitate occultare quam in palam proferre malui, vobis perscrutandum tradidi, decet, ut non minoris diligentia sollicitudinis eum emendando investigetis, quam proprii seriem laboris. et sic tandem ad normam rectitudinis reformatum mihi remittite, quo, vestri magisterio praemonstrante, in quibus maxime peccassem, possim agnoscere.

⁴⁹ F. Newman, *Strong Voice(s) of Hrosvit: Male-Female Dialogue*, [w:] *A Companion to Hrosvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 288; P. Dronke jako bezpośrednie zapożyczenie wskazał list św. Hieronima do Paulina z Noli (*Epistola* 53) cf. P. Dronke, *op.cit.*, s. 74.

⁵⁰ Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. i oprac. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006, s. 31.

⁵¹ F. Bertini, *Simbologia...*, s. 55.

W zakończeniu Hroswita przytoczyła najważniejsze problemy *Listu*: jej twórczość nie świadczy o pysze, bo autorka zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń, ale wdzięczna jest za przychyłność adresatów⁵². Ona sama wie, że nic nie wie, ma świadomość swoich wad⁵³, ale darzy patronów swych utworów wielkim szacunkiem. Gdyby nie ich namowy, nie ośmieliłyby się pokazać książeczki. Po subtelnym *captatio benevolentiae* przechodzi do prośby o sąd nad swoją twórczością. Zależy jej nie tylko na poprawieniu błędów, ale przede wszystkim na dowiedzeniu się, w czym błąd tkwił. Z pewnością w zakończeniu obu przedmów dominuje radość z wykonanej pracy, radość, której nie przyćmi bezpodstawna krytyka.

Z analizy obu tekstów poprzedzających dramaty wyłania się program literacki Hroswity: aktualizacja treści dzieł pogańskich i dostosowanie ich do współczesnych realiów, podkreślenie kobiecości, wykazanie fałszu przekonania o niższości płci niewieściej. Choć zdają sobie sprawę z nadużycia terminu „program literacki”, chcą wykazać, że Hroswita patrzyła całościowo na swoją twórczość. Świadczą o tym aluzje autoliterackie, łączące dwie księgi: Konstancja, bohaterka pierwszego dramatu, została nawrócona przez świętą Agnieszkę, występującą w ostatniej legendzie, w której znaleźć można wizję łoża Maryi, występującej w pierwszej legendzie. Ponadto uporządkowanie utworów w obu księgach pokazuje, że Hroswita dbała o wzajemną zależność i symetrię. Legendy i dramaty stanowią całość. Wprawdzie każda z części poprzedzona została przedmową, ale po ostatniej z legend w manuskrypcie monachijskim widnieje tekst: „[e]xplicit liber primus. Incipit secundus drammatica serie contextus”⁵⁴.

Tematy i motywy, opracowane w legendach, zostały powtórzone w dramatach, a następnie umiejscowione w kontekście historycznym w ostatniej księdze. Ciekawe analogie między poszczególnymi utworami Hroswity spostrzegł H. Kuhn, łącząc je w pary: *Maria – Gallicanus* (podobieństwo motywów: dziewictwo – małżeństwo), *Ascensio – Gallicanus II* (jako kontynuacja wcześniejszego tekstu), *Gongolf – Dulcitus* (elementy burleski), *Pelagius – Calimachus* (temat nienaturalnej seksualności),

⁵² Podobna w wymowie jest również przedmowa do poematów hagiograficznych. Pisała o niej Del Zotto: „Nella *Prefazione ai Poemetti agiografici*, (...) Rosvita rivela un evidente intento apologetico. La religiosa si appella alla benevolenza dei dotti, per chiedere venia degli errori di prosodia e dei difetti poetici delle composizioni, dovuti alle sue ‘capacità inadeguate’ e alla mancanza di un’istruzione raffinata; difende la sua buona fede, asserendo di aver tratto per ignoranza gli argomenti dei poemi da fonti di dubbia autenticità” (C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 13).

⁵³ Świadomość niedostatków wiedzy równoważy łaska Boska, którą autorka czuje, bez niej nie śmiałyby pisać. Podobne przekonanie wyraził Prudencjusz w utworze *Przeciw Symmachowi*: „Nie zapominam, kim jestem, znam swe słabe strony. / Nie śmiałybym mierzyć się w walce i słowie niemocny / Pocisków ściągać na siebie tak wielkiego mówcy” (Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 137).

⁵⁴ CLM 14485, karta 77B.

Theophilus – Basilius (obraz diabła), *Abraham – Pafnutius* (nawrócenie prostytutki), *Sapientia – Dyonisius* (męczeństwo)⁵⁵. Co ciekawe, mimo eksploatawania toposu skromności zauważyć można pewność siebie Hroswity jako artystki. Podobnie stwierdził A. Classen:

This is the manifesto of an independently minded author who fully plays with the rhetorical and religious tradition, freely operates with the literary material derived from Roman antiquity, and creates her own work irrespective of whether her audience might approve of it or not.⁵⁶

Przedmowy zostały napisane językiem niezwykle starannym i ozdobnym⁵⁷. Wyraźnie prezentowana idea dziewictwa jest realizacją zasad chrześcijańskich, a złożone śluby czystości – gwarancją kobiecej niezależności. W przedmowach zaakcentowana została krytyka przeszłości i mizoginistycznych utworów, ale także obietnica przyszłości i literatury gloryfikującej kobiety. Wiadomo zatem, że nieprzypadkowo Hroswita wybrała komedie Terencjusza jako podstawę swoich utworów. Warto się jednak zastanowić, czy jej teksty realizują ten sam gatunek, co ich antyczny pierwowzór.

2.1.2. Gatunek

Badacz utworów dramatycznych Hroswity, chcąc określić je pod względem gatunkowym, stanie przed wielkim wyzwaniem. Nie tylko należy zrekonstruować wiedzę teoretyczno-literacką samej autorki, ale także sięgnąć do jej poprzedników: greckich i rzymskich, pogańskich i chrześcijańskich. Ponadto „terminologia gatunkowa – jak zauważył Głowiński – podlegała w dziejach dość znacznym ewolucjom, zmieniały się zasady podziału, zmieniały się hierarchie w podporządkowywaniu jednych drugim”⁵⁸. Choć można wskazać cechy różnych gatunków, należy stwierdzić, że

⁵⁵ Vide: H. Kuhn, *Hrotsviths von Gandersheim dichterisches Programm*, [w:] *idem, Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, s. 91-104.

⁵⁶ A. Classen, *op.cit.*, s. 52.

⁵⁷ F. Newman stwierdziła, że obie przedmowy zostały napisane staranniej niż którakolwiek ze sztuk w księdze (F. Newman, *op.cit.*, s. 288).

⁵⁸ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej*, red. M. Janion, A. Kmita-Piorunowa, Warszawa 1967, s. 38. O problemach genologicznych vide: T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, *Źródła do średniowiecznej teorii...*

twórczość dramatyczna kanoniczki z Gandersheim nie mieści się w sztywnych podziałach i charakterystykach.

Hroswita w odniesieniu do swoich utworów nie użyła słowa „komedia”. Uważa się⁵⁹, że ten termin został wprowadzony przez Konrada Celtesa, pierwszego wydawcę. Sens użycia go wyjaśnia średniowieczne przekonanie, że komedią nazywa się utwór ze szczęśliwym zakończeniem, natomiast tragedią jest dzieło, które z powodzenia rzuca bohatera w nieszczęście⁶⁰. Z całą pewnością każdy z sześciu dramatów kończy się osiągnięciem upragnionego celu, zatem z punktu widzenia bohaterów zakończenie należy uznać za szczęśliwe. Warto się jednak zastanowić, jak wyglądała wiedza na temat komedii w X wieku, skoro K. Wilson stwierdziła na temat Hroswity:

Her conception of the dramatic genre, while quite different from that of both ancient and Renaissance theorists, is analogous to late classical and early medieval writers. Hrotsvit's conformity to the general definitions of drama by late Roman and early medieval theorists and grammarians is quite obvious.⁶¹

Wiele wczesnośredniowiecznych dzieł traktujących o gatunkach opierało się na przekonaniach Arystotelesa, zawartych w *Poetyce*⁶². Z utworów, z których mogła korzystać Hroswita, najbardziej prawdopodobne są: *Sztuka poetycka* Horacego, *Dramat, czyli o komedii* Ewancjusza, *O komedii* Donata, *O tragedii i komedii* Diomedesa, *Etymologie* Izydora z Sewilli. Teoretycy skupiali się na celu (nauczanie) oraz rodzaju prezentowanej treści (naśladowanie rzeczywistości): „Komedia jest utworem scenicznym podającym przykłady różnych postaw w życiu publicznym i prywatnym, które pouczają, co jest w życiu pożyteczne, a czego – przeciwnie, należy unikać”

⁵⁹ Cf. C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 18, przyp. 29; O.R. Kuehne, *A Study of the Thais Legend with special reference to Hrotsvitha's „Paphnutius”*, Philadelphia 1922, s. 46, przyp. 14; *Allgemeine Deutsche Biographie*, red. R. F. von Liliencron, t. 29, Leipzig 1889, s. 289.

⁶⁰ O.R. Kuehne, *op.cit.*, s. 46, przyp. 14. O pojmowaniu komedii, procesie dydaktycznym i wiedzy w latach 50. XV w. *vide*: J. Lewański, *Wykład o teatrze w krakowskiej Akademii w 1451 roku*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław 1989, s. 319-337.

⁶¹ K. Wilson, *Hrotsvitha of Gandersheim: The Ethics of Authorial Stance*, New York 1988, s. 58.

⁶² „Komedia (...) jest naśladowczym przedstawieniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w aspekcie wszelkich ich wad, a tylko w zakresie brzydoty, której częścią jest śmieszność. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpecceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna”; „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do »oczyszczenia« [katharsis] tych uczuć” (Arystoteles *Poetyka* 1449a, 1449b – tłum. Arystoteles, *Poetyka...*, s. 16-17 oraz 19). O różnicy między tymi pojęciami *vide*: H. Lausberg, *op.cit.*, s. 598.

(Donat)⁶³, „Komedia jest to przedstawienie losu zwykłych ludzi, którym nie zagraża niebezpieczeństwo śmierci” (Diomedes)⁶⁴, „Komikami byli ci, którzy słowami i gestami opiewali czyny ludzi prywatnych, a w swoich komediach przedstawiali hańbienie dziewic i miłość nierządnic” (Izydor z Sewilli)⁶⁵. Z pewnością analizowane dzieła Hroswity są utworami scenicznymi i podają przykłady godnych naśladowania postaw w życiu. Nie ma jednak wątpliwości, że bohaterowie dramatów nie są zwykłymi ludźmi, pokazanymi w momentach wolnych od niepokoju. Wręcz przeciwnie, to właśnie trudny wybór, jakiego muszą dokonać, stanowi oś dramatyczną.

Ewancjusz w *De fabula* podał definicję komedii przez porównanie jej z tragedią:

O ile tragedia i komedia różnią się pod wieloma względami, o tyle przede wszystkim tym, że w komedii przedstawia się przeciętne losy ludzkie, niewielkie zagrożenia i szczęśliwe zakończenia akcji; tymczasem w tragedii – przeciwnie – występują potężne postaci, wielkie niebezpieczeństwa, nieszczęśliwe zakończenia. W komediach na początku jest wiele zamieszania, zakończenia natomiast są spokojne, podczas gdy w tragedii rzeczy odbywają się w odwrotnym porządku. Wreszcie komedia zawiera fabuły fikcyjne, natomiast tragedia często odwołuje się do wydarzeń historycznych.⁶⁶

Jak wynika z definicji, dramaty Hroswity nie wykazują wielu cech komedii: nie prezentują przeciętnych losów bohaterów, zagrożonych drobnostkami. Rzeczywiście historie kończą się szczęśliwie (osiągnięcie palmy męczeństwa, nawrócenie się), zazwyczaj spokojnie (modlitwą, odejściem w pokoju). Z drugiej jednak strony autorka charakteryzuje bohaterów jako jednostki wyjątkowe, które stają w obliczu śmierci i zwyciężają w miłości Chrystusa⁶⁷. Postaci zaczerpnięte zostały z tekstów hagiograficznych, wydarzenia nawiązują do historii. O fakcie jako cesze tragedii pisał również Izydor z Sewilli *Etymologiach*: „Tragikami byli ci, którzy w obecności patrzącego ludu żalosną pieśnią opiewali starożytne czyny i występki zbrodniczych władców”⁶⁸. Tylko dwa dramaty, tj. męczeńskie, *Dulcycjusz* oraz *Mądrość*,

⁶³ *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. S. Stabryła, Wrocław-Warszawa-Kraków 1983, s. 420.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 441.

⁶⁵ *Od Arystotelesa do Goethego...*, s. 150.

⁶⁶ *Rzymska krytyka...*, s. 418. Podobnie zauważył Diomedes w *De poematibus*: „Komedia różni się od tragedii tym, że w tragedii występują bohaterowie, wodzowie, królowie, w komedii natomiast osoby niższego stanu i zwyczajni ludzie; w tragedii ukazuje się sprawy ponure, wygnania i morderstwa, natomiast w komedii miłostki, porwania dziewcząt. Dalsza różnica polega na tym, że w tragedii często, nawet prawie zawsze, wydarzenia radosne mają smutne zakończenia... i rozpoznanie dzieci i ich poprzednich losów” (*ibidem*, s. 442-443).

⁶⁷ Diomedes *De poematibus*: „Tragedia jest to przedstawienie losu bohaterskiego w walce z przeciwnościami” (*ibidem*, s. 440).

⁶⁸ *Od Arystotelesa do Goethego...*, s. 150.

odpowiadają tej definicji: zarówno Dioklecjan, jak i Hadrian pełnią funkcję czarnych charakterów. Wydaje się, że autorka traktowała komedię jako zbiór konwencji o różnym stopniu obligatoryjności.

Komizm nie tylko bawi, ale także uczy, kształtuje opinie na temat świata, eliminuje strach, buduje dystans do pewnych zjawisk. Kruczyński zauważył, że Hroswita:

zadała sobie nie byle jaki trud wyszukania w bogatym materiale fabularnym pochodzącym z piśmiennictwa hagiograficznego takich zdarzeń i takich sytuacji, które spełniałyby warunki odpowiadające wczesnośredniowiecznym wyobrażeniom o materii treściowej i postaciach komedii, a jednocześnie świadczyłyby o tryumfie wartości chrześcijańskich.⁶⁹

Głowiński postulował przyjąć kategorię rozpoznawalności gatunku przez czytelnika: „Dla sytuacji gatunku równie istotne jest bowiem jego funkcjonowanie wśród odbiorców. Świadomość gatunkowa kształtuje się zarówno po stronie nadawcy, jak odbiorcy, co nie znaczy oczywiście, że kształtuje się w ten sam sposób”⁷⁰. Warto zwrócić uwagę, że według Kruczyńskiego komizm w poetykach średniowiecznych był rozumiany ogólnie przez elementy wywodzące się *ex rebus laetis*⁷¹.

Warto przyjrzeć się jeszcze tytułom, zawartym w kodeksie monachijskim. Pojawił się tam termin *passio*. Tak określano fragmenty Ewangelii opowiadające zazwyczaj o męce Chrystusa lub utwory literackie, sceniczne i muzyczne poświęcone męce Chrystusa⁷². Dla Berschina pojęcie to należy rozszerzyć na teksty przedstawiające cierpienie i śmierć męczeńską świętych chrześcijańskich⁷³.

Utwory Hroswity wykazują przynależność do kilku gatunków: komedii, tragedii czy pasji. Synkretyzm gatunkowy⁷⁴ dopuszczał już Horacy, pisząc w *Liście do Pizonów*: „Niekiedy jednak i komedia podnosi głos”⁷⁵.

⁶⁹ A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii...*, s. 79.

⁷⁰ M. Głowiński, *op.cit.*, s. 47.

⁷¹ A. Kruczyński, *Średniowiecze o komedii...*, s. 8. Chodzi między innymi o wpływy gatunków, takich jak farsa czy mima, niekoniecznie o naśladowanie scen z komedii antycznych.

⁷² M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, wstęp S. Jaworski, Bielsko-Biała 1999, s. 196; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2 poszerz. i popr., Wrocław 1988, s. 346.

⁷³ W. Berschin, *Biographie und Epochenstil...*, s. 84. Można by również powiązać dramaty Hroswity z późniejszą odmianą średniowiecznego teatru religijnego, z miraklem. Jego istotę stanowiły udratyzowane zdarzenia z życia Marii Panny, świętych i męczenników. Cudowność oraz Boska ingerencja w losy postaci były charakterystyczne dla tego rodzaju literackiego, jak również prezentowanie budujących przykładów dla chrześcijan (M. Bernacki, M. Pawlus, *op.cit.*, s. 193). Jako mirakl zresztą omówił *Abrahama* Hroswity z Gandersheim A. Dąbrówka (*op.cit.*, s. 444-445).

⁷⁴ Dla Donata komedie Terencjusza bywają bardzo bliskie tragedii, np. *ad Phorm.* 137, 750, *ad Hec.* 281, *ad Ad.* 288, 297, *vide*: E. Karakasis, *op.cit.*, s. 280. Platon natomiast zauważał bliskość epepei z tragedią: tradycja mityczna, schematy tematyczne (zawierające wiele elementów o mitycznej proveniencji), świat przedstawiony za pomocą działania (fabuła oraz sceniczna realizacja tych działań), językowy sposób

Hroswita w przedmowie nie użyła natomiast żadnego z tych terminów. Interesujące jest natomiast, że o swojej twórczości napisała: *drammatica serie colo*. Termin „dramat”, spotykany już w dziełach Platona i Arystotelesa, oznaczał wszelką sztukę graną na scenie⁷⁶. Podobnie rozumiał go Orygenes, reprezentujący poglądy szkoły aleksandryjskiej: „Dramatem jest [sztuka], gdzie są wprowadzane pewne osoby, które mówią, a podczas gdy jedne z nich są obecne, inne odchodzą lub przychodzą i tak całość toczy się przez zmiany osób”⁷⁷. Jak widać, za cechę wyróżniającą dramat Orygenes uznał zmienianie się osób, które na scenie prowadzą ze sobą dialog.

Natomiast A. Dąbrówka przedstawił pragmatyczną i interakcyjną koncepcję dramatu, którą też uznaję za najbliższą utworom kanoniczki z Gandersheim: „w dramacie uwagę skupiają podmioty, które przejawiają swoją wolę, a zwłaszcza swoimi zachowaniami, głównie językowymi, starają się wpłynąć na zachowania innych”⁷⁸. W tekstach Hroswity dialog służy nie tylko prezentacji treści, ale także charakterystyce postaci, pomijając inne elementy świata przedstawionego, jak miejsce i czas⁷⁹. Dla współczesnego nam czytelnika za bardziej odpowiednie w stosunku do utworów Hroswity z Gandersheim uważam określenie „dramat”.

2.1.3. Proza rytmiczna

Równie interesującym zagadnieniem, wymagającym głębszej analizy, jest obok gatunku kwestia metryki, jaką posłużyła się w swoich sztukach kanoniczka. Dramaty Hroswity zostały napisane prozą rytmiczną i na ogół rymowaną. W średniowieczu, jak stwierdził Wielgus⁸⁰, nauka łaciny ograniczała się do stylistyki i w pewnym stopniu retoryki, choć nie pomijano metryki. Na twórców średniowiecza wielki wpływ wywarły dwa nurty: prozy oratorskiej oraz biblijnej. Dla pierwszej istotne znaczenie miały

prezentacji utworu. Vide: E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki (od starożytności do końca XVII w.)*, Warszawa 1985, s. 92.

⁷⁵ *Rzymska krytyka...*, s. 43.

⁷⁶ Na Zachodzie częściej za Cyceronem i Horacym używano terminu *fabula* zarówno w starożytności, jak i później, w średniowieczu; vide: S. Longosz, *op.cit.*, s. 127.

⁷⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 127-128.

⁷⁸ A. Dąbrówka, *op.cit.*, s. 386.

⁷⁹ Anonimowe *Prolegomena* datowane na VI w. n.e. są ostatnim chronologicznie dziełem, w którym została przedstawiona definicja dialogu. Za główny jego cel autor uznał charakterystykę postaci, natomiast czas i miejsce – za dodatki. Ponadto zauważył bliskość tej formy z dramatem ze względu na elementy strukturalne i formalne. Vide szerzej: A. Pawlak, *Elementy dramatyczne w starożytnej teorii platońskiego dialogu*, „Collectanea Philologica” 2004, nr 8, s. 125-148.

⁸⁰ S. Wielgus, *Badania nad Biblią w starożytności i w średniowieczu*, Lublin 1990, s. 293.

zjawiska rytmiczności i harmonii brzmieniowej, dla drugiej natomiast – paralelizmy składniowe i leksykalne.

Celowo wyrazista organizacja brzmieniowa, jak podaje *Słownik terminów literackich*, polega na nasileniu powtarzalności jednakowych lub podobnych układów językowych, w tym: głosek, akcentów, sylab⁸¹. Wysoki stopień uporządkowania składniowo-intonacyjnego zbliża prozę rytmiczną do struktur wiersza, jednak zamiast ścisłej regularności występuje w niej tylko przybliżona powtarzalność elementów fonicznych i stylistycznych.

Proza rytmiczna to tekst, w którym człony odgraniczane pauzami przy wygłaszaniu, rymują się przy zakończeniach części wypowiedzi. Strecker wyjaśnił, że proza rytmiczna to zwykła proza podzielona na elementy lub frazy, krótkie człony nie zawierające samodzielnej myśli (tak zwane *cola*), za pomocą pauz z zakończeniami rymowanymi⁸². Cechą charakterystyczną prozy rytmicznej jest zwiększenie roli akcentu w stosunku do iloczasu w klauzulach, tj. zakończeniach zdania lub jego części⁸³. Specjalnie ukształtowany rozkład samogłosek długich i krótkich zastąpiły sylaby akcentowane i nieakcentowane. Rytmiczne uporządkowanie budowy klauzul w prozie rytmicznej, i.e. *cursus*, zostało wyodrębnione w średniowieczu i podzielone na cztery możliwe sekwencje akcentów dwóch ostatnich wyrazów klauzuli: *cursus planus*⁸⁴, *cursus tardus*⁸⁵, *cursus velox*⁸⁶ oraz, nieznaną w starożytności, *cursus trispondiacus*⁸⁷.

W samym tylko *Gallicanie* można znaleźć liczne przykłady każdego z tych zakończeń: *excellētiaē votis*, *causa contristor (planus)*, *insistens obsequiis*, *frangar certaminis*, *sacramentum propositi (tardus)*, *intentio servitutis*, *spe retributionis*, *amator virginitatis (velox)*, *praebeat assensum*, *successus triumphorum (trispondiacus)*⁸⁸.

⁸¹ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, J. Sławiński i in., Wrocław 1998, s. 443-444.

⁸² K. Strecker, *Introduction to Medieval Latin*, przeł. R. Brahmaer, Berlin 1957, s. 85.

⁸³ H. Myśliwiec uznał klauzule akcentowe za drugą obok izosylabizmu charakterystyczną cechą beziloczasowego wiersza średniowiecznego. O genezie i ewolucji klauzul *vide* szerzej: H. Myśliwiec, *Zarys wersyfikacji łacińskiej średniowiecza*, [w:] *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 154-5.

⁸⁴ Po sylabie akcentowanej następują dwie nieakcentowane, jedna akcentowana, jedna nieakcentowana, i.e. dwa wyrazy akcentowane paroksytonicznie, z czego drugi musiał być trzysylabowy.

⁸⁵ Po sylabie akcentowanej następują dwie nieakcentowane, jedna akcentowana, dwie nieakcentowane, czyli klauzula kończy się wyrazem z akcentem proparoksytonicznym.

⁸⁶ Po sylabie akcentowanej następują cztery nieakcentowane, jedna akcentowana, jedna nieakcentowana, tj. klauzula kończy się wyrazem akcentowanym paroksytonicznie.

⁸⁷ Po sylabie akcentowanej następują trzy nieakcentowane, akcentowana, nieakcentowana, tj. oba wyrazy akcentowane na przedostatnią sylabę, z tym że ostatni wyraz musiał liczyć cztery sylaby.

⁸⁸ Uważa się, że od VIII w. *cursus* uległ zwyrodnieniu, a nawet zapomnieniu, a odrodził się dopiero na przełomie XI i XII w. (*vide*: E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 159). Tezie tej zaprzeczył T. Janson, twierdząc, że: „what seems almost certain, then, is that the tradition of *cursus* was kept alive in the lay schools, which seem to have existed in the region throughout this period” (T. Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin*

Według Zotto proza rymowana dramatów przypomina tę stworzoną przez Rateriusza z Werony, wybitnego i niezwykle wykształconego pisarza⁸⁹. W 952 Otton I zaprosił wygnanego z Werony biskupa pod pretekstem dania wskazówek literackich bratu cesarza, Brunonowi, arcybiskupowi Kolonii. Możliwe, że z tej wizyty skorzystała również Hroswita. Wpływ prozy Rateriusza zauważyć można zwłaszcza w długich i najbardziej skomplikowanych zdaniach dramatów, pełnych inwersji i wymyślnych wtrąceń, zakończonych rymami. Janson jako przedstawiciela wykształconej warstwy społecznej X wieku podał Liutpranda z Cremony, który nie tylko znał, ale także używał prozy rytmicznej. Dronke również wymienił kilku twórców, używających prozy rytmicznej, jednak zwrócił uwagę, że przed Hroswitą nikt nie zastosował jej w sposób tak wyszukany i konsekwentny⁹⁰.

Konstantą metryczną nazwać można rym, który pełnił istotną funkcję, gdyż – jak wskazał H. Myśliwiec – „jako element stale występujący w z góry określonych miejscach współorganizował wiersz”⁹¹. Jeśli chodzi o rymowanie, pary wyrazów najczęściej dobrane zostały na podstawie podobieństwa form fleksyjnych (*negare – ferre, bachatur – discutiatur, ibo – vulgabo, correctionis – liberationis*), lub fonetycznych (*filio – paraclyto*), ale zdarzają się także rymy bez względu na formę gramatyczną (*nimium – Dulcitiuum, corporibus – spiritus*) lub niedokładne (*multiplicabo – exaltabor* czy *horrescis – Christi*)⁹². Zdarzają się rymy potrójne (*praemium – summum – insolitum, imperator – tristior – admiror, circumdamur – vulneramur – perimimur*), a także pojedyncze wyrazy pomiędzy parami rymującymi się (*dignissimum – gratissimum – praemium – familiaritatis – dignitatis*). Nie należy także zapominać o tak zwanych słowach-klinach (*tibicines*), które wspomagają utrzymanie właściwego

from the 9th to the 13th Century, Stockholm 1975, s. 45). Wskazał natomiast dwie tradycje używania *cursus* w X i XI w.: jedną bogatą w różnorodne formy (północna Italia) oraz drugą faworyzującą trzy formy (Niemcy i Francja). Charakterystyczną cechą drugiej tradycji było występowanie formy *trispondiacus*, nieobecnej w innych kręgach.

⁸⁹ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 34. Cf. P. Dronke, *op.cit.*, s. 56. O skomplikowanej stylistycznie i trudnej semantycznie prozie Rateriusza *vide*: E. Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, przeł. R. Urbański, Kraków 2006, s. 123-130.

⁹⁰ P. Dronke, *op.cit.*, s. 293-4, przyp. 6. Przedstawione przez mnie przykłady zaczerpnęłam z trzech scen *Gallicana I* (1,2,5). Głębsza analiza dramatów od strony metryki wykracza poza ramy moich rozważań na temat gry Hroswity z Gandersheim z tradycją. Z pewnością jednak takie badanie dałoby interesujące rezultaty, mówiące nie tylko o stylu autorki, ale także o jej wykształceniu.

⁹¹ H. Myśliwiec, *op.cit.*, s. 157.

⁹² H. Myśliwiec kilka słów poświęcił spółbrzmieniom, tzw. rymom zbliżonym, który może występować w trzech postaciach: asonansu (tj. zgodności samogłosek zakończeń dwóch szeregów fonicznych, np. *praiceps – hominem*), konsonansu (tj. zgodności spółgłosek zakończeń dwóch szeregów fonicznych, np. *mater – tenetur*) oraz zakończenia, w których spółbrzmieniem objęta jest tylko samogłoska i wygłosowa spółgłoska sylaby ostatniej (np. *hominem – maiorem*); *vide*: *ibidem*, s. 157. Jak widać z przytoczonych przykładów, Hroswita w dużej mierze wykorzystywała rymy zbliżone.

metrum. Te wyrazy i wyrażenia o charakterze pomocniczym, niekonieczne z merytorycznego punktu widzenia, wprowadzone były przez poetkę dla kompozycyjnego zaokrąglenia czy dopełnienia danego wersu czy zdania. Należą do nich najczęściej przysłówki i spójniki. Bertini zwrócił uwagę na używane przez Hroswitę zdrobnienia, które nie mają funkcji ekspresywnej, ale nierzadko są potrzebne w utrzymaniu rytmu⁹³.

2.1.4. Mimetyczne naśladownictwo?

W programie literackim, jaki przedstawiła Hroswita, ważnym elementem jest gra z tradycją. Nie chodzi wyłącznie o relacje dramatów z komediami Terencjusza, ale także o aluzje do dzieł teoretyków, do ludzi swoich czasów⁹⁴. Istotne jest połączenie wiedzy, nabytej w drodze klasztornej wykształcenia oraz kontaktów z dworem cesarskim, z praktycznym jej zastosowaniem. Autorka wykorzystała styl komediopisarza antycznego do przedstawienia w formie dramatycznej historii świętych: pustelników, męczenników, bohaterów. Jak wynika z porównania jej utworów z pierwowzorami hagiograficznymi, okazała dużo swobody w pisaniu, łącznie z wprowadzeniem nowych scen, epizodów, a nawet postaci. Niewątpliwie fikcja to podstawowy element każdej twórczości literackiej.

Już jednak w starożytności oceniano ją różnie. Jak zauważył Longosz, autorzy chrześcijańscy na ogół zgodnie potępiali wszelkie udawanie i zmyślanie. Tertulian przywoływał autorytet Boga, który brzydzi się fałszem, Laktancjusz pisał o kłamstwach aktorów, a Arnobiusz – o czczych halucynacjach⁹⁵. Z pewnością Hroswita знаła poglądy na dramatyczną fikcję, głoszone przez świętego Augustyna, który mówił o poetyckich i dramatycznych „zmyśleniach” (*figmenta*), a nawet wprost o „kłamstwach poetów”⁹⁶. Choć początkowo nie krytykował teatralnych oszustw tak zdecydowanie, sugerując w *De doctrina Christiana*, że widzowie sami pragną być oszukiwani i

⁹³ F. Bertini, *Introduzione e note...*, s. XIII.

⁹⁴ Relacje kanoniczki i komediopisarza rzymskiego dotyczą nie tylko poziomu treści. Zauważyć można podobieństwo przedmów Hroswity do prologów Terencjusza: „Hrotsvit’s prologues, like Terence’s, focus on issues of borrowing and imitation, anticipate and deflect complaints, and seek to capture the benevolence of the reader” (F. Newman, *op.cit.*, s. 291).

⁹⁵ Tertulian, *De spectaculis* 23, 5-6; Laktancjusz, *Divinae Institutiones* VI 20; Arnobiusz, *Adversus nationes* IV 36 (cyt. za: S. Longosz, *op.cit.*, s. 133).

⁹⁶ Cf. Augustyn, *De civitate Dei* IV 10; VII 6; III 11; VIII 14, 19, 21.

zwodzeni, w późniejszym czasie uznał, że zmyślenia i kłamstwa teatralne dla żartu to wykroczenie przeciw ósmemu przykazaniu⁹⁷.

Mając pojęcie o stosunku wybitnych autorów chrześcijańskich do twórczości dramatycznej, Hroswita postanowiła stworzyć dzieła, które miały wychwalać siłę kobiecości. Jakby wbrew tym opiniom sięgnęła do bogatego zbioru opowieści: męczeńskich, apostoelskich, pustelniczych. Wybór historii z pewnością nie był przypadkowy, trzeba sobie zadać zatem pytanie, dlaczego z mnogości tekstów hagiograficznych wybrała akurat te. Z pewnością znalazłaby inne, bardziej sceniczne. Dlaczego jako cel nowej literatury wskazała potrzebę uwznioślenia kobiet? Pierwsza odpowiedź narzuca się sama: mieszkała przecież w klasztorze żeńskim, który przeżywał rozkwit za długotrwałych rządów Gerbergi II (949-1001), bratanicy Ottona I. Kulturalne i literackie ożywienie w X wieku zauważane jest także w innych klasztorach żeńskich⁹⁸. Interesującą kwestią jest zatem prawdziwa motywacja Hroswity – skoro w jej otoczeniu wskazać można silne osobowości i potężne kobiety, dlaczego czuła potrzebę podkreślenia ich ważności? Dlaczego ponadto wybrała jako wzór twórcę antycznego, który nie tyle przedstawiał bohaterki w złym świetle, ile marginalizował ich znaczenie?⁹⁹

Cyceron stwierdził, że komedia jest naśladowaniem życia, zwierciadłem obyczaju, odbiciem prawdy¹⁰⁰. Warto się zastanowić, czy sytuacje przedstawione w dramatach Hroswity mogą odwzorowywać sytuacje z rzeczywistości, w której żyła. Pojęcie *mimesis* u Arystotelesa było kluczowe, choć niezdefiniowane¹⁰¹. Według niego naśladowanie w obrębie danego utworu to określenie relacji między literacką fikcją a światem rzeczywistym (prezentowanym jako realny, idealny lub karykaturalny). Celem pisarza jest wywołanie w odbiorcy takich uczuć, jakie wywołałby rzeczywisty przedmiot, będący obiektem naśladowania. W utworach Hroswity z pewnością plany czasu historycznego i współczesnego autorce krzyżują się, istotne wydaje się wizualne i

⁹⁷ Święty Augustyn zauważał różnicę między kłamstwem teatralnym a zwykłym, cf.: *Enarrationes In Psalmos* 5, 7. Krytyczną ocenę fikcji powtórzył w *Enchiridion ad Laurentium* 7, 22, pisząc, że grzechem jest używanie słów do zwodzenia, a nie do tego, do czego zostały ustanowione. Między prawdą a kłamstwem nie istniała dla niego żadna forma pośrednia.

⁹⁸ O aktywności członkiń trzech konwentów – Gandersheim, Essen i Kwedlinburga – vide: K. Bodarwe, *op.cit.*

⁹⁹ Główne bohaterki komedii Terencjusza, których losy się ważyły, nie pojawiały się na scenie.

¹⁰⁰ Cf. Cyceron, *De re publica*, ks. IV, X: „Gdyby samo życie – rzekł Scypion – nie było pełne występów, w teatrze zdrożna komedia nie cieszyłaby się takim powodzeniem”, dalej mowa o ateńskich aktorach, którzy działali publicznie (M. Tulliusz Cyceron, *O państwie. O prawach*, przeł. I. Żółtowska, Kęty 1999, s. 80).

¹⁰¹ Arystoteles uznał dramat za maksymalny stopień bezpośredniości *mimesis*, ponieważ w działaniach aktorów odbija się rzeczywistość (Arystoteles, *Poetyka* 1448a).

dramatyczne urzeczywistnienie relacji międzyludzkich. Próba zdominowania bohaterek przez mężczyzn może być postrzegana jako analogiczna do starań o podporządkowanie klasztoru w Gandersheim biskupom hildesheimskim od końca X wieku.

Z powyższych rozważań wynika, że Hroswita sformułowała program literacki świadomie i konsekwentnie go realizowała. Wybór zarówno komedii jako wzoru, jak i poszczególnych historii był podyktowany troską o sprawy konwentu. Gruntowne wykształcenie, jakie otrzymała dramatopisarka, pozwoliło jej na realizację celu: wychwalania kobiet, ich siły duchowej oraz zdolności intelektualnych. Głęboką znajomość literatury teoretycznej autorki dramatów, a także umiejętność zastosowania jej w praktyce, zauważyć można nie tylko w budowie *Wstępu* i *Listu*, ale także w konstrukcji poszczególnych sztuk.

2.2. Świadomość teatralna w praktyce Hroswity

Badając teatralność utworów dramatycznych Hroswity, warto zastanowić się, skąd mogła czerpać wiedzę na temat doktryny scenicznej. O tym, jak różnie pojmowano terminy „komedia” i „tragedia” na przełomie antyku i średniowiecza, wspomniałam w poprzedniej części. Podobnie poszczególni teoretycy wskazywali różne składniki kompozycyjne jako niezbędne dla funkcjonowania dzieła na scenie. Według Arystotelesa „każda tragedia zawiera sześć składników, które stanowią o jej istocie, a mianowicie: fabułę, charakter, wysłowienie, sposób myślenia, widowisko i śpiew”¹⁰². Tym elementom poświęcił następnie sporo uwagi. Rozważał konstruowanie treści, charakterów i zachowanie postaci, które są przedmiotem naśladowania, język i śpiew, za pomocą których tragedia jest realizowana, oraz widowisko, czyli przedstawienie akcji na scenie.

Diomedes w trzeciej księdze *Ars grammatica*, zatytułowanej *De poematibus*, skupił się natomiast na zagadnieniach metryki. Dla niego poetyka oznaczała sposób budowania zmyślonej lub prawdziwej wypowiedzi, zgodnie z wyznacznikami rytmicznymi i metrycznymi, przy jednoczesnym zachowaniu praktycznych celów sztuki: pożytku i przyjemności (*utilitas voluptasque*). Ważny w kontekście twórczości Hroswity jest ponadto system genologiczny stworzony przez Diomedesa¹⁰³. Zakładał on wyodrębnienie trzech rodzajów poetyckich: *genus activum vel imitativum*, *genus enarrativum* oraz *genus commune*. Cechą charakterystyczną pierwszego z nich, zwanego *dramaticon vel mimeticon*, jest udzielenie głosu wyłącznie postaciom, zatem do niego zaliczyć należy *Gallikana* z pozostałymi utworami. Głos poety słyszalny jest

¹⁰² Arystoteles, *Poetyka* 1450a (*ibidem*, s. 20-21).

¹⁰³ Lub przez jego poprzedników; podręcznik Diomedesa stanowi kompilację różnych źródeł greckich i rzymskich, które dziś trudno zidentyfikować. S. Stabryła stwierdził, że „niezależnie od stopnia oryginalności poglądów przedstawionych przez gramatyka rzymskiego mamy w tym traktacie do czynienia z dobrze przemyślanym, konsekwentnym i stosunkowo przejrzystym sformułowanym systemem genologicznym, który prawdopodobnie tym cechom zawdzięczał swą szeroką popularność, zarówno w średniowiecznej, jak i nowożytnej teorii europejskiej” (S. Stabryła, *Wstęp*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury (wybór)*, oprac. S. Stabryła, t. 2, Wrocław-Warszawa 2005, s. CXVI-CXVII). Wątki, funkcjonujące w myśli Diomedesa, przeanalizowała również T. Michałowska, wskazując, że triada Diomedesa to swoista reinterpretacja platońskiej typologii struktur językowych utworu poetyckiego. Pojęcia te, stworzone apriorycznie i arbitralnie, ulegały zmianom semantycznym w czasie (T. Michałowska, *Staropolska teoria...*, s. 48-83). W wyniku dalszych analiz badaczka zwróciła uwagę, że Diomedes połączył dwa odmienne wątki: grecką typologię struktur wypowiedzi i platonizującą wersję *Kategorii* Arystotelesa (T. Michałowska, *Rodzaje czy rodzaj? Problemy taksonomii literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 1, s. 3-17).

w drugim rodzaju – *exegeticon vel apogeticon*, do którego przynależą poematy historyczne. Natomiast w poetykę trzeciego z wymienionych (*koinon vel mikton*) wpisują się wierszowane legendy o świętych, ponieważ poeta ustępuje niekiedy bohaterom¹⁰⁴.

Wiele informacji na temat teorii kompozycji dramatycznej znaleźć można w komentarzach do dramatopisarzy antycznych. Jakkolwiek całe dzieło Ewancjusza się nie zachowało, pozostał wstęp pt. *De fabula, hoc est de commedia (O dramacie, czyli o komedii)*. Autor rozpoczął traktat od zarysowania genezy tragedii i komedii, związanej z uroczystościami religijnymi, a następnie omówił etapy historycznego rozwoju samej komedii. Po uwagach na temat dramatu satyrowego i komedii nowej zajął się ogólną oceną walorów estetycznych komedii Terencjusza oraz nowymi rzymskimi formami komedii. Przypuszcza się¹⁰⁵, że z tez Ewancjusza szeroko skorzystał inny krytyk, Aeliusz Donat. Zwłaszcza rozważania na temat stylu i formy komedii wykazują uderzające podobieństwo. Nie ma pewności, czy egzemplarze tych komentarzy znajdowały się w bibliotece klasztoru w Gandersheim, jednak wyraźne są analogie między założeniami teoretycznymi Ewancjusza i Donata a praktycznym ich wykorzystaniem w dramatach Hroswity. Podobnie stwierdził Evangelos Karakasis: „It is plausible to suppose that Hroswitha could have read Donatus’ commentary. There are a lot of Terentian techniques as well as Terentian figures of speech and thought (*aposiopesis, diaporesis, exarithmisis, ironia* etc.) in her dramas that are commented on by Donatus”¹⁰⁶.

Prawdopodobnie Hroswita miała również możliwość zapoznać się z dziełami Priscjana z Cezarei: traktatem o metryce Terencjusza oraz *Praeexercitamina*¹⁰⁷, adaptacją ćwiczeń retorycznych z greki na łacinę. Elżbieta Sarnowska-Temierusz wśród ważnych kodeksów średniowiecznych, zawierających teksty teoretycznoliterackie, wymieniła także *Tractatus Coislinianus* (X w.n.e.), w którym znaleźć można pseudo-Arystotelesowskie koncepcje lub pełniejszą wersję *Poetyki*¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Cf. E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 454-7. Zrealizowanie każdego z rodzajów poetyckich stanowi kolejny argumenty poświadczający literacki zmysł Hroswity.

¹⁰⁵ S. Stabryła, *op.cit.*, s. CXIX.

¹⁰⁶ E. Karakasis, *op.cit.*, s. 280.

¹⁰⁷ E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 458: „Z traktatu Priscjana średniowieczny uczeń szkoły łacińskiej mógł nauczyć się rozróżniania pomiędzy *narratio fictilis (ad tragoedias sive comoedias ficta)* a *narratio historica (ad res gestas exponendas)*, mógł on poznać naturę i zastosowanie sentencji (*oratio generalem pronuntiationem habend*) oraz rodzaje porównań”. O Priscjanie *vide*: E. Sarnowska-Temierusz, *op.cit.*, s. 231.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 170.

Przy analizie struktury teatralnej dramatów Hrowsity sięgnę zarówno do wskazówek twórców starożytnych (Arystoteles, Horacy), jak i chrześcijańskich (Ewancjusz, Donat, Pryscjan). Wartość badanych utworów tkwi jednak w praktycznym zastosowaniu teorii. Niemożliwe jest odnalezienie wszystkich źródeł, z których korzystała kanoniczka z Gandersheim. Niemożliwe jest nawet porównanie w obrębie tych źródeł, o których wiemy (jak na przykład zachowanie tylko części komentarza Ewancjusza). Wydaje się natomiast istotny fakt, że dramatopisarka z Gandersheim stworzyła niepowtarzalne, oryginalne utwory. „Das einzigartige Verdienst Hrotsvits – stwierdził Bert Nagel – liege aber darin, dass sie diesen »Weg aller großen Dramatik« ganz aus sich selber fand”¹⁰⁹.

Znajomość doktryny teatralnej Hrowsity ocenię na podstawie zastosowania wskazówek w takich elementach struktury dramatu, jak: fabuła i kompozycja, konstrukcja postaci oraz związany z nimi efekt sceniczny¹¹⁰.

2.2.1. Kompozycja fabularna

Przez kompozycję rozumiem celowe rozłożenie przez autorkę poszczególnych scen w całości dzieła, dokonywane w procesie twórczym. Wybór konstrukcji utworu literackiego wpływa na zastosowanie odpowiednich elementów treściowych i środków artystycznych, które dramatopisarka miała do dyspozycji, a następnie ich odpowiedniej modyfikacji, łączenia z nowymi, oryginalnymi. O wartości powstałej struktury zdecydowała skuteczność tego procesu¹¹¹. Schemat kompozycyjny jest ściśle powiązany z fabułą, rozumianą jako układ wszystkich wątków, także poprzedzających akcję i następujących po niej, połączonych w ciągi przyczynowo-skutkowe, rozwijające się w czasie. Według Arystotelesa najważniejszy jest „układ zdarzeń. Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia (od działania zależy

¹⁰⁹ B. Nagel, *op.cit.*, s. 66.

¹¹⁰ Dokonany przeze mnie podział oparłam na propozycji I. Sławińskiej, która wyodrębniła: zdarzenie dramatyczne, strukturę postaci, organizację czasu i przestrzeni, świat poetycki dramatu (makrokosmos teatralny), kształt teatralny dramatu i strukturę słowną (I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego (Propozycje badawcze)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, Wrocław 1967, s. 243-261). Zdarzenie dramatyczne jest tożsamy z fabułą, problem czasu i przestrzeni potraktowany został marginesowo przez Hrowsitę. O makrokosmosie i mikrokosmosie teatralnym można mówić jedynie w sferze domysłów, natomiast kwestię języka i stylu omówię w dalszej części pracy.

¹¹¹ Wykształcenie retoryczne Hrowsity zauważa się nie tylko w konstrukcji przedmów, ale także w dramatach. Retoryka uczy zarówno umiejętności dobrego pisania, ale także prawidłowego przygotowania tego, co ma się do przekazania innym.

przecież i powodzenie i niepowodzenie. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci”¹¹². Nadrzędną konsekwencją prowadzenia akcji powinno być osiągnięcie konkretnego, zamierzonego przez autora celu, a nie przedstawienia wyłącznie charakteru bohaterów.

W związku z tym o powodzeniu procesu twórczego decyduje w dużej mierze wybór materiału. Horacy w *Liście do Pizonów* zalecał rozsądek i dopasowanie tematu do uzdolnień:

Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus et uersate diu quid ferre recusent,
quid ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.¹¹³

Według niego po określeniu tematu należało skupić się na języku i stylu oraz kompozycji i szyku wyrazów. Hroswita musiała zatem dokonać wyboru takiej treści, która nie tylko współgrałaby z religią chrześcijańską, ale także odpowiadałaby jej możliwościom artystycznym. Jak widać na przykładzie *Abrahama*, zarysowany cel zrealizowała. Jak napisała L. Eckenstein: „This play [*Abraham* – A.A.] marks the climax of Hrotsvith’s power. In form it preserves the simple directness of the classic model, in conception it embodies the moral ideas of Christian teaching”¹¹⁴.

Dramatopisarka z ogromnego zasobu tekstów hagiograficznych wybrała sześć historii oraz zaadaptowała je na potrzeby teatru. Tematy, osadzone w konkretnej tradycji, musiała przedstawić w sposób oryginalny i indywidualny. Choć na ogół wiernie je przedstawiła, starała się nie kopiować ani języka, ani poszczególnych scen¹¹⁵.

¹¹² Arystoteles, *Poetyka* 1450a (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 21). O tym także Lausberg: „Akcja przedstawiona w fabule jest podstawowym komponentem tragedii; jest ona istotniej niż same postaci (charaktery), Akcja nie ma na celu sportretowania charakterów; raczej przedstawienie charakterów jest dodatkową funkcją akcji” (H. Lausberg, *op.cit.*, s. 599). Komedia i epika natomiast odwrotnie – „mogą położyć bardzo silny nacisk na postaci” (*ibidem*).

¹¹³ „Wy, którzy piszecie, obierajcie przedmiot odpowiedni do waszych sił i długo rozważajcie, co dźwigać odmówią wasze ramiona, a co uniosą. Kto wybierze przedmiot stosownie do swej możliwości, tego nie opuści ani wymowa, ani jasny układ. To zaś, jeśli się nie mylę, będzie zaletą układu, że od razu powie to, co już teraz miało być powiedziane, a wiele innych rzeczy obecnie pominie, odkładając je na później” (*Rzymska krytyka...*, s. 40).

¹¹⁴ L. Eckenstein, *Woman under monasticism. Chapters on Saint-Lore and convent life between A.D. 500 and A.D. 1500*, Cambridge 1856, www.gutenberg.org/files/42708/42708-h/42708-h.htm <dostęp: 29.06.15>, s. 179.

¹¹⁵ Troska o oryginalność była również jednym ze wskazań Horacego w *Liście do Pizonów* (w. 131-5): „Publica materies priuati iuris erit, si / non circa uilem patulumque moraberis orbem, / nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpres nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferre pudor uetet aut

Przy konstruowaniu akcji skupiła się na wybraniu tych zdarzeń przedstawionych, które kształtują losy bohaterów i są powiązane następstwem chronologicznym, więzią przyczynowo-skutkową i teleologiczną. Musiała jednakże zadbać o odpowiednią rozciągłość akcji: „zbyt krótka akcja nie może być piękna, ponieważ zostaje uchwycona jedynie przez moment. Zbyt długa akcja przeciąża pamięć i w całym swoim przebiegu mogłaby utracić jedność. Piękna akcja zatem musi charakteryzować się pośrednią wielkością (...), a więc być łatwo zapisaną w pamięci”¹¹⁶. Zapewne znane jej było stanowisko Arystotelesa w zakresie odbioru utworu literackiego: „Przyczyna leży w tym, że to, co możliwe, jest też wiarygodne. Co się więc jeszcze nie zdarzyło, w możliwość tego nie wierzymy”¹¹⁷. Jak skomentowała Sarnowska-Temierusz, prawdopodobieństwo było dla autora *Poetyki* równoznaczne z wiarygodnością, która „jako wartość artystyczna decyduje o przeżyciu utworu przez odbiorcę”¹¹⁸. Zasadniczym czynnikiem dynamizującym akcję jest konflikt, to jest sprzeczność w dążeniach bohaterów, będąca motorem wydarzeń.

Na wyraźny zmysł dramatyczny, którym wykazała się Hroswita, zwrócił uwagę Nagel:

Dieses dramatische Ingenium bekundet sich nicht zulezt in der Stoffwahl. Aus der Vielzahl der Legenden greift sie zielsicher die dramatisch ergebnigen heraus, u.a. auch solche Stoffe, die eine Mischung des Tragischem mit dem Burlesken aufwiesen und ihr dadurch ermöglichten ihr darstellerisches Talent nach verschiedenen Seiten zu entfallen.¹¹⁹

Nie należy zapominać, że ciągi wydarzeń, przedstawione w dramatach, zostały podyktowane wersją z pierwowzorów. Choć nierzadko autorka okazała swobodę w traktowaniu materiału, nie mogła wprowadzić daleko idących zmian w treści, lecz przystosować ją do wymogów kompozycyjnych, zwłaszcza postulowanego m.in. przez Donata podziału komedii na cztery części: prolog, *prótesis*, *epitasis* i katastrofę. W tabeli zaznaczyłam sceny, sklasyfikowane przeze mnie jako poszczególne części, z krótką adnotacją na temat treści.

operis lex” („To, co jest własnością publiczną, stanie się twoją własnością osobistą, jeżeli nie będziesz przebywał w kole tanich i łatwych frazesów, i ani nie będziesz się starał, jako wierny tłumacz, oddawać słowo słowem, ani, jako naśladowca, nie zakreszlisz sobie zbyt ciasnych granic, z których się wydobyć zabroni ci własna skromność lub właściwość oryginału”, *Rzymska krytyka...*, s. 47).

¹¹⁶ H. Lausberg, *op.cit.*, s. 600 (na podstawie rozdziału VII *Poetyki* Arystotelesa).

¹¹⁷ Cyt. za: E. Sarnowska-Temierusz, *op.cit.*, s. 148.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 148-9.

¹¹⁹ B. Nagel, *op.cit.*, s. 66.

Tabela 1. Podział scen dramatów Hroswity według części: *protasis*, *epitasis* i *catastrophe*¹²⁰

	<i>Protasis</i> ¹²¹ Zarysowanie tematu sztuki	<i>Epitasis</i> ¹²² Perypetia	<i>Catastrophe</i> ¹²³ Rozwiązanie akcji
<i>Gallikanus I</i>	1 miłość ziemiska vs niebiańska	2-8 Intryga	9-13 Nawrócenie się Gallikana
<i>Gallikanus II</i> ¹²⁴	1-2 Atak na chrześcijan (zabór majątku)	3-7 Męczeństwo Jana i Pawła	8-9 Nawrócenie się Terencjanusa
<i>Dulcycjusz</i>	1 Treść oskarżenia	2-3 Amory Dulcycjusza	4-10 Kpina z Dulcycjusza
		10-12 Działalność Sysyniusza	13-14 Zwycięstwo Ireny nad Sysyniuszem
<i>Kallimach</i>	1-2 Miłość ziemiska vs niebiańska	3 Wyznanie Kallimacha	4-5 Śmierć Druzjanny
		6-7 Amory Kallimacha	8-9 Wskrzeszenie zmarłych
<i>Abraham</i>	1-2 Poświęcenie Marii	3-6 Upadek Marii	7-9 Uratowanie Marii
<i>Pafnucy</i>	1 Upadek Taidy	2-9 Ratowanie Taidy	10-13 Uzyskanie łaski przez Taidę
<i>Mądrość</i>	1-2 Treść oskarżenia	3-6 Próba zniewolenia świętych	7-9 Pochowanie córek przez Mądrość

Z powyższego zestawienia wynika konsekwentna realizacja zaleceń teoretyków przez Hroswitę. Warto przyjrzeć się bliżej scenom otwierającym dramaty. Karakasis zwrócił uwagę, że „Donatus also often comments on another device of Terence, that of the protatic character, a technique that enables him to avoid a long expository monologue”¹²⁵. Co ważne, protetyczny charakter sceny (lub postaci) nie musi być integralny z całością utworu. Jej zadaniem jest wprowadzenie odbiorców bezpośrednio w temat, ukazanie problemu w szerokim kontekście (najczęściej kulturowym) oraz

¹²⁰ Zwraca się uwagę, że w tekstach Hroswity nie występuje prolog, rozumiany jako wypowiedź do słuchaczy, wprowadzający w temat. Te kwestie Hroswita zawarła w dialogu postaci na scenie. Cf. E. Karakasis, *op.cit.*, s. 281. Podobnie P. Dronke, *op.cit.*, s. 72.

¹²¹ Donat o *protasis*: „*Prótasis* jest to pierwszy akt sztuki, w którym zostaje wyjaśniona część treści, a część zatajona dla utrzymania napięcia słuchaczy” (*Rzymska krytyka...*, s. 441). Dla porównania przytoczę słowa późniejszego od Hroswity teoretyka, Scaligera: „*protasis* est, in qua proponitur et narratur summa rei sine declaratione exitus, ita enim argutior est, animum semper auditoris suspensum habend ad expectationem” (H. Lausberg, *op.cit.*, s. 601).

¹²² Donat o *epitasis*: „*Epitasis* jest to zawikłanie akcji, którego rezultatem jest wytworność” (*Rzymska krytyka...*, s. 441). Scaliger: „*Epitasis* jest (dynamicznym stworzeniem intrygi)” (H. Lausberg, *op.cit.*, s. 602).

¹²³ „Evantius [De fabula IV, 5] defines the *catastrophe* as the resolution of complications into a happy end” (E. Karakasis, *op.cit.*, s. 285), natomiast według Donata „katastrofa jest to rozwinięcie fabuły, przez które znajduje potwierdzenie jej wynik” (*Rzymska krytyka...*, s. 441). Lausberg przytoczył także opinię Scaligera: „*catastrophe* [est] conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam” (H. Lausberg, *op.cit.*, s. 601).

¹²⁴ Rozdzielenie pierwszej sztuki na dwie odrębne wynika z jej dwuwątkowości. Gdyby potraktować *Gallikana* jako jeden utwór, podwójną intrygą charakteryzowałyby się aż trzy dramaty Hroswity.

¹²⁵ E. Karakasis, *op.cit.*, s. 282.

związków pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami lub bohaterami. Jako przykład można podać spotkanie Kallimacha z przyjaciółmi czy dyskusję Pafnucego z uczniami. Trzeba jednak stwierdzić, że także w pozostałych utworach pierwsza scena w sposób dynamiczny przedstawia zarys treści. Zamiast przydługiego monologu Hroswita wybrała dramatyczny dialog: Gallikana z Konstantynem na temat pragnienia poślubienia cesarskiej córki, władców Hadriana i Dioklecjana z oskarżonymi siostrami. „In this way – kontynuował Karakasis – the lecture is delivered by means of a question and answer format which makes the lecture more easily understood by the audience of the play”¹²⁶.

Wartą wzmianki jest konstrukcja *Pafnucego*. W samym centrum tekstu Hroswita umiejscowiła scenę siódmą, zresztą najdłuższą. Pustelnik zostawił pokutującą Taidę w klasztorze. Przekazał jej zalecenia w kwestii modlitwy (nie ustami, lecz łzami ma powtarzać „Stworzycielu mój, zmiłuj się nade mną”) oraz do miejsca (zamurowana celi, z której nie wyjdzie przed upływem wyznaczonego czasu). Sandro Sticca uznał, że w tej scenie tkwi przejaw zmysłu dramatycznego Hroswity¹²⁷. Ciekawą hipotezę badawczą sformułował David Wiles, który w tym miejscu utworu zauważył uwydatnienie feministycznych podglądów autorki: „Szastając frazesami o miłosierdziu i wiecznym potępieniu, Pafnucy zwabia Tais do klasztoru, gdzie hetera zostaje zamurowana w maleńkiej celi z okienkiem”¹²⁸. Prostytutka nie zasłużyła na tak wielką karę, o czym przekonuje się sam pustelnik, gdy trzy lata później wizja nieba ukazuje mu miejsce dla pokutującej, a nie dla pobożnego brata.

O talencie literackim Hroswity świadczy także kompozycja środkowej części dramatów, to jest *epitasis*. Według Arystotelesa: „Perypetia jest to zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, która odbywa się według podanych wyżej zasad [prawdopodobnie chodzi o zasadę przyczynowo-skutkowego powiązania zdarzeń – przyp. tłum.] i, jak powiedzieliśmy, zgodnie z prawdopodobieństwem lub koniecznością”¹²⁹. Do nagłych przełomów zaliczyć należy odwrotny od zamierzonego skutek tortur, na które skazane zostały bohaterki *Dulcycjusza* i *Mądrości*. O ile jednak w przypadku pierwszego z wymienionych autorka postępowała według schematu pierwowzoru, o tyle w treści drugiego dokonała zasadniczych zmian, konstruując historię według zasad prawdopodobieństwa.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 282-3.

¹²⁷ S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 32.

¹²⁸ D. Wiles, *Teatr w Rzymie...*, s. 74.

¹²⁹ Arystoteles, *Poetyka* 1452a (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 35).

Perypetią, będącą poniekąd skutkiem intrygi, nazwać można nawrócenie Gallikana na wiarę chrześcijańską. Hroswita skonstruowała dwa kierunki działania postaci: dążenie bohatera do zawarcia małżeństwa z Konstancją (akcja) oraz podstęp wymyślony przez niechętną związkowi córkę Konstantyna (kontrakcja). Dzięki tej sprzeczności dążeń wydarzenia następują dynamicznie, trzymając w napięciu uwagę odbiorcy. Krótkie sceny, prezentujące bitwę, przypominają filmową sekwencję obrazów. Irena Sławińska, dokonując rewizji swojej wypowiedzi o strukturze dzieła literackiego, podkreśliła, że „w dramacie zasadniczym wymiarem czasu jest terażniejszość, stąd szczególnie uprzywilejowana problematyka chwili”¹³⁰.

Jeśli chodzi ponadto o ukształtowanie kompozycyjne dwóch utworów, *Dulcycjusza* oraz *Kallimacha*, zauważyć można podwójne występowanie *epitasis* i *catastrophe*. Pozostając wciąż w obrębie danej historii, realizując ten sam temat, autorka prowadzi podwójną intrygę, co zbliża jej teksty do Terencjusza. Wśród tych podobieństw w zakresie fabuły i kompozycji można wskazać także: realistyczne przedstawienie postaci (przy respektowaniu zasady prawdopodobieństwa), które z godnością i bez przesadnej emfazy znoszą swój los¹³¹. Agape i jej siostry najpierw przez dziurkę od klucza widziały szalejącego Dulcycjusza, unikając gwałtu. W dalszej części Sysyniusz dowiedział się, że Irena cudem ocalała. W *Kallimachu* Druzjanna umarła. W powtórnej katastrofie ważyły się losy trojga zmarłych, leżących w kaplicy.

Warto zatrzymać się przy czwartej scenie *Kallimacha*. Zaskakującą odmianą losu wydaje się nagła śmierć Druzjanny – oto bohaterka modliła się do Boga o pomoc w rozwikłaniu trudnego problemu i wbrew oczekiwaniom odbiorcy (zwłaszcza współczesnego) umarła. Zaznajomiony z komedią antyczną czytelnik z pewnością oczekiwałby w takim momencie trudnym do racjonalnego rozwiązania pojawienia się *deus ex machina*¹³² w wersji klasycznej: pojawienie się Boga, zwiastującego szczęśliwe rozwiązanie. I choć scena natychmiastowego uśmiercenia bohaterki nie wymaga pojawienia się Boga *in persona*, mamy tu do czynienia z pojawieniem się tego elementu w nieco zmodyfikowanej formie. Obecność postaci nadprzyrodzonych zauważyć można

¹³⁰ I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, oprac. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003, s. 22.

¹³¹ Wyjątkiem są chwile, gdy bohaterki mówią o Bogu.

¹³² O tym elemencie dramatu starożytnego wspominał Ewancjusz w *De fabula*: „Z kolei inni autorzy łacińscy, z wyjątkiem Terencjusza, używają za wzorem greckim tzw. »bogów na maszynie«, to znaczy bogów wprowadzonych dla przedstawienia fabuły” (*Rzymska krytyka...*, s. 432).

zaledwie kilkakrotnie we wszystkich dramatach Hroswity¹³³, bo – jak sugerował Horacy w *Liście do Pizonów* (w. 191-2) – „nec deus intersit, nisi dignus uindice nodus / inciderit”¹³⁴. W średniowieczu szczególnie widoczna była wiara w słowo, w wyobrażenia, symbole. W praktyce cud uważano za obecność i błogosławieństwo Boga¹³⁵.

Równie interesująca pod względem kompozycji i fabularności jest trzecia część utworów. Katastrofa prezentuje zwycięstwo kontrakcji tekstów i poprzedza ostateczne rozwiązanie oraz zakończenie utworu. Bohaterowie negatywni ponoszą klęskę, natomiast pozytywni – triumfują. Gallikanus nawraca się na wiarę chrześcijańską, a następnie odrzuca propozycje Konstantyna i zmienia plany na dalsze życie. Terencjanus również odchodzi od religii pogańskiej, po czym wychwala zmarłych Jana i Pawła. W *Abrahamie* Maria postanawia wrócić do pustelni i odpokutować swoje grzechy. Taida dowiaduje się, że jej męczarnia się zakończyła i może wyjść z celi. Mądrość żegna się z ostatnią córką.

W zakończeniu, na wzór komedii szczęśliwym, następuje połączenie kochanków. Konstancja i Druzjanna pozostają wolne, nie zagraża im już nastawienie na ich cześć. Wiodą życie w czystości, oczekując na spotkanie Chrystusa po śmierci. Maria pokutuje z ogromnym zaangażowaniem, odnalazłszy według słów Abrahama radość płynącą z modlitwy i zjednoczenia z Bogiem. Pozostałe bohaterki natomiast umierają, wyrażając niecierpliwe oczekiwanie na osiągnięcie wymarzonego nieba oraz zobaczenia Boskiego Oblubieńca.

Jak wynika z powyższych rozważań, kanonicznie z Gandersheim zapewne nie były obce teksty teoretyczne antyku i wczesnego chrześcijaństwa. Ponadto należy stwierdzić, że w obrębie kompozycji poszczególnych dramatów zwraca uwagę harmonia między początkiem, środkiem i końcem. Jest to zresztą kolejnym postulatem Arystotelesa: jedność akcji i fabuły, jeden spójny wewnętrznie, zmierzający do

¹³³ Niebiańskie wojsko w *Gallikanie I*, wizja młodzieńca i głos Boga w *Kallimachu*, wizja nieba w *Pafnucym*.

¹³⁴ „I niech się w niej nie zjawia bóg, jeżeli się nie znajdzie węzeł godny takiego rozjemcy” (*ibidem*, s. 51).

¹³⁵ Podobnie jak w egzemplach, świat przedstawiony dramatów „pełen jest cudownych wydarzeń, wizji przeżywanych we śnie i na jawie, diabłów spacerujących po ziemi i aniołów pojawiających się z nieba. Same cuda przyjmowane były jako coś nadzwyczajnego, ale nie odbiegającego od szeroko pojętej normy” (T. Szostek, *Obraz świata w egzemplach średniowiecznych*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 242). Warto zwrócić uwagę, że świętość w tekstach Hroswity nieodłącznie związana jest z cudownością (cf. A. Guriewicz, *Problemy kultury ludowej*, Warszawa 1987). Święci bohaterki i bohaterowie kumulują w sobie najlepsze cechy i reprezentują postawy godne królów (czemu nie każdy władca potrafi sprostać).

określonego celu ciąg działań bohatera¹³⁶. Zrealizować to zamierzenie można nie tyle przez ograniczenie się do jednego głównego bohatera, ile dzięki pominięciu wątków pobocznych¹³⁷. Podobnie twierdził też poeta rzymski w *Liście do Pizonów*: „Krótko mówiąc, rób co chcesz, byleby tylko dzieło było jednorodne i jednolite”¹³⁸. Dzieło powinno być *simplex et unum* – bez zbędnych elementów oraz oparte na jednej koncepcji.

O znaczeniu ostatnich scen, w przeważającej części modlitw, już wspomniałam. Trzeba jednak zaznaczyć, że i o tym pisał Arystoteles w *Poetyce*: „Pięknie ułożona fabuła dramatyczna musi raczej posiadać jedno rozwiązanie, a nie dwa, jak niektórzy sądzą”¹³⁹. W zgodzie z tą regułą Hroswita nie pokazała ostatecznej klęski bohaterów negatywnych. Elementem wieńczącym jej dzieła jest pochwała Boga, który dobrych nagradza. Dla dramatopisarki najważniejsze było ukazanie człowieka i przedstawionych zdarzeń w szerszym kontekście, wplecenie losów bohaterów w wątki ogólniejsze. W związku z tym szczególną uwagę należy zwrócić na zakończenia, bo – jak stwierdziła Sławińska – „najbardziej reprezentatywny i eksponowany jest finał dzieła: on ostatecznie ustala sens intrygi i całości”¹⁴⁰.

2.2.2. Postaci

Wpływ dzieł teoretyków literackich antyku i wczesnego chrześcijaństwa zauważyć można nie tylko w kompozycji dramatów, ale także w charakterystyce bohaterów. „Bemerkenswert sind in allen Stücken die geschickte Dialogführung, die schnelle Hinleitung zum Kern der Sache, die Kunst der Exposition. Auch die sichere Charakteristik der Personen fällt auf”¹⁴¹ – stwierdził Nagel. Z pewnością przy przedstawianiu charakterystyki poszczególnych bohaterów należy pamiętać o stwierdzeniach Ireny Sławińskiej, że każda postać jest strukturą, ma charakter

¹³⁶ „Całością jest zaś to, co ma początek, środek i koniec. (...) Dlatego właśnie doskonale skomponowane fabuły nie powinny zaczynać się, ani kończyć w przypadkowym punkcie, lecz stosować się do podanych tutaj zasad” (Arystoteles, *Poetyka* 1450b – Arystoteles, *Poetyka...*, s. 26). *Vide*: E. Sarnowska-Temeriusz, *op.cit.*, s. 172.

¹³⁷ Arystoteles, *Poetyka* 1451a: „Fabuła dramatyczna jest jednolita nie dlatego bynajmniej, jak niektórzy sądzą, że rozwija się wokół jednej postaci. Bo nawet w życiu jednego bohatera zdarza się nieskończona ilość rzeczy, z których nie wszystkie tworzą jakąś jedność” (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 28).

¹³⁸ *Rzymska krytyka...*, s. 39.

¹³⁹ Arystoteles, *Poetyka* 1453a (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 42).

¹⁴⁰ I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego...*, s. 247.

¹⁴¹ B. Nagel, *op.cit.*, s. 66.

symboliczny¹⁴². Dla interpretatora ważne jest zrozumienie, jaką funkcję pełni dana postać w tekście: czy reprezentuje środowisko społeczne, czy jest *porte-parole* autora, czy pojawiła się dla wypowiedzenia pewnej idei, poglądu. Ponadto właściwą analizę powinny poprzedzić pytania: „Jakiej wiedzy chce nam autor o danej postaci udzielić? Czego dotyczy ta wiedza? W jaki sposób jest przekazana?”¹⁴³.

Ożywienie schematycznych postaci z tekstów hagiograficznych wymagało od Hroswity niemałego talentu: pogłębiała ich charakterystykę wyłącznie za pomocą dialogu, zmieniała dane, usuwała lub dodawała bohaterów. Arystoteles w *Poetyce* wskazał podstawowe zasady, którymi powinien kierować się autor: ukazanie szlachetności bohaterów, zgodność charakteru z płcią i statusem społecznym, zachowanie prawdopodobieństwa zachowania (gestów, słów) w odniesieniu do rzeczywistości¹⁴⁴. Regułę adekwatności postaci i ich wypowiedzi podkreślił także Orygenes: „zaletą dobrego dramaturga jest dbałość o prawdopodobieństwo myśli i charakteru postaci występujących w dramacie. Błędem więc jest przypisywanie osobom prostym i niewykształconym głębokich myśli filozoficznych, a mędrcom i ludziom wykształconym – prostackich słów i naiwnych wypowiedzi”¹⁴⁵. Zasada prawdopodobieństwa jest niezwykle istotna dla odbiorcy, który, zauważywszy fałsz w zachowaniu bohatera, straci zainteresowanie sztuką lub zaufanie wobec autora. Umiejętność operowania motywami znanymi i rozpoznawalnymi świadczy ponadto o erudycji twórcy, dlatego też ważne jest znalezienie praktycznych zastosowań teorii literackiej w dramatach Hroswity oraz wątków wspólnych literatur antycznej i wczesnochrześcijańskiej.

Bohaterowie zostali wykreowani przez kanoniczkę z Gandersheim na podstawie pierwowzorów z tekstów hagiograficznych. Warto zwrócić uwagę na ich pogłębianą charakterystykę, pełnioną funkcję w tekście oraz sposób pojawienia się na scenie. Postaci, występujące (i wypowiadające się) w dramatach można podzielić na trzy kategorie: główne (które mają wpływ na akcję), epizodyczne jednostkowe (które umożliwiają prowadzenie akcji, ale nie wpływają na nią bezpośrednio, zostały im

¹⁴² I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego...*, s. 248.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 249.

¹⁴⁴ *Vide*: Arystoteles, *Poetyka* XV.

¹⁴⁵ Longosz, *op.cit.*, s. 128. Podobne stwierdzenie można znaleźć w *Liście do Pizonów* Horacego (w. 112-3): „Si dicentis erunt fortunis absona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinnum” („Jeżeli więc słowa nie będą się zgadzać z dołą mówiącego, rycerze rzymscy i lud wybuchną głośnym śmiechem”, *Rzymska krytyka...*, s. 45).

nadane imiona lub funkcje społeczne) oraz zbiorowe (które odgrywają rolę wyraźnie podrzędną wobec pozostałych kategorii, pełnią głównie funkcje rozmówców).

Tabela 2. Wykaz dwóch typów bohaterów w dramatach Hroswity z Gandersheim

	Bohaterowie	
	Główni	Epizodyczni
<i>Gallikanus I</i>	Konstantyn (1) ¹⁴⁶ Gallikanus (1) Konstancja (2)	Attyka i Artemia (5) Jan i Paweł (6) Bradán (9) Helena (milczy)
<i>Gallikanus II</i> ¹⁴⁷	Julian (1) Jan i Paweł (5) Terencjanus (6)	Gallikanus (3) Syn Terencjanusa (milczy)
<i>Dulcycjusz</i>	Agape i Chionia (1) Irena (1) Dulcycjusz (2) Sysyniusz (10)	Dioklecjan (1) Żona Dulcycjusza (7)
<i>Kallimach</i>	Kallimach (1) Druzjanna (3) Św. Jan (5) Fortunat (6)	Andronik (4) Bóg (8)
<i>Abraham</i>	Abraham (1) Maria (2)	Efrem (1) Podróżnik (4) Oberżysta (5)
<i>Pafnucy</i>	Pafnucy (1) Taida (3)	Ksieni (7) Antoni (10) Paweł (11)
<i>Mądrość</i>	Antioch (1) Hadrian (1) Mądrość (2) Wiara, Nadzieja i Miłość (3)	

Za podstawę klasyfikacji bohaterów uznałam ich dramatyczną aktywność, to jest czy ich działalność miała wyraźny wpływ na akcję. Przykładowo: gdyby nie święty Jan, niemożliwe byłoby wskrzeszenie Druzjanny i Kallimacha. Natomiast jego rola wydaje się bardziej instrumentalna, a teorie dotyczące łaski niezbyt odkrywcz. Gdyby nie Fortunat, nie byłoby sceny w grobie. Zrzucono na niego niemal całą odpowiedzialność za zajście i dlatego stał się czarnym charakterem tego dramatu. Według zaleceń Arystotelesa, „los człowieka niegodziwego nie może więc budzić ani litości, ani trwogi”¹⁴⁸. Litość budzi nieszczęście niewinnego, trwogę – nieszczęście człowieka podobnego do nas.

¹⁴⁶ W nawiasach podano scenę, w której bohaterowie pojawiają się po raz pierwszy.

¹⁴⁷ Rozdzielenie pierwszej sztuki na dwie odrębne wynika z jej dwuwątkowości. Postaci Gallikana, Jana i Pawła stanowią nić łączącą obie części, z których druga jest dużo krótsza. Być może Hroswita nie zakładała wątku rozgrywającego się za rządów Juliana (co byłoby zgodne z zaleceniem zachowania jednowątkowości fabuły). Bohaterowie zamieniają się miejscami (z głównego Gallikanus staje się epizodycznym, Jan i Paweł odwrotnie).

¹⁴⁸ Arystoteles, *Poetyka* 1453a (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 42).

Ksieni jest postacią niewystępującą w źródle, dlatego warto zwrócić na nią szczególną uwagę. Horacy w *Liście do Pizonów* napisał (w. 125-7): „Siquid inexpertum scaenae committis et audes / personam formare nouam, seruetur ad imam / qualis ab incepto processerit et sibi constet”¹⁴⁹. W tak krótkim fragmencie trudno debatować nad jednolitością charakteru postaci, jednak w tej zmianie względem pierwowzoru dopatrzyć się można pochwały Gerbergi II, mistrzyni i przyjaciółki Hroswity¹⁵⁰.

W *Mądrości* nie występują bohaterowie epizodyczni, to sztuka z najmniejszą liczbą wypowiadających się postaci, najbardziej przesycona symboliką liczb. Co ciekawe, Hroswita mogła korzystać z wersji zawierającej greckie imiona bohaterek, jednak w manuskrypcie pojawiły się po łacinie¹⁵¹. Nie ma tutaj zastosowania uwaga Arystotelesa: „Poeci tragiczni trzymają się nadal imion przekazanych przez tradycję. Kierują się racją, że to, co jest możliwe, jest wiarygodne”¹⁵².

Podobnie Hroswita nie wzięła pod uwagę stwierdzenia Horacego: „nec quarta loqui persona laboret”¹⁵³. Autorka zawarła we wszystkich dramatach oprócz *Abrahama* sceny zbiorowe:

Tabela 3. Wykaz scen zbiorowych w dramatach Hroswity z Gandersheim

	Bohater	Scena	Rola
<i>Gallikanus I</i>	Dostojnicy	1,	Aprobata prośby Gallikana
		3-4	Rozmowa z Gallikanem w czasie oczekiwania
	Żołnierze	4-5	Przyprowadzenie Attyki i Artemii do Konstancji
		11	Oczekiwanie z cesarzem na powrót Gallikana
Trybuni	7	Wyruszenie z Gallikanem na wojnę	
	9	Ucieczka z pola bitwy	
	Żołnierze scytyjscy	9	Prośba o łaskę zwycięzcy
<i>Gallikanus II</i>	Konsulowie	1	Rozmowa z Julianem na temat chrześcijan
	Żołnierze	2-4	Rozwiązanie kwestii Gallikana
		5, 7	Rozwiązanie kwestii Jana i Pawła
Chrześcijanie	8	Nawrócenie Terencjanusa	
<i>Dulcycjusz</i>	Żołnierze	2-3	Rozmowa z Dulcycjuszem na temat świętych
		5	Ucieczka przed namiestnikiem
		8	Nieudana próba rozebrania dziewcząt

¹⁴⁹ „Jeżeli zaś wprowadzasz na scenę coś nie wypróbowanego i masz odwagę stworzyć nową osobę, niech do końca utrzyma się taka, jaka na początku wystąpiła, i niech zostanie w zgodzie z sobą” (*Rzymska krytyka...*, s. 46).

¹⁵⁰ A. Araszkiewicz, *Chrześcijański Terencjusz...*, s. 45.

¹⁵¹ Odmienna sytuacja niż w przypadku *Dulcycjusza* – tam imiona Hroswita pozostawiła bez zmian.

¹⁵² Arystoteles, *Poetyka* 1451b (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 31).

¹⁵³ „Niech wreszcie czwarta osoba nie stara się odzywać” (*Rzymska krytyka...*, s. 51).

	Straże pałacowe	6	Pobicie Dulcycjusza
	Żołnierze Sysyniusza	10-11 12-14	Zabicie Agape i Chionii Zabicie Ireny
<i>Kallimach</i>	Przyjaciele	1-2	Rozmowa z Kallimachem na temat jego miłości
<i>Pafnucy</i>	Uczniowie	1 8	Rozmowa z Pafnucym na temat muzyki i Taidy Wysłuchanie relacji z nawrócenia hetery
	Młodzieńcy	2	Rozmowa z Pafnucym na temat Taidy
	Wielbiciele	4	Rozmowa z Taidą, odrzucającą dawne życie
<i>Mądrość</i>	Matki	8-9	Wsparcie Mądrości w pochowaniu córek i modlitwie przy ich grobie

Bohater zbiorowy to grupa postaci, reprezentująca określone stanowisko społeczne (żołnierze, uczniowie). Nazwani zostali ogólnie, nie mają cech indywidualnych, raczej poddają się akcji, niż na nią wpływają. Istotna jest przede wszystkim relacja między grupą a jednostką i związany z nią problem istnienia wpływu zbiorowości na pojedynczego człowieka (Kallimach i przyjaciele), a czasem – pojedynczego bohatera na grupę (Mądrość i matki, Pafnucy i uczniowie).

Hroswita nie udzieliła zbyt wielu informacji na temat postaci, odbiorca zazwyczaj nie wie, skąd bohaterowie pochodzą, z jakich rodzin się wywodzą. Dramaty jednak pozbawione alegorycznej warstwy znaczeniowej, ukazały ludzkie postawy i wybory w złożonej perspektywie psychologicznej i społecznej. Bohaterowie są reprezentantami różnych stanów, które w świadomości zbiorowej funkcjonowały niejednokrotnie jako stereotypy określonych cech, postaw i zachowań. Wiedza dotyczy przede wszystkim charakteru – zalet chrześcijan i wad pogan. W zakresie charakterystyki zewnętrznej wiadomo, że kobiety urzekają urodą, gdyż piękno duszy odbija się w ich twarzach.

2.2.3. Efekt sceniczny

Przy analizie tekstu przeznaczonego na scenę bierze się pod uwagę m.in. ujęcie treści, rozkład akcentów dramatycznych, następstwo scen oraz wynikający z całej tej konstrukcji efekt sceniczny. Na ukształtowanie fabuły wpłynęły zarówno zastosowane przez Hroswitę techniki adaptacyjne, jak i rozłożenie poszczególnych wydarzeń w ramach trójpodziału (*protasis*, *epitasis*, *catastrophe*) oraz konstrukcja bohaterów.

Jednak nie można zapominać o podwójnej formie istnienia tekstu dramatycznego: jako lektury i na deskach teatru. Sceniczność zakłada więź między odbiorcą a tym, co się przedstawia, co skonstatował Horacy (w. 179-182): „Aut agitur res in scaenis aut acta refertur. / Segnius inritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator”¹⁵⁴. Z pewnością akcja sceniczna robi większe wrażenie niż relacje.

Osią wydarzeń jest konflikt między dwiema religiami: chrześcijańską i pogańską. Zwolennicy pierwszej z nich wyróżniają się siłą ducha, drudzy – siłą fizyczną. Pod tym względem warto przyjrzeć się obu dramatom męczeńskim. Ze scen przesłuchań można zauważyć, że o ile mężczyźni dysponują władzą nad ciałami oskarżonych, o tyle nie są w stanie zniewolić ich myśli i dusz. Konflikt nabiera cech tragizmu, gdyż jest nie do przezwyciężenia, nad wydarzeniami ciąży przeznaczenie. Główny bohater nie wybiera między wartościami równoważnymi, lecz jego szlachetne dążenia nieuchronnie prowadzą do katastrofy (cierpienia, śmierci). Inną koncepcję tragizmu prezentują pozostałe sztuki. W nich bohater walczy również z samym sobą: ze swoimi przeżyciami i sprzecznościami wewnętrznymi. Musi dokonać wyboru między namiętnością a obowiązkiem, ciałem a duszą (Gallikanus, Druzjanna) oraz znaną terażniejszością a trudną, wymagającą wyrzeczeń i pokuty przyszłością (Taida, Maria). Silnie zaakcentowana została wzniosłość, w odbiorcy budzi się współczucie i podziw dla heroizmu świętych. Stan oczyszczenia wielu osiąga w momencie usłyszenia radosnej modlitwy bohatera w chwili śmierci. Fizyczna klęska bohatera oznacza jednocześnie jego moralne zwycięstwo.

Pojawiająca się w tragedii antycznej pycha jest w dramatach Hroswity cechą postaci negatywnych (Dioklecjana, Hadriana, Fortunata, a także – przed przemianą – Kallimacha). Niezmiennosc charakteru bohaterów zauważyć można u męczennic, Druzjanny i Konstancji, natomiast dynamizmem wykazują się postaci nawracające się na właściwą, z punktu widzenia autorki, drogę. Za innowację należy także uznać wprowadzenie scen fantastycznych (niebiańskie wojsko walczące ramię w ramię z Gallikanem, wizja młodzieńca ukazująca się Kallimachowi, czy głos Boga mówiący do Andronika i świętego Jana). Wiele scen wypełnia zbiorowość, i.e. więcej niż czterech bohaterów, autorka zachowała jednak jasność kompozycyjną.

¹⁵⁴ „Rzecz albo odbywa się na scenie, albo się opowiada o tym, co zaszło. Słabiej wzrusza umysły to, co wchodzi uszami niż to, co podpada pod wierne oczy i co widz sam sobie opowiada” (*ibidem*, s. 50).

Ze strony formalnej teksty Hroswity są zapisanym ciągiem dialogiem, pozbawionym didaskaliów¹⁵⁵. W jego prowadzeniu autorka starała się unikać niejasności, skupiając się na akcji, a pomijając wątki poboczne. Nie mając możliwości odwołania się do formy narracyjnej, pisarka musiała skomponować ciąg zdarzeń tak, aby układały się w fabułę, w której zawierały się motywacja psychologiczna, uzasadniająca działania postaci, zależność przyczynowo-skutkowa oraz wartości, jakie mogły być wydarzeniom przypisane. Ferruccio Bertini odnotował, że „nella struttura dialogica i suoi drammi riecheggiano non tanto Terenzio quanto la tipologia di certi dialoghi scolastici di Boezio o di Alcuino”¹⁵⁶. Jeśli forma dialogu bliższa jest dydaktycznym utworom chrześcijańskim, Hroswita zrealizowała kolejną zasadę, wyznaczoną przez Arystotelesa w *Poetyce*: celem dzieła literackiego są pouczenie i wzruszenie (obu towarzyszy przyjemność)¹⁵⁷.

Zapis rozmowy powinien mieć charakter funkcjonalny i zarazem fikcyjny¹⁵⁸. Hroswita wykorzystała różne odmiany dialogu, które pozwoliły jej przekazać informacje dla podwójnego adresata odnośnie do sytuacji, kontekstu oraz samego przedmiotu konwersacji. W pierwszej scenie *Mądrości* Antioch powiadamia Hadriana o przybyciu do miasta kobiety i skutkach jej działalności, dzięki czemu odbiorca zapoznaje się z przedakcją. Właściwą interpretację zdarzeń *Abrahama* umożliwia dialog będący konsekwencją wprowadzenia zaufanego powiernika, Efrema. Dzięki relacji żołnierzy o przejęciu Ireny przez aniołów w *Dulcycjuszu* dowiedzieć się można o wypadkach bezpośrednio nieprzedstawionych. Rozmowa Kallimacha z przyjaciółmi przedstawia jego stan wewnętrzny, motywujący dalsze działania bohatera. Wypowiedzi

¹⁵⁵ W kodeksie z Kolonii, zawierającym teksty Hroswity, pojawiło się scenie 6 *Abrahama* stwierdzenie „secum dixit”, natomiast w kodeksie monachijskim, starszym, nie ma o tym żadnej wzmianki.

¹⁵⁶ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 83. Włoskiemu badaczowi chodziło przede wszystkim o warstwę językowo-stylistyczną dramatów. W *Gallikanie* kalki z Terencjusza są dość częste, w *Mądrości* – niespotkane. Ten fakt zwraca uwagę, że Hroswita bardziej korzystała ze źródeł chrześcijańskich niż z samego komediopisarza antycznego.

¹⁵⁷ E. Sarnowska-Temeriusz, *op.cit.*, s. 169.

¹⁵⁸ Pierwszą osiąga się przez wpisanie w wypowiedzi postaci kontekstu, który decyduje o zrozumiałości tekstu dla czytelnika (Cf. S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź 1990, s. 16). Fikcyjny charakter dialogu wynika natomiast z konieczności skonstruowania go dla potrzeb konkretnego utworu. Nie jest on zatem odtworzeniem realnego aktu mowy (Cf. *ibidem*, s. 14), lecz modelowaniem w celu osiągnięcia samowystarczalności. Odbiorca musi z niepełnych informacji, zawartych w wypowiedziach bohaterów, zrekonstruować sytuację pragmatyczną, w tym także okoliczności towarzyszące rozmowie. „Czas akcji i czas odbioru – zauważył Świontek – zbiegają się ze sobą, gdy dochodzi do rezygnacji z pośredniczącej roli narratora, a tekst jest zapisem sukcesywnie po sobie następujących aktów mowy, które mogą konstruować fabularność” (*ibidem*, s. 123). Wypowiedzi postaci pełnią zatem podwójną funkcję komunikatywną (między bohaterami oraz między bohaterami a odbiorcami). Tekst dramatyczny, pozbawiony narracji, musi być w tym sensie samowystarczalny, by niezależnie od czasu, miejsca i świadomości odbiorcy mógł być rozumiany.

Pafnucego zapowiadają podjęcie przez niego decyzji co do przyszłych starań. Uwagę Alice Kemp-Welch przykuła rozmowa Abrahama z bratanicą: „the subtle touches, the sentiment, and the dialogue so pathetic and so true to nature, make this drama verily her masterpiece, and one worthy of a place beside the delicate and dramatic miniatures of the time”¹⁵⁹.

Należy pamiętać, że fabularność dialogu dramatycznego istnieje „nie jako relacja o zdarzeniach »już« zaistniałych, ale jako naśladowanie zdarzeń poprzez akty językowe”¹⁶⁰. Oprócz jednoczesności wypowiedzi i zdarzenia, podkreślanego przez użycie czasu teraźniejszego, oraz przekazania informacji dla podwójnego adresata Hroswita wykorzystwała w pełni wyrażenia metajęzykowe i fatyczne, czym naśladowała pragmatykę posługiwania się językiem. Z pewnością kolejne sztuki świadczą o rosnącym talencie dramatycznym autorki, o czym wspominał Bertini: „Va poi osservato che in questo suo secondo esperimento Rosvita, oltre a migliorare la struttura drammatica, ha reso i personaggi più aderenti allo spirito medioevale, caratterizzandoli in funzione dell’esegesi allegorica, tanto cara all’ambiente monastico del tempo”¹⁶¹.

Z ważnych zasad dotyczących teatru antycznego należy wspomnieć również jedność czasu, miejsca i akcji. Z wielowątkowych tekstów hagiograficznych Hroswita wybrała wydarzenia tak, by przestawić w dramatach układ zdarzeń pozbawiony scen epizodycznych i wątków pobocznych. Akcja prowadzi wprost do rozwiązania konfliktu zarysowanego w fabule. Każda z wprowadzonych postaci pełni określoną funkcję w stosunku do rozwoju wydarzeń. Niezachowane zostały jednak jedność czasu i miejsca¹⁶². Akcja rozgrywa się w przeciągu kilku dni (*Kallimach*), tygodni (*Gallikanus I*) lub nawet lat (*Abraham*). Zmiany miejsc bywają gwałtowne, mogą obejmować nawet jedną scenę (fragment dotyczący pochowania córek przez Mądrość i towarzyszące jej matki). Wiles stwierdził jednak, że „reguła estetyczna trzech jedności wyczerpała się na całe wieki przed debiutem dramaturgicznym Hroswithy”¹⁶³.

¹⁵⁹ A. Kemp-Welch, *A Tenth-Century Dramatist, Roswitha the Nun*, [w:] eadem, *Of Six Mediaeval Women*, London 1913, s. 23.

¹⁶⁰ S. Świontek, *op.cit.*, s. 64.

¹⁶¹ F. Bertini, *Martirio delle sante vergini, Agape, Chionia et Irene*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, oprac. i przeł. F. Bertini, Milano 2000, s. 81.

¹⁶² Arystoteles (*Poetyka* 1449b) na temat jedności czasu napisał krótko: „Tragedia bowiem usilnie dąży do tego, aby zmieścić się w czasie jednego obiegu słońca lub tylko nieznacznie go przekroczyć, epopeja nie ma natomiast ściśle określonych granic czasu, chociaż pierwotnie ta sama swoboda panowała w tragediach, co w epopejach” (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 23). Jedności miejsca nie wspominał.

¹⁶³ D. Wiles, *Teatr w Rzymie...*, s. 73.

„Non tamen intus / digna geri promes in scaenam multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens”¹⁶⁴ – stwierdził autorytarnie Horacy. Warto się zastanowić, czy sceny tortur odbywały się na oczach widzów czy też były referowane przez posłańców. W *Mądrości* 5 część wydarzeń została opowiedziana Hadrianowi przez Antiocha:

[*Mądr.*, 5]

Antioch: Heu, heu, domine!

Hadrian: Quid contigit nobis?

Antioch: Ebulliens fervor, confracto vase, ministros combussit, et illa malefica illaesa comparuit!

Bohaterki w chwili śmierci zwracają się do najbliższych i nie ma podstaw, by sądzić, że zostały wyprowadzone. Podobnie nie wydaje się, by scena amorów Kallimacha ze zmarłą Druzjaną odbywała się poza sceną. Odbiorca widzi także Taidę uwalnianą z zamurowanej celi po trzech latach zamknięcia.

Pierwsi odbiorcy dramatów, nawet jeśli nie znali tych historii, z pewnością zaznajomieni byli ze specyfiką tekstów hagiograficznych. Nie mogli ich zatem dziwić wydarzenia fantastyczne, a jedynie sposób przedstawienia. „Cudowność – stwierdził w *Poetyce* Arystoteles – jest właściwie czymś relatywnym, zależy od stosunku pomiędzy elementami fabuły [tj. od wewnętrznej logiki zdarzeń przedstawionych w tekście – A.A.] oraz od tego, czy odbiorca przyjmie rzeczywistość fabularną jako zgodną z jego oczekiwaniem, czy też z nim niezgodną, a wobec tego – zaskakującą. Pojęcie cudowności zawiera więc w sobie pewien element niespodzianki intelektualnej”¹⁶⁵. W dramatach Hroswity elementy fantastyczne są wprowadzane zgodnie z logiką średniowieczną. Autorka unika jednak przesady, co widać zwłaszcza w przekształceniu treści pierwowzoru przy tworzeniu *Mądrości*, jednak – jak napisała Kemp-Welch – „when her plot requires it, she introduces a miracle, converting a character, at a moment’s notice, and in the way that no evolution could possibly effect, into one of a totally different kind”¹⁶⁶. Pojawienie się elementów cudownych wynika ze związków przyczynowo-skutkowych.

Przejścia między scenami bywają nagłe, na co zwróciła uwagę Lina Eckenstein: „Though working on the model of Terence the nun is quite indifferent to unities of time and place, and sacrifices everything to the exigencies of the plot, so that the transition

¹⁶⁴ „Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami i usuć sprzed oczu niejedno, co wnet ma przedstawić wymowa obecnego przy tym zwiastuna” (*Rzymska krytyka...*, s. 50).

¹⁶⁵ E. Sarnowska-Temeriusz, *op.cit.*, s. 165.

¹⁶⁶ A. Kemp-Welch, *op.cit.*, s. 20.

from scene to scene is often sudden and abrupt”¹⁶⁷. Miała na to wpływ głównie fabuła – trudno byłoby w ciekawy sposób zreferować wydarzenia, dziejące się poza sceną, lub skondensować je tak, by akcja właściwa nie przekraczała jednego dnia. Z drugiej strony odbiorca otrzymuje serię obrazów, połączonych w jedną sekwencję logiczną i uporządkowaną pod względem ciągu przyczynowo-skutkowego¹⁶⁸.

Przy rozważaniu stopnia teatralności dramatów nie można uniknąć odpowiedzi na pytanie o ich wystawienie. Nagłe zmiany miejsc, upływ czasu lub przemieszczanie się bohaterów dla współczesnego badacza stanowią ponadto podstawę do wydzielenia aktów i scen oraz dopisania tekstu pobocznego¹⁶⁹. Brak tych składników, charakterystycznych dla dramatów antycznych, mogłoby sugerować głośną lekturę zamiast prezentacji. Z drugiej strony nie istnieje też dowód, który wykluczyłby tezę o możliwości wystawienia ich. Stanowi to podstawę twierdzenia Kemp-Welch, że nie ma powodu do bezwzględnego zaprzeczenia: „Were her plays performed? To this question no certain answer can be given, since no record has yet been found of their performance, and the best critics are at variance on the subject. But judging from analogy, there seems to be no reason why they should not have been”¹⁷⁰.

W związku z tym wielu badaczy wierzy w przedstawienie na scenie dramatów Hroswity, zauważając w nich wartościowe cechy, jak na przykład M. Damen: „we find in her plays effective, performable, and yes, even comic scripts suitable for theater production in this or any day”¹⁷¹. Autor nie zgodził się z odrzuceniem pytania o wystawienie ze względu na uproszczoną czy niedającą się zrealizować fabułę¹⁷². Ponadto polemizował z P. Dronke¹⁷³, podkreślając koncept, który leży u podstaw teatralności omawianych tekstów: „women have the right and power to control their

¹⁶⁷ L. Eckenstein, *op.cit.*, s. 172.

¹⁶⁸ Przypomina to dzisiejszą technikę filmową i podporządkowanie fabuły następującym kolejno po sobie obrazom.

¹⁶⁹ Przy tłumaczeniu dramatów Hroswity na język polski uznałam, że lepiej ograniczyć się do wydzielenia samych scen, niż sztucznie łączyć je jeszcze w akty. Trudno byłoby ponadto uzgodnić, ile aktów miało by się znaleźć w tekstach, czy wyznaczyłyby je miejsca, części kompozycji czy elementy fabuły.

¹⁷⁰ A. Kemp-Welch, *op.cit.*, s. 21. Podobnie M. Thiebaux: „There is no reason to suppose they were not performed or read at court” (M. Thiebaux, *op.cit.*, s. 184).

¹⁷¹ M. Damen, *op.cit.*, s. 38.

¹⁷² *Vide: ibidem*, s. 37.

¹⁷³ *Cf.* P. Dronke, *op.cit.*, s. 55: „It is considered scholarly to add that Hrosvit’s could not have intended her own plays for performance – at most, for reading aloud at mealtimes in the convent refectory”.

lives, their bodies, and their souls”¹⁷⁴. W podobnym tonie wypowiedział się D. Wiles, negując dwa fałszywe argumenty, wykorzystywane przez przeciwników wystawienia:

Po pierwsze, zalicza się jej sztuki do dzieł niescenicznych. Fakt, że nie ma w nich didaskaliów, pozwala na klasyfikowanie ich w kategorii kompozycji ściśle literackich, choć ani kopie sztuk antycznych, ani manuskrypty średniowieczne również nie zawierają wskazówek dla teatru. Po drugie, paternalistyczny punkt widzenia nie dopuszcza myśli, iż kobieta byłaby zdolna stworzyć utwór na scenę, w dodatku z wyraźnymi elementami tragicomicznymi.¹⁷⁵

Wątpliwości odnośnie do kwestii wystawienia wyraził także John Wesley Harris. Przychylił się raczej do teorii niesceniczności dramatów, ale nie potrafił jednocześnie wskazać jednoznacznych dowodów, które mogłyby o tym świadczyć:

There is no proof that these plays were ever intended to be acted, though they are great fun and diable, as has been proved by several amateur productions. Hrotsvitha probably intended them to be either read silently or declaimed, possibly with mimed action as an accompaniment¹⁷⁶.

Na brak dowodów wskazała również Sue-Ellen Case: „Hrotsvit’s plays may have been performed in her convent during her life time. There is no evidence to support or to deny this possibility”¹⁷⁷. Zwróciła natomiast uwagę, że jeśli dramaty zostały wystawione, przedstawienie musiało być wyjątkowe: sztuki napisane przez kobietę, odegrane przez kobiece aktorki przed żeńskim audytorium w żeńskim klasztorze¹⁷⁸.

Bardziej zdecydowanie wypowiedziała się Kemp-Welch: „doubtless Roswitha’s plays were also acted on special occasions, such as when the Emperor sojourned at Gandersheim, or the Bishop made a visitations”¹⁷⁹. Choć chciałabym wierzyć, że dramaty Hroswity doczekały się wystawienia już za jej życia, wszelkie odpowiedzi pozostają w sferze domysłów. Na odkrycie czekają liczne teksty, mogące zmienić całkowicie dzisiejsze sądy. Do niektórych nie uda się dotrzeć, gdyż bezpowrotnie zaginęły. Podobnie jak w przypadku odszukiwania źródeł, z których korzystała lub mogła korzystać Hroswita – te myśli, które dziś uznaje się za oryginalne, kiedyś mogą okazać się wtórne.

¹⁷⁴ M. Damen, *op.cit.*, s. 38.

¹⁷⁵ D. Wiles, *Teatr w Rzymie...*, s. 72-73. Cf. *idem*, *Hrotsvitha of Gandersheim...*, s. 135-9.

¹⁷⁶ J.W. Harris, *Medieval Theatre in Context. An Introduction*, London-New York 1992, s. 22.

¹⁷⁷ S.E. Case, *Feminism and Theatre*, London-New York 1988, s. 34-5.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 35.

¹⁷⁹ A. Kemp-Welch, *op.cit.*, s. 21. Cf. B.K. Gold, *op.cit.*, s. 57.

Wartość teatralna sztuk Hroswity może nie być zauważana przy pierwszej lekturze. Nie zgadzam się z poglądem Eckenstein na temat *Pafnucego i Mądrości*, że „their dramatic value is comparatively small, and many of the scenes are in a way repetitions of scenes in other plays”¹⁸⁰. Choć podobne sceny jak w tych dwóch wymienionych sztukach można znaleźć w pozostałych, rozwiązania sceniczne są zdecydowanie odmienne. Umiejętność opracowania podobnych tematów w inny sposób świadczy o talencie artystycznym Hroswity. Przychylam się do zdania Nagela, twierdzącego, że „so erweist sich Hrotsvits Dramatik als autonomie Wortkunst, die zu ihrer Verwirklichung auf der Bühne nur eines Minimums an szenischem Apparat bedarf”¹⁸¹. O sceniczności dramatów Hroswity najlepiej przekonują nas współcześni reżyserzy, którzy, wystawiając jej dzieła na scenie, podkreślając uniwersalność ich tematyki¹⁸².

¹⁸⁰ L. Eckenstein, *op.cit.*, s. 179

¹⁸¹ B. Nagel, *op.cit.*, s. 67.

¹⁸² *Vide*: wystawienie *Dulcycjusza* w ramach „Theaterprojekte” prof. dr Cory Dietl z Uniwersytetu w Giessen, <http://www.staff.uni-giessen.de/~g91159/dulcitus.htm> <dostęp: 05.07.15>.

2.3. Techniki adaptacyjne zastosowane przez Hroswitę

2.3.1. Koncentracja na momentach dramatycznie najistotniejszych

Celem Hroswity było dostosowanie utworów hagiograficznych do potrzeb nowych odbiorców oraz nowego sposobu prezentacji treści. Trudnością okazało się nie tylko sięgnięcie do wydarzeń sprzed kilku wieków, ale także zmiana rodzaju literackiego, i.e. z narracyjnego tekstu prozaicznego na dramat pisany prozą rytmiczną. Autorkę ograniczały zarówno czas, jak i przestrzeń sceniczna, co zmusiło ją do zwiększenia intensywności przebiegu akcji oraz kondensacji wydarzeń przy jednoczesnym skupieniu się na momentach dramatycznie najistotniejszych.

Głównym zabiegiem Hroswity było skrócenie monologów i pominięcie dalszych losów postaci, zwłaszcza drugoplanowych. Z treści *Gallikana* nie dowiemy się o wydarzeniach, które miały miejsce pomiędzy obiema częściami, czyli o konsultacji bohatera tytułowego i śmierci Konstancji, oraz tych, które rozegrały się po nawróceniu Terentianusa i jego syna. W obrębie fabuły znacznie skrócone zostały także modlitwa Konstancji (*Gall. I 5*) i dyskusje cesarza ze świętymi (ograniczone do *Gall. II 5*), ich przygotowania oraz śmierć. Podobnie w *Dulcycjuszu* Hroswita dokonała cięć w rozmowach z oprawcami, skupiwszy się na prezentacji samego problemu. Istotne zmiany nastąpiły w dwóch monologach Ireny: na temat czczenia posągów oraz duszy i ciała. W obu przypadkach w dramacie znajdziemy krótkie wypowiedzi, choć w pierwowzorze mieliśmy do czynienia z dłuższymi wykładami:

[*De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene*, ak. 3]

S. Irene respondit: Flectant cervices suis idolis, quibus iratus est Deus: peior enim indignitas non est, quam ut hunc adoret aliquis, quem ab artifice pactus est antequam fieret. Nisi enim prius pepigeris cum artifice, qui eum aut stantem faciat, aut sedentem, aut ridentem, aut flentem, aut saltantem, aut iacentem, non das pretium limantibus, dolantibus, conflantibus. Et posteaquam fecerit ex metallo imaginem, quam ante pepigisti; illi cervicem inclinas, et Deum tuum servum tuum credit, quem ipse antequam fieret ex metallo pactus est: et male factum recusasti, et composite elimarum emisti.

[*Dul. 1*]

Irena: Et quae inhonestas turpior, quae turpido maior, quam ut servus veneretur ut dominus? (...) Nonne is est cuiusvis servus, qui ab artifice pretio comparatur ut empticius?

[*De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene*, ak. 9]

Irene respondit: (...) Et melius mihi est ut tradatur caro mea quibus excogitaveris poenis, quam anima mea polluatur in idolis. Inquinamenta enim quibus anima non consentit, non suspicit reatus. Numquam Sancti Dei, qui ante confessione nominis Dei perseverantes de sanguine sacrificii vestri inviti acceperunt in ore, inde polluti sunt. (...) non solum non sunt inquinati, sed etiam coronati sunt: voluptas enim habet poenam, et necessitas parat coronam. Vos illos resupinari iussistis, et mixtum aqua sanguinem sacrificiorum invitos sorbere; et aperto ore eorum, sicut equis cornu ingessistis. Illi autem sanguinem illum si consentiendo glutissent, animam suam perderent: at vero non consentiendo illum, sed vim patiendo, gustantes, non solum polluti non sunt, verum etiam emundati sunt. Ita et ego, quae carnem meam Christo tradidi, sive sordibus, sive plagis, sive ignibus eam tradas, ego non consentiam.

[Dul. 12]

Irena: Melius est, ut corpus quibuscumque iniuriis maculetur, quam anima idolis polluatur. (...) Voluptas parit poenam, necessitas autem coronam; nec dicitur reatus, nisi quod consentit animus.

W pierwszym przytoczonym przykładzie Hroswita nie ujęła kwestii oddawania czci wytworom ludzkich rąk w sposób bezpośredni. Jedyne go zarysowała, odwołując się zapewne do kontekstu interpretacyjnego, którym dysponował odbiorca jej współczesny, aby utworzyć konkretne znaczenia dramatycznej rzeczywistości. Jednym z zarzutów artykułowanych przez chrześcijan w antyku było składanie ofiar i kłanianie się posągom oraz obrazom¹⁸³. W ciągu następných wieków złagodzona tę ortodoksyjną regułę, stąd skróciła się wypowiedź bohaterki. Natomiast w drugim przypadku kanoniczka pominęła niezbyt zrozumiały przykład męczenników, zmuszanych do występków, ale wolnych od grzechu z tego powodu. W obu przypadkach wypowiedzi bohaterek zostały rozbite przez interlokutora.

Do przeprowadzenia wszystkich cięć i wykreśleń wymagany jest pewnego rodzaju obiektywizm – z historii hagiograficznej należy wybrać zdarzenia pasujące do linii dramatycznej, a odrzucić wątki poboczne, postaci świętych, zmodyfikować ich rolę. Hroswita ograniczyła fabułę do wydarzeń, które w sposób wyrazisty ukazały temat. W *Kallimachu* wprowadziła czytelników/widzów *medias in res*: z rozmowy tytułowego bohatera z przyjaciółmi dowiedzieć się można o cnotliwym życiu Druzjanny. Natomiast pominięta została relacja o nawróceniu kobiety i jej męża. Autorka nabrała ponadto pewności w adaptacji tekstów hagiograficznych, co zauważyła również del Zotto:

¹⁸³ Podobne stwierdzenie wygłosiła Wiara (*Mądr.* 5). Można tu zauważyć także aluzję do *Dziejów Apostolskich* 19,26. W nich mowa jest o świętym Pawle, przekonującym rzesze ludzi, że „ci, którzy są ręką uczynieni, nie są bogami”. Zbuntowani rzemieślnicy, produkujący świątynki, krzyczą: „Magna Diana Ephesiorum”, do czego Hroswita nawiązała bezpośrednio w *Mądrości*.

Il rifacimento della religiosa sassone è abbastanza indipendente e dal modello latino riprende solo la successione degli eventi nell'episodio di Drusiana e Callimaco, mentre tralascia gli altri elementi della narrazione agiografica, tutta incentrata sulla figura di san Giovanni Evangelista¹⁸⁴

Z tego powodu znacznie skrócone lub nawet opuszczone zostały dygresyjne monologi świętego Jana, o tematyce luźno związanej z fabułą, przeradzające się w samodzielne partie. Warto ponadto zwrócić uwagę na cięcia dokonane przez Hroswitę w scenie w grobie. W historii spisanej przez Abdiasa zakochany młodzieniec przekupuje Fortunata, z nim wchodzi do grobowca i rozbiera zmarłą, zostawiając jedynie przepaskę na jej ciele. Dopiero wtedy pojawia się ogromny wąż. W dramacie relacja jest subtelniejsza, autorka ogranicza się do krótkiego monologu bohatera.

[*Kall.* 7]

Calimachus: O Drusiana, Drusiana, quo affectu cordis te colui, qua sinceritate dilectionis te visceratenus amplexatus fui, et tu semper abiecisti, meis votis contradixisti! Nunc in mea situm est potestate, quantislibet iniuriis te velim lacessere.

Wyjątkowo w *Abrahamie* Hroswita twórczo wykorzystała narrację hagiograficzną o wydarzeniach wcześniejszych, lecz przedstawiła je w innej formie niż w żywocie, natomiast pominęła zupełnie wyznania narratora *Vitae*, kończąc utwór na pokucie Marii. Adaptacja jako proces twórczy jest jednocześnie interpretacją i tworzeniem utworu. Można stwierdzić, że czwarta w zbiorze sztuka najlepiej obrazuje dążenie autorki do eliminacji zbędnych wątków. Warto zwrócić uwagę, że na podstawie tekstu dydaktycznego i statycznego napisała sztukę wzruszającą, pełną emocji. Skróciła przede wszystkim nużące opisy wydarzeń w gospodzie, kiedy Abraham dla dobra bratanicy odrzuca pustelniczy tryb życia, by nie zostać zdemaskowanym. Rozmowa Marii ze stryjem w tekście Hroswity jest również dużo celniejsza niż w pierwowzorze.

Stosunkowo mniej skrótów znaleźć można w kolejnej sztuce. *Pafnucy* jest tekstem dużo dłuższym od pierwowzoru i zamiast cięć autorka zastosowała raczej modyfikacje fabularne, dokonywane ze względu na wymogi dyskursu scenicznego. Podobne zmiany zaszły przy adaptacji aktu męczeństwa Wiary, Nadziei i Miłości. Z całą pewnością *Mądrość* jest nową propozycją literacką. Celem Hroswity nie było odtworzenie fabuły, lecz prowadzenie konkretnego tematu. Warto zauważyć, że mimo licznych cięć i skrótów oraz swobody twórczej dramatopisarki wierność wobec idei pierwowzoru została zachowana. Zwróciła na to uwagę również del Zotto, pisząc:

¹⁸⁴ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 77.

Rosvita, pur fedele al contenuto della *Passio*, ne da una libera rielaborazione nella struttura drammatica e nei dialoghi; riduce le preghiere e le riflessioni edificanti del modello e lascia i particolari non essenziali¹⁸⁵.

Cięcia w *Mądrości* obejmują przede wszystkim wydarzenia sprzed przybycia matki i trzech dziewcząt przed oblicze cesarza: wyruszenie z Mediolanu do Rzymu, uzdrowienie ślepych i trędowatych, przybycie do Wiecznego Miasta, wizję anioła, zamieszkanie w domu Tessaminii i jej śmierć, pierwszą próbę zatrzymania oraz epizod ze spalaniem chrześcijan. W opisie kaźni dziewcząt zaszły duże zmiany, polegające zarówno na skróceniu lub rozszerzeniu poszczególnych partii tekstu, jak i ich reorganizacji. Hroswita zmodyfikowała kolejność tortur oraz ich liczbę, nie uwzględniła natomiast reakcji tłumu (płacz na widok obciętych piersi), a także wypadków w trakcie wykonywania kar (wylanie zawartości kotła z olejem, woskiem, siarką i smołą, w którym miała zginąć Wiara). Oprócz koncentracji na najważniejszych wydarzeniach można zauważyć również troskę o odpowiednią wymowę tekstu. W pierwowzorze oskarżone zarzucają cesarzowi, że nie wie, od kogo dana mu jest jego potęga. W impertynencki sposób dowodzą, że powinien być wdzięczny Bogu za ten dar. Monolog nie znalazł odzwierciedlenia w dramacie zapewne z powody autocenzury.

Trzeba podkreślić, że Hroswita, adaptując teksty hagiograficzne na scenę, zachowała wierność wobec ich idei, skupiając się na temacie i problemie. Poważne cięcia, zastosowane przez nią, nie sprawiły jednak, że dramaty są uproszczoną wersją, lecz nowym spojrzeniem na dany temat.

2.3.2. Aktualizacja fabuły hagiograficznej

Dostosowanie tekstu do nowych czasów za pomocą odmiennych niż dotychczasowe środków wyrazu jest jednym z ważnych celów adaptatora. W przypadku dramatów Hroswity aktualizacja wiązała się z osadzeniem utworu w nowym kontekście, jak również w nowej kulturze. Warto jednak podkreślić, że rekontekstualizacja i transkulturowanie analizowanych dzieł dokonane zostały subtelnie. Do zabiegów w tym zakresie można zaliczyć: urealnienie bohaterów oraz położenie nacisku na symboliczność świata przedstawionego. Dzięki temu postaci wydają się mniej szablonowe, a wymowa utworów została pogłębiona w porównaniu z pierwowzorami.

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 87.

Niewątpliwie największy wpływ na bohaterów miało przekwalifikowanie z postaci literackiej na teatralną i, co za tym idzie, łączenie wydarzeń w wątki. Warto zwrócić uwagę na, wprawdzie nieczęste, tworzenie sekwencji narracyjnych prostych lub złożonych, głównie w emocjonalnych relacjach z przeszłości.

Koncentracja na przeżyciach postaci zauważalna jest już w pierwszych słowach *Gallikana*, w rozmowie cesarza z wodzem. Tytułowy bohater rozprawiał o swoich zasługach, o popularności i wielkich zwycięstwach. Oczekiwał zapłaty, tym bardziej, że cesarz Konstantyn chciał go wysłać na kolejną wyprawę wojenną: „Sed summa implendae intentio servitutis summam expetit recompensationem mercedis” (*Gall. I 1*). Jednak tuż przed wyrażeniem życzenia Gallikanus stracił odwagę. Zachęcany przez imperatora dopiero po dłuższym czasie wyznał, na czym mu zależy. Przy porównaniu obu fragmentów uwidacznia się znacząca różnica w analizie postaci, zwłaszcza z punktu widzenia psychiki bohatera:

[*De sancto Gallicano duce et consule Romano Martyre in Aegypto*, ak. 1]
Qui cum triumphalibus insulis sublimatus, acceptus erat Augusto et carus,
filiam eius sacratissimam virginem Constantiam sibi poscebat uxorem.

[*Gall. I 1*]

Gallicanus: Fateor, sed in nunc haut molior.

Constantinus: Si aliud expectas, oportet proferas.

Gallicanus: Immo aliud.

Constantinus: Quid?

Gallicanus: Si praesumo dicere.

Constantinus: Et bene.

Gallicanus: Irascaris.

Constantinus: Nullo modo.

Gallicanus: Certe.

Constantinus: Non.

Gallicanus: Moveberis indignatione.

Constantinus: Ne id vereare.

Gallicanus: Dicem, iussisti: Constantiam, tui natam, amo. (...) Ipsamque, si tua annuerit pietas, desponsare gestio.

Skupienie na roli emocji w życiu bohatera zauważyć można również w scenie zamykającej część pierwszą dramatu. Z pierwowzoru wynikało, że tytułowa postać została konsulem przed udaniem się do Ostii. Natomiast w adaptacji cesarz namawiał niedoszłego zięcia na zamieszkanie w pałacu, Gallikanus jednak odmówił, mówiąc: „Nulla magis est vitanda temptatio quam oculorum concupiscentia” (*Gall. I 13*). Wódz zdawał sobie sprawę, że mimo nawrócenia i odczuwania silnej wiary obecność ukochanej może osłabić jego wolę. Hroswita przedstawiła jego postać bardziej realnie: każdy człowiek narażony jest na błąd, jego zadaniem jest zatem unikać pokusy. Duże

znaczenie dla zrozumienia tej sekwencji mają włączenie kontekstów psychologiczno-socjalno-historycznych oraz nacisk na mimetyzm¹⁸⁶.

Warto wspomnieć także o córkach Gallikana, które pod wpływem Konstancji wybrały chrześcijaństwo. Dramatopisarka, rozszerzając stwierdzenie z tekstu hagiograficznego („Qualiter autem ad Dominum Atticam Artemiamque converterit”, *De sancto Gallicano duce et consule Romano Martyre in Aegypto*, ak. 4), oddała im głos. Z ich wypowiedzi wynika, że wola nawrócenia dojrzewała w nich od dłuższego czasu. Pragnęły zmiany, przeczuwały obecność jednego Boga, choć wciąż były „niewolnicami pogan”.

[*Gall. 15*]

Artemia: Tuum ad obsequium, domna, alacri mente venimus, tuae ditioni summa devotione nos subicimus, tantum ut tua nobis habundet gratia. (...) In nullo reluctamur, sed tis in omnibus praeceptis parere nitimur, praecipue in agnitione veritatis et servandae proposito virginitatis. (...) Qui posset fieri, ut, servientes idolis, sanum saperemus sine illustratione supernae pietatis?

Przykładów aktualizacji tekstów hagiograficznych można znaleźć dużo więcej w dramatach Hroswity¹⁸⁷. Kilkakrotnie zaktualizowała i pogłębiła wymowę tekstu, wkładając w usta postaci wypowiedzi ostrzejsze niż w pierwowzorze. Irena, umierając, wyśmiewała się z Sysyniusza, wyrażając radość ze swojej śmierci i z cierpienia oprawcy. Zapowiedziała mu, że będzie potępiony w Tartarze, a ona ukoronowana jako męczennica znajdzie się w niebie. Jej wypowiedzi został nadany charakter podsumowania. Podobnej zmiany dokonała autorka w stwierdzeniu świętego Jana w *Kallimachu*. Pogarda wobec diabła i jego syna zrównoważona została pochwałą Boga, sprawiedliwego sędziego, który, wiedząc wszystko, każdego obdarowuje odpowiednio według zasług. Ponadto przypomniana przemiana Kallimacha i oba wskrzeszenia mają zapaść odbiorcom w pamięć:

¹⁸⁶ Mimetyzm tłumaczy się najczęściej jako naśladowanie, czasem też jako przedstawienie (naśladowcze). Termin ten różnie jednak interpretowano i oceniano, o tym *vide*: E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1-2, Warszawa 1968.

¹⁸⁷ Nierzadko z jednego zdania pierwowzoru dramatopisarka tworzyła samodzielne sceny, np.: *Dulc.* 2 rozmowa Dulcycjusza z żołnierzami o więźniarkach (*De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene*, ak. 4 „quas videns Dulcicius, captu oculorum adstrictus, turpissimo agebatur spiritu”); *Kall.* 4 śmierć Druzjanny (*De historia certaminis apostolici*, s. 54b, „post biduum in febre incidit”); *Kall.* 6 Kallimach przekupujący Fortunata (*ibidem*, s. 56a, „Itaque accidit postea mortus Drusiana, atque sepulchro illata, cum in mortuum adhuc Callimachus deperiret, Procuratorem Andronici precio corruptit, ut sibi tumulum in quo Drusiana condita erat, referaret, corporisque adamate copiam faceret”), *Pafn.* 1-3 rozmowa Pafnucego z uczniami, spotkanie z młodzieńcami w mieście i wręczenie zapłaty Taidzie (*Vita Thaisis*, ak. 1 „Quae cum abbas Paphnutius audisset, sumpto habitu saeculari et uno solido, profectus est ad eam in quadam Aegypti civitate, deditque ei solidum pro mercede peccati”); *Pafn.* 13 śmierć Taidy (*ibidem*, ak. 5, „quindecim tantum diebus Thaisis vixit, et sic pausavit in pace”).

[*De historia certaminis apostolici*, s. 61a]

Johannes: Habes filium tuum diabole.

[*Kall.* 9]

Johannes: Recedamus suumque diabolo filium relinquamus. Nos autem diem istum, et pro miranda Calimachi mutatione, et pro utriusque resuscitatione, cum laetitia agamus, gratias ferentes deo, aequo iudici secretorumque discretissimo cognitori, qui, solus omnia subtiliter examinans, omnia recte disponens, unumquemque, iuxta quod dignum praenoscit, praemiis supplicii sive aptabit. Ipsi soli honor, virtus, fortitudo et victoria, laus et iubilatio per infinita saeculorum saecula. Amen.

Warto ponadto zwrócić uwagę na pogłębienie wymowy dramatu w scenach wskrzeszenia. Bertini podkreślił niezależność i swobodę autorki w *Kallimachu* w odniesieniu do źródła. Jego zdaniem w scenach VIII-IX Hroswita oddaliła się od źródła, na podstawie którego stworzyła nową propozycję odczytania historii Kallimacha¹⁸⁸. Dla autorki istotne stało się uwypuklenie roli wskrzeszenia i przyjęcia religii chrześcijańskiej przez bohatera. Młodzieniec zrozumiał, że zblądził, wyraził skruchę i obiecał poprawę. Dzięki temu zabiegowi dramatopisarka mogła płynnie przejść do dokonanego przez świętego Jana podsumowania.

Tę samą funkcję pełni również modlitwa Mądrości, która nie znalazła odpowiednika w pierwowzorze. Matka, czuwająca przy grobie swych dzieci, wychwalała Chrystusa, dwukrotnie narodzonego – jako człowiek i jako Bóg. Wysławiała jego ludzkie cierpienie i błagała o nagrodę dla siebie. Przypomniała, że poświęciła dla niego córki, podkreśliła, że choć nie może wznieść pieśni dziewictwa, godna jest dostąpić nieba. Dramatopisarka zwróciła uwagę, że życie w czystości jest równie ważne dla wszystkich kobiet, zarówno zamężnych, jak i wolnych. Macierzyństwo uszlachetnia, lecz dopiero wytrwanie w czystości jest godne korony.

Hroswita zintensyfikowała ideę, prezentowaną w żywotach i aktach. Znakomitym przykładem jest rozmowa Pafnucego z Taidą na temat jej grzechów. W żywocie pustelnik zwrócił uwagę kurtyzanie, że jej największym błędem było pohańbienie tak wielu dusz przy jednoczesnym wyznawaniu wiary w prawdziwego Boga. Bohater groził Taidzie, że czeka ją kara piekła, że będzie potępiona, jeśli nie zmieni postępowania. Kobieta wyraziła skruchę i poprosiła o pomoc, zgadzając się na surowy wyrok Pafnucego. Fragment napisany przez Hroswitę jest przejmujący i bardziej oddziałuje na emocje odbiorcy, sam utwór jest też dużo dłuższy niż źródło.

¹⁸⁸ F. Bertini, *Resurrezione di Drusiana e di Callimaco*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, oprac. i przeł. F. Bertini, Milano 2000, s. 116.

Bertini zauważył, że technika, jaką kanoniczka wykorzystwała przy kompozycji *Pafnucego*, znacznie oddaliła się od tej, zastosowanej przy tworzeniu *Gallikana*:

Rosvita si mostra ormai del tutto indipendente per quanto concerne la forma; le riprese letterali dalla fonte, così frequenti nel *Gallicanus*, qui sono ormai ridotte a ben poca cosa.¹⁸⁹

Zauważalna różnica w kompozycji tego dramatu, piątego w zbiorze, w stosunku do pierwszego tekstu zwraca uwagę na rozwój kompetencji autorskich Hroswity, która coraz swobodniej traktowała źródła. Pozostała wierna ogólnej wymowie utworu, jednak właśnie w zmianach, dokonanych przez nią, należy upatrywać jej nowatorstwa.

Opisane dotąd zabiegi nie wyczerpują jednak sposobów, za pomocą których autorka starała się dostosować treść do swoich czasów. Oprócz przetworzenia krótkich wzmianek w pełne sceny oraz nadania wypowiedziom większej siły wymowy Hroswita zaktualizowała swe adaptacje dzięki zwróceniu uwagi na symbolikę. W *Gallikanie* pojawiło się wojsko anielskie, w *Dulcycjuszu* natomiast po prowadzonej do lupanaru Irene przybyli dwaj mężczyźni ubrani na białą (w pierwowzorze dwaj żołnierze). Anioły otaczała jasność, a dobroć, będąca w nich, ujawniła się w kolorze ubrań¹⁹⁰. Hroswita chętnie operowała kontrastem, zarówno w języku, jak i wymowie ideowej tekstu. Zanim przybędą anielscy wysłannicy odbiorca zetknie się z brudnym od sadzy Dulcycjuszem, nazwanym „Etiopczykiem” przez Agape. Ta najstarsza z męczenniczek, zamkniętych w pomieszczeniu obok kuchni, zwróciła uwagę, że w ten sposób uzewnętrznił się diabeł tkwiący w namiestniku.

O rekontekstualizacji świadczy druga scena *Abrahama*. Pustelnik wziął pod opiekę osieroconą bratanicę i wraz z przyjacielem postanowił przeznaczyć ją Synowi Bożemu na oblubienicę. Obaj starali się przekonać ją do życia w zamurowanej celi. Przywołując jako wzór nieskazitelności matkę Chrystusa, tłumaczyli jej imię jako „gwiazda morska” – nigdy niezachodząca, wskazująca drogę marynarzom. *Abraham* jest sztuką, w której autorka wykorzystwała znaczenie imienia oraz rosnące od przełomu dziewiątego i dziesiątego wieku uwielbienie dla Matki Boskiej, pośredniczki między ludźmi a Chrystusem. W tym czasie wzrastało także zainteresowanie egzegezą i interpretacją alegoryczną. O swobodzie w adaptacji żywota napisała także del Zotto,

¹⁸⁹ F. Bertini, *Simbologia...*, s. 54. Bertini wskazał dwie wypowiedzi, będące dosłownym odniesieniem do źródła: *Paf.* 3 i 7.

¹⁹⁰ Średniowiecze operuje w dużej mierze środkami wizualnymi. Właśnie dlatego, jak stwierdził Duby, „demony są czarne, jak ci, którym służą. Tych zaś, którzy walczą w wojskach Dobra, można rozpoznać po białych szatach, w jakie są odziani” (G. Duby, *Rok Tysięczny*, przeł. M. Malewicz, Warszawa 1997, s. 130).

zwróciwszy uwagę na zawarcie w zaledwie trzech scenach relacji z dzieciństwa bohaterki:

Tra i particolari aggiunti dalla religiosa sassone compaiono l'ammaestramento della piccola Maria, affinché imiti la castità della Vergine, e l'etimologia del nome Maria come «stella del mare».¹⁹¹

Wydarzenia, o których mowa, wywarły ogromny wpływ na dalsze życie Marii. Kiedy bohaterka po latach złamała śluby, zawiodła nie tylko siebie i wuja, ale przede wszystkim swoją imienniczkę. Zamiast długich wywodów czytelnik otrzymał zwięzły zapis dialogu, który jednocześnie wytyczył kierunek interpretacyjny całego utworu.

Jak wynika z powyższej analizy, Hroswita nie tylko dokonała znacznych cięć i skrótów, ale również rozszerzyła treść tekstów hagiograficznych. Należy podkreślić, że wprowadzając zmiany, pozostawała wciąż wierna idei pierwowzorów.

2.3.3. Przekształcenia fabularne

Podstawą funkcjonowania teatru jest akcja, jednak w tekstach Hroswity tylko w jednym miejscu pojawiła się informacja o zachowaniu bohaterów na scenie¹⁹². Ponadto wobec braku wzmianek na temat sposobu wystawiania sztuk teatralnych w dziesiątym wieku również sceniczność jej dzieł można określić wyłącznie dzięki analizie zapisu. Zresztą dramat jako utwór literacki, przeznaczony do odbioru czytelniczego, badany jest na podstawie analizy tekstu, który traktuje się jako komunikat o zhierarchizowanych instancjach nadawczo-odbiorczych¹⁹³. Język wyznacza w pewnym stopniu znaki innego typu, takie jak mimika, ruch, gestykulacja¹⁹⁴. Na tej podstawie można zrekonstruować wizję teatralną, którą niewątpliwie Hroswita miała. Zwłaszcza w porównaniu ich z pierwowzorami uwydatniają się zdolności dramatopisarskie autorki.

¹⁹¹ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 80.

¹⁹² „Secum dixit” (*Abr.* 6).

¹⁹³ Dramat uznaje się często jako gatunek pogranicza między literaturą a szeroko rozumianym, modnym terminem, performansem. Odsyłam do analiz tej kwestii na gruncie polskim: A. Hutnikiewicz, *Czy dramat jest dziełem literackim?*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 125-131; S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 105-123; S. Skwarczyńska, *Dramat – literatura czy teatr?*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, Wrocław 1976, s. 223-232.

¹⁹⁴ Tekst może zawierać liczne „ślady oralności”, *vide*: T. Michałowska, *Między słowem mówionym a pisanim (O poezji polskiej późnego średniowiecza)*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 1993, s. 83-124. O nawiązaniu kontaktu z odbiorcą, jako charakterystyczną cechą inscenizacji teatralnej także: J. Lalewicz, *Retoryka kategorii osobowych. Zarys problematyki*, [w:] *Tekst i zdanie*, red. T. Dobrzyńska i E. Janus, Wrocław 1983, s. 268-270.

Skupię się na dwóch rodzajach modyfikacji: zamianie monologu w dialog oraz dodaniu takich scen, które są ważne dla widza.

Rozmowy prowadzone przez bohaterów zwracają uwagę swoją dynamicznością oraz jednością tematyczną. Wypowiedzi zazwyczaj są krótkie, a relacje retrospektywne przerywane pytaniami lub komentarzami interlokutora. Istotne są zarówno podtrzymywanie więzi między uczestnikami dialogu, jak i ich związek z sytuacją. Znakomitym tego przykładem jest fragment sceny 12 *Gallikana I*, w której główny bohater opowiadał przebieg bitwy cesarzowi. Konstantyn zadawał liczne pytania („Ah, quid fecisti”, „Quo pacto”), wyrażał sugestie („Caelestis militia”) i oceniał („Salubre”). Hroswita umiejętnie przekształciła długi monolog wypełniający akapit 5 *De sancto Gallicano duce et consule Romano...*¹⁹⁵. Del Zotto zwróciła uwagę na wpływy sztuk Terencjusza w kompozycji dialogów, które pozwoliły wykazać, że „la religiosa sassone sa esprimere la tensione di emozioni diverse, dalla gioia allo sdegno, dalla rabbia all'ironia, dall'impazienza al dubbio e alla paura”¹⁹⁶.

Dla włoskiej badaczki dużym walorem tekstów Hroswity była wspomniana emocjonalność. Dramatopisarka z całą pewnością obdarzyła swoich bohaterów sporą gamą uczuć: od pozytywnych do negatywnych. Postaci z jej utworów błędzą, ale wiara daje im siłę do powrotu na właściwą drogę. Uznanie dla sposobu konstruowania dialogu wyraził także Bertini. Jako przykład przytoczył rozmowę Konstantyna z córką, która w źródle została zapisana w formie monologu Konstancji. Skomentował: „situazione in poche, ma intense, battute di dialogo”¹⁹⁷. Odmianę dialogu sytuacyjnego prezentują również rozmowy: Kallimacha ze świętym Janem i Andronikiem zaraz po wskrzeszeniu (*Kall.* 9)¹⁹⁸ oraz Mądrości z córkami w więzieniu (*Mądr.* 4). Prowadzone przez bohaterów rozmowy nie tylko pogłębiły ich charakterystykę, ale także odzwierciedliły relacje pomiędzy interlokutorami a sytuacją, w której się znaleźli.

Lepsze poznanie psychiki bohatera umożliwił także monolog. Druzjanna, prosząc Boga o pomoc w rozwiązaniu problemu (*Kall.* 4), bała się, że stanie się przyczyną upadku Kallimacha i konfliktu z jej mężem. Wypowiedź jest krótka,

¹⁹⁵ Poza relacją z bitwy, która znalazła się również w źródle, dramatopisarka dodała sceny 7-10: spotkanie głównego bohatera z nowymi towarzyszami, bitwa ze Scytami, nawrócenie i powrót do Rzymu.

¹⁹⁶ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 73-74.

¹⁹⁷ F. Bertini, *Simbologia...*, s. 50. Ten żywiołowy dialog dwóch postaci scenicznych, złożony z jednowersowych replik wypowiedzianych naprzemiennie (stychomytia) pełni istotną funkcję w komediach Hroswity.

¹⁹⁸ Relacja z przyścia do grobowca Druzjanny i obnażenia jej ciała zmieniła się w przesłuchanie, stąd dialog można określić mianem sytuacyjno-dyskusyjnego. Cf. J. Mukařovský, *Dialog a monolog*, przeł. J. Mayen, [w:] *idem, Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 201-2.

oddziałuje na emocje widzów, którzy mają litować się nad jej nieszczęściem i być pełni podziwu dla jej determinacji. Monologi stwarzają ryzyko obniżenia dynamiczności tekstu¹⁹⁹. Z tego też powodu nierzadko wypowiedzi tego rodzaju zamienione zostały przez Hroswitę w dyskusje, które nie tylko ożywiły i ubarwiły opowiadanie z przeszłości, ale także stworzyły możliwość skonfrontowania dwóch opcji – chrześcijaństwa i pogaństwa. Warto przyjrzeć się dwóm dialogom dyskursywnym, odnoszącym się do przesłuchań świętych dziewic:

[*De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene*, ak. 2]

[Diocletianus] ait: Quae vobis fatuitas imperat sequi superstitionem vanam et superfluum, atque in contemptum verae religionis divinas execrari virtutes? Igitur quia comperi vos generosas et nobili ortas stirpe, dabo vobis maritos de palatio meo, de quos illustres esse possitis, si negaveritis Deum vestrum esse Christum, et diis libamina dederitis.

[*Dulc.* 1]

Diocletianus: Parentelae claritas ingenuitatis vestrumque serenitas pulchritudinis exigit, vos nuptiali lege primis in palatio copulari, quod nostri iussio annuerit fieri si Christum negare nostrisque diis sacrificia velitis ferre.

Agapes: Esto securus curarum, nec te gravet nostrum praeparatio nuptiarum, quia nec ad negationem confitendi nominis, nec ad corruptionem integritatis ullis rebus compelli poterimus.

Diocletianus: Quid sibi vult ista, quae vos agitat, fatuitas?

Agapes: Quod signum fatuitatis nobis esse deprehendis?

Diocletianus: Evidens magnumque.

Agapes: In quo?

Diocletianus: In hoc praecipue, quod, relicta vetustae observantia religionis, inutilem christianae novitatem sequimini superstitionis.

[*Passio sanctarum virginum, id est Pistis... Elpis... Agape... et Sophiae*, s. 209b]

Sancta Pistis respondit: Vere dolose agis Imperator, iniquitatem meditaris in corde tuo, assistis omni viae non bonae malitiam diligens. Hanc autem imaginem vanam Dianae quam laudas: ab hominibus confictam esse manifestas. Nam in falsis libris vestris inveniens eam agreste animal: cui cum feris sylvarum ut dicunt erat vita communis, quae horrenda et turpissima fuit: quae nec hominibus copulari meruit. O quanta est insipientia: et caecitas vestra: relinquere deum: qui fecit omnia: et colere idola et lapides insensatos: sicut tu es Imperator: qui haec fieri promittis.

[*Mqdr.* 5]

Fides: O stultum imperatoris praeceptum, omni contemptu dignum!

Adrianus: Quid murmuras subsannando? Quem irrides fronte rugosa?

Fides: Tui stultitiam irrideo, tui insipientiam subsanno.

Adrianus: Mei?

Fides: Tui.

¹⁹⁹ Zdarzają się sytuacje, kiedy monolog, wypowiedź jednej osoby, może zawierać napięcie dialogiczne, jak np. rozmowa bohatera z milczącym Bogiem (Wielka Improwizacja z trzeciej części *Dziadów A.* Mickiewicza). Szerzej: *ibidem*, s. 215.

Antiochus: Imperatoris?
Fides: Ipsius.
Antiochus: O nefas!
Fides: Quid enim stultius, quid videri potest insipientius, quam quod hortatur nos, contempto creatore universitatis, venerationem inferre metallis?
Antiochus: Fides, insanis.
Fides: Antioche, mentiris.

Każdy typ dialogu kreuje określoną wizję stosunków międzyludzkich, jednak cechą dialogu dyskusyjnego jest narzucenie antagonistycznego nastawienia rozmówców. Zostały zachowane główne wątki wypowiedzi: propozycja zamążpójścia i uleganie przesądom oraz głupota cesarza, oddającego cześć nieożywionym posągom. Ponadto seria powtórzeń służy wyrażeniu niedowierzania. Porównanie przekształceń, dokonanych przez Hroswitę, z ich monologicznymi odpowiednikami w pierwowzorach doskonale pokazuje intensyfikację napięcia dramatycznego.

Drugim typem modyfikacji fabularnej, dokonanej ze względu na wymogi dyskursu scenicznego, jest dodanie scen. Wybór zdarzenia podkreślił problematykę utworu, dla akcji dramatycznej jest bardzo ważny. W związku z tym warto zastanowić się nad rolą i wymową w tekście epizodów, przekształconych przez Hroswitę w odrębne sceny. Istotne jest dotarcie do motywacji zdarzeń, czyli wykrycie praw rządzących akcją. Najlepszym przykładem może być tu dramat *Dulcycjusz* i kuchenne perypetie namiestnika, tytułowego bohatera.

Jakkolwiek dramaty kanoniczki z Gandersheim przeszły do historii literatury jako komedie, elementów zabawnych jest w nich niewiele. Zapewne dlatego też najczęściej emocji wzbudza wątek *Dulcycjusza*. Badacze²⁰⁰ zwracają uwagę na wyjątkowość sześciu scen, rozbudowanych w sztuce, a jedynie wspomnianych w źródle hagiograficznym. Autorka z pewnością wykorzystała w pełni wzmiankę o wykpionym namiestniku, co więcej pogłębiła jego upokorzenie, pokazując scenę amatorów z garnkami i patelniami przez dziurkę od klucza, scenę obserwowaną i komentowaną przez trzy święte siostry, niedoszłe ofiary gwałtu. W dramacie tym znalazło się także wydarzenie, które nie zostało zawarte w *passio*: żal Dioklecjana po poznaniu przygód *Dulcycjusza*:

²⁰⁰ Np.: C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 76: „una serie di scene comiche di Dulcizio (IV-VIII), la situazione solo accennata in fonte agiografico”; F. Bertini, *Martirio delle sante vergini...*, s. 80: „il semplice accenno presente nella fonte agiografica è stato infatti ampiamente e opportunamente sviluppato dall’autrice nella parte centrale del dramma (scene III-VIII)”. Warto pamiętać, że sama sytuacja, w której znalazły się uwięzione dziewczęta, za komiczną nie może być uznana – cudem zostały uratowane od gwałtu. O scenach tych jako realizacji motywu kuchennego wspominał również E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 447.

[*Dulc.* 9]

Diocletianus: Dolet nimium, quod praesidem Dulcitium audio adeo illum, adeo exprobatum, adeo calumniatum. Sed, ne viles mulierculae iactent se impune nostris diis deorumque cultoribus illudere, Sisinnium comitem dirigam ad ultionem exercendam.

Scena składa się z jednej wypowiedzi, krótkiego monologu, nie wnosi zbyt wiele do treści (informuje tylko o przekazaniu oskarżonych kolejnemu oprawcy). Natomiast jest istotna z punktu widzenia kompozycji: cesarz podsumował poprzedni wątek i wprowadził odbiorców do kolejnego.

Funkcję łączącą zdarzenia, nadającą utworom większą spójność, pełnią także scena 6 z *Gallikana I* (wysłanie przez Konstancję świętych Jana i Pawła do swojego narzeczonego), sceny 8-9 z *Pafnucego* (rozmowa pustelnika z uczniami i zapowiedź konsultacji z Antonim) oraz scena 8 z *Mądrości* (wyruszenie cierpiącej matki z matronami, by pochować córki). Bohaterowie referują w nich dotychczasowe wydarzenia i swoimi słowami łączą czasem odległe epizody, co w tekstach hagiograficznych było zadaniem narratora. Zauważyć można, że autorka starała się zachować logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy, stąd trzeba by poddać w wątpliwość stwierdzenie C. Coulter, że Hroswita zbyt uważnie naśladowała swoje źródła, w związku z czym największym defektem jej utworów jest brak ciągłości zdarzeń²⁰¹. Z całą pewnością dramatopisarka czuła się na tyle pewnie, by poszczególne sceny usunąć, dodać lub zreorganizować.

Inny typ sceny, wprowadzonej przez kanoniczkę, pozwala na zbudowanie lub uzupełnienie charakterystyki postaci. Oto Gallikanus w oczekiwaniu na decyzję Konstancji rozmawia z księżętami (*Gall. I 3*). Hroswita podkreśliła tu przede wszystkim niecierpliwość zakochanego, niepewnego przyjęcia swojej oferty małżeńskiej z nim:

[*Gall. I 3*]

Gallicanus: Curiositate frangar, o principes, antequam, quid mis senior augustus tam diu cum herili filia agat, experiar.

Principes: Suadet illi velle, quae desideras.

Gallicanus: O utinam praevaleret suasio!

Principes: Forsitan praevalebit.

Gallicanus: Silete, quiescite; augustus revertitur, non, ut abiit, obscuro, sed vultu admodum sereno.

Principes: Bona fortuna.

Gallicanus: Si enim, ut dicitur, speculum mentis est facies, serenitas faciei mansuetudinem forte designat eius animi.

Principes: Ita.

²⁰¹ C. Coulter, *op.cit.*, s. 519.

Próba wyczytania z twarzy cesarza odpowiedzi przypomina odbiorcom, że Gallikanus nie wiedział o wymyślonym przez Konstancję fortelu. Autorka umieściła sceny, które z punktu widzenia intrygi były mniej istotne, wytwarzały jednak klimat lub służyły charakterystyce postaci. Dzięki temu epizodowi rozumiemy lepiej jego późniejszą decyzję o odejściu z pałacu. Hroswita umotywowowała ją psychologicznie: choć bohater niebawem się nawróci, miłość, niecierpliwość i pożądanie nie znikną natychmiast.

Przy omawianiu zmian dokonanych w obrębie kompozycji dramatu nie można zapomnieć o scenach ekspozycyjnych. One również budują charakterystykę postaci, ponadto wprowadzają w temat sztuki. Najciekawszym przykładem jest rozmowa Kallimacha z przyjaciółmi, stanowiąca *de facto* prolog całej sztuki:

[*Kall.* 1-2]

Calimachus: Paucis vos, amici, volo.

Amici: Utere, quantum libet, nostro colloquio.

Calimachus: Si aegre non accipitis, malo vos interim sequestrari aliorum a collegio.

Amici: Quod tibi videtur commodum, nobis est sequendum.

Calimachus: Accedamus in secretiora loca, ne aliquis superveniens interrumpat dicenda.

Amici: Ut libet.

Calimachus: Anxie diuque gravem sustinui dolorem, quem vestro consilio relevari posse spero. (...)

Calimachus: Amo.

Amici: Quid?

Calimachus: Rem pulchram, rem venustam.

Amici: Nec in solo, nec in omni; ideo atomum, quod amas, per hoc nequit intellegi.

Calimachus: Mulierem.

Amici: Cum mulierem dixeris, omnes comprehendis.

Calimachus: Non omnes aequaliter, sed unam specialiter.

Amici: Quod de subiecto dicitur, non nisi de subiecto aliquo cognoscitur.

Unde, si velis nos enarithmum agnoscere, dic primam usiam.

Calimachus: Drusianam.

Amici: Andronici huius principis coniugem?

Calimachus: Ipsam.

Przyjaciele próbowali odwieść Kallimacha od próby wyznania miłości. Scharakteryzowali Druzjanę jako chrześcijankę, bliską świętemu Janowi, która do nawrócenia przekonała męża i przestała już dzielić z nim łożę małżeńskie. Zakochany młodzieniec nie dał się przekonać, gdyż uważał, że nie ma rzeczy niemożliwych dla prawdziwie chcącego. Hroswita znakomicie zarysowała przed odbiorcami przyszły konflikt: dążenie amanta do uwiedzenia cnotliwej żony, która wyrzekła się wszelkich

cielesnych rozkoszy. W przytoczonej rozmowie występuje ponadto seria powtórzeń, służąca wyrażeniu niedowierzania, a także zyskaniu na czasie – przyjaciele nie chcieli dopuścić do kompromitacji Kallimacha.

Pierwsze sceny przejęły funkcję prologu nie tylko w *Kallimachu*, ale również w dwóch kolejnych sztukach: *Abrahamie* i *Pafnucym*. Pierwsza z wymienionych rozpoczęła się rozmową tytułowego bohatera z przyjacielem, Efremem, na temat przejęcia opieki nad osieroconą bratanicą. W drugiej scenie tego utworu obaj pustelnicy przekonywali małą Marię do życia w czystości w zamurowanej celi. Warto dodać, że obie te sceny powstały na podstawie jednego tylko zdania pierwowzoru: „Cumque eam senior cerneret, in cella sua exteriori iubet includi” [*Vita sanctae Mariae meretricis*, ak. 2]. Z dokonanej przez autorkę zmiany wynika, że kwestia przygotowania Marii do życia w zamknięciu była niezwykle istotna. Bohaterka miała naśladować swoją wielką imienniczkę, Matkę Boską.

Natomiast dramat o Taidzie zainicjowany został dialogiem Pafnucego z uczniami. Pustelnik najpierw wprowadził słuchaczy w tajniki naukowe muzyki, po czym przeszedł do opowieści o prostytutce, żyjącej w pobliskim mieście. Wypowiedzi kolejnej sceny pogłębiają charakterystykę kurtyzany. Odbiorca poznał bohaterkę jeszcze przed jej ujrzeniem oraz mógł spodziewać się określonego rozwiązania problemu, który zaistniał w przeszłości. Także i w tej sztuce Hroswita w pełni wykorzystwała znane sobie chwytów teatralne. Autorka dramatów wiernie przekazała idee źródeł, z których zaczerpnęła historie. Z każdą tworzoną sztuką czuła się swobodniej i chętniej przekształcała treść. Wykazała się przy tym znajomością reguł teatru.

2.3.4. Reorganizacja fabuły

Wszystkie techniki adaptacyjne, wykorzystane przez Hroswitę w dramatach, wymusiły zmiany w fabule. Zdecydowała o tym przede wszystkim konieczność przerobienia historii tak, aby w jak najlepszy sposób trafić do współczesnych, pewne sytuacje przybliżyć i przekazać bezpośrednio, natomiast inne podać za pomocą gestów, aluzji, reakcji emocjonalnych. Dlatego też warto zwrócić uwagę na specyficzne przekształcenia w samej organizacji tekstu takie, jak modyfikacja układu zdarzeń i perspektywy oraz zmiany merytoryczne, mogące wpływać na inny odbiór tekstu.

Zmianę kolejności treści wymusiła kompilacja dwóch tekstów, które stały się podstawą *Gallikana*. Pierwszy utwór w zbiorze stanowi zagadkę. Jako jedyny w twórczości dramatycznej Hroswity składa się z dwóch części. Łączą je bohaterowie: Gallikanus, który z postaci pierwszoplanowej zmienia się drugoplanową²⁰², oraz Jan i Paweł, stający się z kolei protagonistami. Łączy je także temat: nawrócenie. Coulter stwierdziła nawet, że „Hroswitha attempted to combine the two stories (life of St. Constantia, legend of John and Paul) into her drama since there was a thread of connection”²⁰³. Jakkolwiek połączenie tych części powinno zastanowić odbiorcę, nie można jednak powiedzieć, że nie ma w nich śladu podobieństwa²⁰⁴.

Scena pierwsza części drugiej pochodzi z akt świętych Jana i Pawła. Julian, wzywając konsulów do reakcji przeciw chrześcijanom, przywołał fragment Pisma Świętego²⁰⁵. Kolejne trzy sceny (2-4) odnoszą się do ostatniego akapitu aktu męczeństwa świętego Gallikana: opętanie demonami i zarażenie trędem żołnierzy cesarza, decyzja o udaniu się do Aleksandrii oraz relacja o jego śmierci. Następnie uwaga autorki skupiła się na losach dwóch świętych. Za pomocą tej autotematycznej aluzji Hroswita zwracała uwagę obiorców na ideę poprzedniej części²⁰⁶.

Ciekawą przemianę w organizacji fabuły można zauważyć w *Abrahamie*. W akapitach 3-4 *Vitae S. Mariae meretricis* narrator opisał upadek pustelnicy oraz dwie wizje jej stryja, natomiast w następnych (5, 7) przybycie starca do miejsca pobytu Marii i jego zachowanie oraz wyraził entuzjastyczną pochwałę sprytu świętego:

[*Vita sanctae Mariae meretricis*, ak. 7]

O vera sapientia secundum Deum! O vere intellectus spiritalis! O vere praedicanda salutis discretio! Quinquaginta annis abstinentiae suae nequaquam panem gustaverat; nunc carnes sine haesitatione, ut salvaret animam perditam, manducavit.

²⁰² Jest o nim mowa lub pojawił się tylko w trzech scenach: dwie to raporty żołnierzy składane cesarzowi, jedna – wypowiedź samego Gallikana.

²⁰³ *Ibidem*, s. 519-520. Co ciekawe, badaczka nie przywołała akt męczeńskich Gallikana, lecz żywot świętej Konstancji.

²⁰⁴ Niewykluczone, że w zamierzeniu Hroswity *Gallikanus* nie miał składać się z dwóch części, lecz przedstawić historię niegodnej miłości i zwycięstwa kobiety oddanej Bogu, jak w przypadku *Kallimacha*. W ten sposób autorka opracowałaby trzy schematy fabularne, każdy w dwóch postaciach: nawrócenie zalotnika (*Gallikanus*, *Kallimach*), męczeńska śmierć (*Dulcycjusz*, *Mądrość*) oraz pokuta prostytutek (*Abraham*, *Pafnucy*).

²⁰⁵ Obie wersje, Hroswity i *Acta* nieznacznie się różnią: „Qui non renuntiat omnibus, quae possidet, non potest esse meus discipulus” [*De sanctis fratribus Joanne et Paulo*, ak. 1] oraz „Qui non renuntiaverit omnibus, quae possidet, non potest meus esse discipulus” [*Gall. II*, sc. 1]. Natomiast wzmianka o tym samym w drugim źródle: „Julianus Caesar... dedit legem ut Chstiani nihil in hoc saeculo possiderent” [*De sancto Gallicano duce et consule Romano Martyre in Aegypto.*, ak. 9].

²⁰⁶ Aluzja mogłaby świadczyć o ukazaniu się obu części w pewnym odstępie czasowym, mogłaby też stanowić przesłankę do założenia, że sztuki Hroswity były prezentowane publicznie.

Cały ten *passus* Hroswita przekształciła w wyjątkową sekwencję narracyjną. Obrazy, uporządkowane w relacjach czasowych, przestrzennych i pojęciowych, spełniły przy tym wymogi organizacji referencjalnej (bohater odnosi się do własnych przeżyć, mających miejsce w nieodległej przeszłości, w sposób logiczny i obrazowy) oraz spójności tematycznej (głównym tematem sztuki jest upadek Marii) i semantycznej (tematowi nadrzędnemu podporządkowane zostały poszczególne obrazy relacji Abrahama)²⁰⁷. Tytułowy bohater w scenie 3 podczas rozmowy z Efresem streścił dwie wizje, które zesłał mu Bóg, i je zinterpretował, rozpaczając nad zaniedbaniem, jakiego się dopuścił wobec bratanicy. Następnie przedstawił pomysł uratowania jej pod przebraniem amanta. Na pytanie przyjaciela w kwestii spożywania mięsa i alkoholu pustelnik przyznał, że nie będzie mógł odstawać od innych, jednak cel uświęci środki przez niego wykorzystane. Przychylnie nastawienie do zamiaru i pełna zrozumienia postawa rozmówcy utwierdziła Abrahama w słuszności:

[Abr. 3]

Efrem: Qui clancula cordium cognoscit, qua intentione unaquaeque res geratur, intellegit, nec in discretissimo eius examine reus praevaricationis habetur, qui a strictioris rigore conversationis ad tempus descendendo imbecillioribus assimilari non respuit, quo efficacius animam revocet, quae erravit.

Jak wynika z porównania przytoczonych fragmentów, Hroswita nie tylko zreorganizowała fabułę, zmieniając kolejność wydarzeń i spostrzeżeń, ale ponadto zmodyfikowała perspektywę – zamiast Marii rozpaczał Abraham. Z zestawienia dramatu z jego pierwowzorem wyłoniła się także pogłębiona charakterystyka głównego bohatera. W treść opowieści wkomponowane zostało rozumienie siebie, swojej sytuacji i ich efektów, co jest cechą wyróżniającą autonarrację. Dzięki temu zabiegowi Hroswita ukształtowała narracyjną tożsamość bohatera oraz jego motywację. Czyniąc następnie wyrzuty bratanicy, Abraham okazał jej miłość i troskę oraz dowiódł, że nie jest dla niego jedną z upadłych kobiet, ale bliską jemu sercu dziewczyną. O ojcowskiej postawie bohatera świadczyła także scena powrotu: polecił Marii wsiąść na konia, by się nie zmęczyła trudami podróży, a sam szedł pieszo. Również Bertini zwrócił uwagę na nieszablonowość postaci, wykreowanych przez Hroswitę:

²⁰⁷ O problemie spójności tekstu, jej analizie i metodach zastosowania *cf.*: A. Gajda, *Mechanizmy spójnościowe w dawnych tekstach popularnonaukowych*, [w:] *Spójność tekstu specjalistycznego*, red. M. Kornacka, Warszawa 2014, s. 7-20. Ponadto o związkach między wypowiedzią a jej kontekstem sytuacyjnym, społecznym i kulturowym *vide*: w zb. *Dyskurs jako struktura i proces*, red. T. van Dijk, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001.

Rosvita, pur attenendosi spesso fedelmente alla fonte agiografica, come rivelano le numerose riprese letterali di essa, interviene aggiungendo particolarità e operando cambiamenti che arricchiscono, caratterizzandola, l'umanità dei personaggi.²⁰⁸

Przy rozważaniach zmian, prowadzących do pogłębienia charakteru bohaterów, nie można pominąć usunięcia wątku diabła. W drugim akapicie *Vitae S. Mariae meretricis* wspomina się o podstępie, który przygotował szatan dla Abrahama: „Quo tempore annorum expleto, saeviebat adversus eam diabolus, et insidias solitas praetendebat, quomodo eam posset suis cassibus irretire, ut saltem sic moestitiam sollicitudinemque beato viro posset incutere, et quantulumcunque mentem ipsius a Domino separare”. Hroswita jednak w obu tekstach dotyczących kurtyzan skupiła się na oddaniu ludzkiej natury, skłonności do błędu i pragnienia poprawy. W życie zwykłego człowieka są wpisane jego grzechy, dopiero trwanie w upadku lub podniesienie się z niego może skutkować oceną.

Do najbardziej zreorganizowanych tekstów należy *Mądrość*. Długa, nużąca w wersji oryginalnej opowieść o losach mediolanki i jej trzech córek zmieniła się zgodnie z wolą Hroswity w dość obszerną, lecz dynamicznie prowadzoną sztukę z ważnym motywem liczby. Przede wszystkim autorka połączyła dwa przesłuchania w jedno, czas, jaki oskarżone dostały na zastanowienie, skróciła z tygodnia do trzech dni, a przemowę matki, zachęcającej dziewczęta do wytrwania w wierze, którą im wpajała od najmłodszych lat, umiejscowiła w więzieniu. Ponadto odmłodziła o rok Miłość, która zamiast dziewięciu lat w sztuce liczyła osiem (dwie olimpiady).

Największe jednak zmiany zaszły w opisie kaźni świętych. Zmodyfikowane zostały poszczególne tortury i ich liczba. Najstarsza córka, Wiara, doznała czterech tortur: palenia na stosie, chłosty i obcięcia piersi, przypalania ciała oraz topienia we wrzących smole i wosku. Nadzieja została poddana trzem karom: związaniu i chłości, rozczłonkowaniu, topieniu w gorących oleju i tłuszczu. Ciało Miłości rozszarpał ciągnący ją koń, a następnie przez trzy dni i nocę palono ją w piecu. Ogień wymknął się jednak spod kontroli i zamiast dziewczyny zginęło pięć tysięcy ludzi. Według *passio* natomiast Wiara cierpiała: chłostę, obcięcie prawej piersi (cudownie przyrosła z powrotem), przypalanie na rozgrzanej kracie, topienie we wrzących oleju, smole, wosku i siarce (został wylany na zgromadzony tłum) oraz przebicie ciała ołowiem (zginęło siedmiu katów). Nadzieję, która miała oddać cześć Junonie, nie Dianie, co także nie

²⁰⁸ F. Bertini, *Caduta e ravvedimento di Maria nipote dell'eremita Abramo*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, przeł. i oprac. F. Bertini, Milano 2000, s. 158.

spotkało się z jej akceptacją, poddano jednej torturze – topieniu w gorących oleju i tłuszczu. Miłość doznawała cierpień najdłużej: rozczłonkowanie na żelaznym łożu (zniszczyło się), zamknięcie w skrzyni z jadowitymi wężami i żmijami (rozpadła się, a gady ukąsiły wielu niewierzących) oraz bicie prętami. W zamian zniszczyła podobieństwa bogów w pogańskiej świątyni. Ostatecznie wszystkie trzy siostry, zarówno w prozatorskim źródle, jak i w dramacie, zginęły przez dekapitację.

Hroswita skróciła ponadto odległość grobu męczennic od Rzymu: zamiast osiemdziesięciu kamieni milowych Mądrość przeszła trzy. Dzięki tym zmianom podkreślone zostało znaczenie liczby trzy (trzy święte, trzy dni namysłu, trzy mile od Rzymu, trzy dni modlitwy nad grobem córek). Liczba ta, tak eksponowana w *Mądrości*, była wykorzystywana przez autorkę jako podkreślenie znaczenia oddania życia w obronie wiary²⁰⁹.

Natomiast „czwórka” rozumiana była w Piśmie Świętym jako liczba właściwa ziemi, symbolizująca porządek²¹⁰, co Hroswita wykorzystwała w *Pafnucym*. Zwrócił na to uwagę również O. Kuehne: „The change in the number of virgins, from three of the legend to four of Hrotsvitha’s drama, grouped about the magnificent couch appearing in Paul’s Visio”²¹¹. Zmiana mogła odnosić się zarówno do czterech sfer w człowieku, jak i czterech pór roku czy czterech stron świata. Warto przypomnieć, że w pierwszej scenie tej sztuki Pafnucy mówił także o jednej z czterech dyscyplin naukowych, czyli o muzyce. Z pewnością Taida zasłużyła na odpuszczenie win w oczach świata, uporządkowała swe ziemskie sprawy, dlatego zasłużyła na wyjście z celi. Konkretyzacja znaczeń symbolicznych prowadzi do umiejscowienia symbolu w danej siatce pojęć, dzięki czemu tworzą się relacje. Dla czytelnika współczesnego autorce dramatów, obytego z metaforycznym odczytywaniem świata, interpretacja zapewne nie stanowiła takiej trudności, jak dla odbiorcy dwudziestego pierwszego wieku.

Warto zwrócić uwagę, że Hroswita dość swobodnie traktowała teksty, jeśli chodzi o szczegóły. Na ogół pomijała wszelkie informacje dotyczące miejsca akcji, pochodzenia bohaterów lub ich pozycji społecznej. Pozbawienie tekstów elementów

²⁰⁹ Trzykrotne wypowiedzenie danej frazy miało podkreślić jej znaczenie (np. trzykrotne odrzucenie pokusy Dz 10, 9-16; powtórzenie słowa „święty” na określenie Boga Iz 6,3 oraz Ap 4,8; powtórzenie słowa „biada” 8,13). Liczba trzy zwyczajowo była uważana za liczbę Boską (Trójca Święta). *Vide*: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romanik, Poznań 1989, s. 252.

²¹⁰ Np. cztery rzeki w Edenie w Rdz 2,10. *Vide: ibidem*, s. 40.

²¹¹ O.R. Kuehne, *op.cit.*, s. 76.

obcych świadczy zazwyczaj o naturalizacji świata obcego utworu²¹². W dwóch sztukach, tj. *Mądrości* i częściowo w *Gallikanie*, jest mowa o Rzymie. Zamiast Egiptu w *Pafnucym* pojawiło się określenie „in hac patria” (*Pafn.* 1). Bohaterki ostatniej ze zbioru sztuki miały pochodzić z Mediolanu. W *Kallimachu* nie ma odniesienia do miejsca (Efez), a księciem nazwany został Andronik, nie tytułowy bohater. Poza tym Kallimach osobiście wyznał miłość, nie przez posłańca, i nagły wdowiec znał przyczynę śmierci swojej żony. Drobne zmiany wprowadzono w *Dulcycjuszu*: z tekstu źródłowego nie wynika, że namiestnik zajmował się innymi chrześcijanami, Irenę oskarżono dodatkowo o posiadanie zakazanych ksiązek, o czym Hroswita nie wspomina, a śmierć sióstr – jak się wydaje – nastąpiła tego samego dnia, a nie w przeciągu trzech dni. Ponadto dramatopisarka zlatynizowała greckie imiona bohatererek *Mądrości*.

Intencją Hroswity było przybliżenie współczesnym sobie odbiorcom sytuacji, które według tekstów źródłowych wydarzyły się w odległej przeszłości, i przekazanie ich w odpowiedni sposób. Własne interpretacje idei tekstów hagiograficznych, choć zachowanych wiernie, podała również za pomocą symboliki liczb. Mimo licznych modyfikacji na ogół tok wydarzeń rozgrywa się równoległe do tekstu hagiograficznego.

2.3.5. Modyfikacje bohaterów

Hroswita pogłębiła charakterystykę postaci dramatu dzięki rozszerzeniu tekstów hagiograficznych oraz dodaniu scen ekspozycyjnych. Warto wspomnieć także krótko o innych działaniach w zakresie konstruowania bohaterów. Należą do nich przede wszystkim usunięcie oraz dodanie postaci.

W *Gallikanie* Hroswita w części drugiej całkowicie usunęła wątek Kryspina prezbitera, Kryspiniana kleryka i czcigodnej matrony Benedykty, którzy mieli towarzyszyć świętym Janowi i Pawłowi w czasie poprzedzającym uwięzienie przez Juliana. Próbowali dowiedzieć się, co się stało z męczennikami, czym narazili się cesarzowi. Po ich śmierci zostali pochowani w domu Jana i Pawła. Ponadto autorka

²¹² Naturalizacja dotyczy głównie modyfikacji nazw własnych lub pozycji społecznych. W literaturze polskiej przekształceń typowych sygnałów obcości dokonał np. J. Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*.

znacznie umniejszyla rolę Hilariana w części pierwszej. Nawrócony tytułowy bohater wspomniał o nim tylko raz:

[*Gall. I 13*]

Gallicanus: Me ipsum etiam sancto viro Hilariano in urbe Ostensi individuum sodalem ardeo associarum iri, quo ibidem reliquum vitae in dei laude pauperumque vacem susceptione.

Acta S. Gallicani zawierają szerszą informację: Gallikanus przybył do Hilariana i sprawił, że jego dom został otwarty dla ubogich i potrzebujących. Julian, gdy tylko nastały jego rządy, odebrał chrześcijanom prawo własności, Hilarianus, zmuszany do opuszczenia swojego domu, odmówił, zbity kijami zmarł śmiercią męczeńską, a jego ciało współwyznawcy z honorami pochowali w Ostii. Dramatopisarka usunęła oba wątki jako mniej istotne dla wymowy dramatu. Tematem głównym *Gallikana* było przecież nawrócenie, a nie śmierć w obronie wiary.

W podobny sposób autorka zredukowała liczbę postaci w *Mądrości*: opuściła fragmenty dotyczące Tessaminii (wdowy, która udzieliła gościny matce i jej córkom) oraz błogosławionego Marcela, diakona rzymskiego. Nie wspomina się także o Palladiusie, rzymianinie, któremu powierzono pieczę nad oskarżonymi na czas zastanowienia (w dramacie przebywały w więzieniu). Po śmierci trzech świętych odznaczył się on chrześcijańską postawą. *Mądrość* w przeciwieństwie do *Gallikana* wychwalała jednak obronę wiary oraz stałość kobiet, gotowych na najwyższe poświęcenie. Nawrócenie Marcela, nawet jako wątek poboczny, mogłoby odwrócić uwagę odbiorcy od właściwego tematu.

Modyfikacje roli bohaterów Hroswita przeprowadziła także w *Kallimachu*, zmniejszając rolę świętego Jana, a podkreślając Druzjanny. Zmiany fundamentalne wprowadziła natomiast w *Dulcycjuszu*. Historia trzech sióstr została wyodrębniona z *Passio sanctae Anastasiae*. Głównymi bohaterkami stały się postaci drugoplanowe, poza tym w *passio* oprócz nich aresztowano grupę kobiet i mężczyzn²¹³, o których nie ma wzmianki w utworze dramatycznym. Natomiast *Passio sanctarum virginum*, bezpośrednie źródło, rozpoczyna się od przywołania męczeńskiej śmierci Chryzogona. Po tym, jak trzy dziewice znalazły jego ciało, święta Anastazja wzięła je w opiekę, a po ich zamordowaniu przez żołnierzy pochowała je. Te sceny nie pojawiły się w ogóle w sztuce Hroswity.

²¹³ B.K. Gold, *op.cit.*, s. 56.

Bertini zwrócił uwagę na jeszcze jedną zmianę w konstrukcji postaci, występujących w *Dulcycjuszu*: „Dulcizio, che nelle *passiones* originali era un personaggio di secondo piano, finisce qui per diventare quasi il protagonista”²¹⁴. Z całą pewnością dzięki wyeksponowaniu wątku tego bohatera druga w zbiorze sztuka jest najbardziej znana z twórczości Hroswity.

Warto jeszcze wspomnieć, że oprócz redukcji postaci Hroswita wprowadziła w swoich dziełach dwie nowe. Choć w żywocie Marii pojawił się narrator Efrem, Bertini zauważył, że bohater *Abrahama* o tym samym imieniu „è creazione originale di Rosvita”²¹⁵. Z milczącego uczestnika wydarzeń, wspomnianego kilka razy²¹⁶, stał się bohaterem drugoplanowym, potrzebnym do rozwiązania problemu narracji. Podobną funkcję pełni ksieni w *Pafnucym*. Według O. Kuehne istotną zmianą w stosunku do oryginału jest „the introduction of a new character to the legend in the person of the abbess”²¹⁷. Pełna pobożności przeorysza stanowić miała przeciwieństwo Taidy. Warto zauważyć jednak, że choć po przełożonej klasztoru można by się spodziewać pogardy lub surowości, jaka jest udziałem Pafnucego, wykazuje ona szacunek wobec grzesznicy i ma świadomość, że nie będzie jej łatwo przystosować się do nowych warunków.

Głównym celem zmian wprowadzonych przez Hroswitę w zakresie postaci występujących w dramatach jest uwypuklenie idei dominującej (nawrócenie się pogan lub śmierć męczeńska), podkreślenie roli kobiety (ograniczenie wpływu męskiego świętego) lub podsumowanie bieżących wydarzeń za pomocą dialogu.

2.3.6. Tzw. wygładzanie stylu

Ostatnia z technik adaptacyjnych, którą można zauważyć w dramatach, dotyczy języka. Z porównania utworów kanoniczki z ich pierwowzorami wynika, że Hroswita nadała tekstom własny styl i linię kompozycyjną, aby oddać wzrastające napięcie i wskazać punkt kulminacyjny. Stosunkowo niewiele jest nawiązań dosłownych lub ze zmienionym szykiem, choć zastosowanie tych samych zwrotów nie pozostawia wątpliwości co do zależności tekstów:

²¹⁴ F. Bertini, *Martirio delle sante vergini...*, s. 80.

²¹⁵ F. Bertini, *Caduta e ravvedimento di Maria...*, s. 158.

²¹⁶ Maria lamentuje nad swoim zbłądzeniem: „Ubi monita collegae eius Ephraem?” [*Vita sanctae Mariae meretricis*, ak. 3]; Abraham przekonuje bratanicę do powrotu: „et ego certo pro te poenitentiam agerem cum dilectissimo meo Ephraem” [*ibidem*, ak. 9].

²¹⁷ O.R. Kuehne, *op.cit.*, s. 76.

[<i>De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene</i> , ak. 2] Insanit ista	[<i>Dulc.</i> 1] Ista insanit
[<i>De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene</i> , ak. 2] Diis cervicem flecte.	[<i>Dulc.</i> 1] Flecte cervicem diis
[<i>De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene</i> , ak. 7] Offerte diis libamina.	[<i>Dulc.</i> 11] Ferte libamina diis.
[<i>De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene</i> , ak. 9] Voluptas enim habet poenam, et necessitas parat coronam.	[<i>Dulc.</i> 12] Voluptas parit poenam, necessitas autem coronam.

Szczególnym przykładem są słowa modlitwy, które miała powtarzać Taida. W *Pafnucym*, w przeciwieństwie do żywota, fraza pojawiła się dwukrotnie: wypowiedziana przez tytułowego bohatera (ze zmianą szyku) oraz przez pokutnicę (dosłownie):

[<i>Vita Thaisis</i> , ak. 3] Qui plasmasti me, miserere mei.	[<i>Pafn.</i> 7] Qui me plasmasti, miserere mei.
	[<i>Pafn.</i> 13] Qui plasmasti me, miserere mei.

Jednym z zabiegów, stosowanych przez Hroswitę przy modyfikacji tekstu, jest używanie synonimów. Dramatopisarka zaprezentowała dzięki temu znakomitą znajomość języka, przykłady można znaleźć głównie w *Dulcycjusz*²¹⁸:

[<i>De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene</i> , ak. 2] Soror	[<i>Dulc.</i> 1] Germana
[<i>De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene</i> , ak. 2] Iratu est Deus	[<i>Dulc.</i> 1] Iram celsitonantis
[<i>De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene</i> , ak. 2] Indignitas	[<i>Dulc.</i> 1] Inhonestatem

Hroswita wiernie zachowała nie tylko idee całych tekstów, ale także poszczególnych kwestii. Wpływ pierwowzorów widoczny jest nie tylko w zachowaniu porządku wydarzeń, ale także w języku, jakim się posługuje. Z pewnością można mówić o tak zwanym „wygładzaniu stylu”, zauważalnym zwłaszcza w rozmowie Jana i Pawła z Terentianusem w *Gallikanie* oraz w scenach przesłuchań przyszłych

²¹⁸ O porównaniu stylu dramatu z jego pierwowzorem napisała Zotto: „Rispetto allo stile goffo e inelegante della *passio* latina, che possediamo in una redazione non anteriore al VI secolo, il rifacimento di Rosvita riscrive la leggenda in forma drammatica con una tecnica ormai sicura: scene brevi, eliminazione di circostanze e personaggi secondari, dialoghi veloci” (C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 75).

męczennic. Dialog jest dość wiernym powtórzeniem kwestii z tekstu hagiograficznego, jednak drobne różnice wskazują na subtelne zabiegi dramatopisarki w zakresie stylu.

[*De sanctis fratribus martyribus Joanne et Paulo*, ak. 3]

Julianus si tuus est Dominus, habeto partem cum Domino tuo: nobis autem alius Dominus non est, nisi unus Deus, Pater et Filius et Spiritus Sanctus, quem ille negare non timuit.

[*Gall. II 7*]

Iohannes: Si Iulianus sit tuus domnus, habeto pacem cum illo et utere eius gratia; nobis non est alius nisi dominus Iesus Christus: pro cuius amore desideramus mori, quo mereamur aeternis gaudiis perfrui.

[*De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene*, ak. 9]

Melius mihi est ut tradatur caro mea quibus excogitaveris poenis quam anima mea polluat in idolis.

[*Dulc. 12*]

Melius est, ut corpus quibuscumque iniuriis maculetur, quam anima idolis polluat.

Jak wynika z powyższych przykładów, Hroswita nie uciekała od werbalnej zależności, starała się uzyskać tekst jak najbliższy, optymalnie adekwatny w stosunku do pierwowzoru. Wykorzystała słowa-klucze (*dominus, anima, idolis*), zwracając uwagę na ich niedosłowne znaczenie. Dzięki temu pogłębiła wymowę dramatów. Nierzadko wygładzenie stylu nastąpiło w rezultacie rozplątywania zawikłanych zdań pierwowzoru:

[*Vita sanctae Mariae meretricis*, ak. 4]

Existimans Satanae persecutionem adverso Dei Ecclesiam concitari, et plerosque a fide veritatis averti, vel ne schisma aliquod in sancta Ecclesia gigneretur.

[*Abr. 3*]

Verebar aliquam ecclesiae imminere persecutionem, quae fideles quosdam attraheret in errorem.

W celu kondensacji treści Hroswita często korzystała ze zwrotów przysłowiowych:

[*Vita sanctae Mariae meretricis*, ak. 9]

Non est novum cadere in luctamine; sed malum est iacere deiectum (...) lubricum enim est genus mortalium.

[*Abr. 7*]

Humanum est peccare, diabolicum est in peccatis durare.

Pozornie nieznaczne uproszczenia prowadzą do znacznych zmian na poziomie dramaturgii. Podobnie użycie elementów potęgujących napięcie lub podkreślających zaskoczenie jest charakterystyczne dla stylu Hroswity.

[*Vita Thaisis*, ak. 3]

Quo iubes, pater, ut aquam meam effundam?

[*Paf.* 7]

Quod inoportunis quidve poterit esse incommodius, quam quod in uno eodemque loco diversa corporis necessaria supplere debeo?

Najwięcej swobody w przekształcaniu tekstu pierwowzoru zauważa się w *Kallimachu* i *Mądrości*. Wiele podobieństw wypływa z poruszenia tych samych tematów, opisanie tych samych wydarzeń, choć można zauważyć próby uniezależniania się w zakresie języka. Z pewnością wiele modyfikacji zostało wymuszonych przez zastosowanie prozy rytmicznej w dramatach²¹⁹. Trudno jednak stwierdzić, że Hroswita nie wykazała się oryginalnością czy też kreatywnością. Na jej twórczość wpłynęła tradycja przeszłości, zaprezentowana przez literaturę hagiograficzną, oraz kultura, w której sama dramatopisarka wzrosła.

2.3.7. Konkluzja

Adaptacje i pierwowzory łączy aspekt intertekstualny i udział w kulturowej czasoprzestrzeni. Trzeba zadać sobie takie pytania, jak: co jest przedmiotem adaptacji, z jakiego powodu i w jakim celu to zrobiono, w jaki sposób, przez kogo oraz w jakim czasie i miejscu. Dramaty stanowią ciekawy przedmiot badań, bo są jednocześnie recepcją tekstów hagiograficznych, prezentują zmieniające się konwencje, interpretacje i normy. Dziełom przystosowanym do odmiennego obiegu i ponownego odczytania nadano inny niż macierzysty kontekst. Dzięki temu spełnione zostało zadanie sztuki, czyli rozbicie dotychczasowej, rutynowej percepcji rzeczywistości i wprowadzenie do życia czytelników dzięki nowym formom „efektu obcości” lub „odczucia tego, co niesamowite”²²⁰.

²¹⁹ Kuehne odnotował znaczącą różnicę między *Pafnucym* a jego pierwowzorem, różnicę odnoszącą się do wszystkich dramatów: „The rhymed prose, a departure from the simple prose of all previous form of the legend”(O.R. Kuehne, *op.cit.*, s. 76).

²²⁰ Sformułowania „efekt obcości” użyłby Brecht, natomiast „odczucie tego, co niesamowite” – Freud, cyt. za: M.P. Markowski, A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 119.

Motywacją Hroswity było pragnienie wniesienia czegoś nowego, dlatego wykorzystując to samo tworzywo (tekst), zastosowała inne medium (scena) i odmienność środków wyrazu. Do największych zalet jej pracy należy zaliczyć maksymalną kondensację treści, celowość oraz stopniowanie napięcia. Dramatopisarka uzupełniła i skorygowała zastaną fabułę, by napisać dzieła o wysokim stopniu samodzielności względem pierwowzorów.

III. Gra z tradycją motywami

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, Hroswita posiadała na temat teatru wiedzę, którą potrafiła umiejętnie wykorzystać. Treść dramatów, rozmieszczona zgodnie z zasadami dyspozycji, została wzbogacona o myśli, informacje i refleksje, które autorka „wynajdywała” w otaczającej rzeczywistości, pamięci i tzw. „miejscach wspólnych”, *loci communes*. Przy analizie poziomu fabularnego niezbędne będzie zgłębienie tekstów dotyczących zarówno religii, jak i nauki średniowiecznej oraz życia codziennego, gdyż „Christian learning – zauważył Ernst Ralf Hintz – not only aspires to wisdom (*sapientia*) – knowledge of eternal, immutable truths – but also to knowledge required in leading our daily lives (*scientia*)”¹. Aby odkryć, co wyróżnia jej utwory, należy zwrócić uwagę na stopień zależności od konwencji i normy literackiej.

Wszystko, co wiemy o życiu, wykształceniu i intencjach Hroswity, czerpiemy z jej tekstów adresowanych bezpośrednio do czytelnika. Dzięki przedmowom, epilogowi i dedykacjom możemy poznać tę niezwykłą postać. Pewne informacje na temat źródeł, z których korzystała, zawarła w przedmowie otwierającej księgę poświęconą legendom² oraz w epilogu umieszczonym na końcu tejże księgi³.

We wstępie do pierwszej księgi, zawierającej legendy, podobnie jak w tekstach poprzedzających dramaty, Hroswita odwołała się do życzliwości czytelników, którzy skupią się nie tyle na wytykaniu błędów, ile na konstruktywnej krytyce. Podkreśliła brak doświadczenia w tworzeniu i wsparcia kogoś mądrzejszego. Niepewność odnośnie do poprawności utworów (zwłaszcza w zakresie metryki) sprawiła, że tworzyła w tajemnicy przed wszystkimi i prawie ukradkiem:

[*Praefatio libri I*]

Unde clam cunctis et quasi furtim nunc in componendis sola desudando nunc male composita destruendo satagebam iuxta meum posse licet minime necessarium aliquem tamen conficere textum ex sentenciis scripturarum quas intra aream nostri Gandeshemensis collegeram coenobii.

Pomocą służyła biblioteka w klasztorze w Gandersheim. Tam Hroswita mogła znaleźć potrzebne materiały, z których czerpała nie tylko informacje, ale także wzory gatunków wybranych przez siebie. Autorka nie sprecyzowała jednak, o jakie pisma

¹ E.R. Hintz, *Learning and Persuasion in the German Middle Ages*, London-New York 2013, s. 17

² Tekst łaciński z: Hrosvit, *Opera omnia...*, s. 1-2.

³ Tekst łaciński z: *ibidem*, s. 131.

chodzi, a z powodu pożaru, jaki miał miejsce w klasztorze, nie można z całą pewnością stwierdzić, co zawierała biblioteka. Hroswita kilkakrotnie podkreśliła, że pracowała bez niczyjego wsparcia i rady. Jak się okazało, w trakcie pisania zorientowała się, że do wybranych przez nią źródeł pewne osoby mogłyby wysunąć zarzuty co do ich prawdziwości.

[*Praefatio libri I*]

Si autem obicitur quod quaedam huius operis iuxta quorundam aestimationem sumpta sint ex apocrifis non est crimen presumptionis inique sed error ignorantiae quia quando huius stamen seriei coeperam ordiri ignoravi dubia esse in quibus disposui laborare. At ubi recognovi pessumdare detrectavi quia quod videtur falsitas forsitan probabitur esse veritas.

Autorka tłumaczyła, że korzystanie z apokryfów nie było kwestią pychy, lecz niewiedzy. Zbierając materiał, nie wiedziała, że te teksty są niewłaściwe. Jednak po uświadomieniu sobie tego faktu nie zdecydowała się zniszczyć napisanych przez siebie utworów, gdyż to, co wydaje się fałszem, może okazać się prawdą. Phillis Brown zwróciła uwagę, że „Hrotsvit recognizes the difficulty in distinguishing truth from falsehood, and, like Bede, she understands the importance of acknowledging and evaluating sources”⁴.

W analizowanym *Praefatio* Hroswita przekazała przede wszystkim imiona dwóch swoich nauczycielek: Rikkardy („niezwykle mądrej i czcigodnej mistrzyni”) oraz Gerbergi (przełożonej klasztoru w Gandersheim, która była „młodsza, lecz, jak przystoi bratanicy cesarza, bardziej wykształcona”). Autorka wspomniała, że została zapoznana z niektórymi autorami, nie precyzując jednak, z jakimi:

[*Praefatio libri I*]

Primo sapientissimae atque benignissimae Rikkardis magistrae aliarumque suae vicis instruente magisterio deinde prona favente clementia regiae indolis Gerbergae cuius nunc subdoro dominio abbatissae quae aetate minor sed ut imperialem decebat neptem scientia provector aliquot auctores quos ipsa prior a sapientissimis didicit me admodum pie erudit.

Przedstawienie myśli Hroswity nie jest sprawą łatwą. Zagadnienia poruszone w dramatach tworzą skomplikowany zespół treści, który może być rozpatrywany na kilku płaszczyznach. Dominuje z pewnością teologia, która stanowi dla Hroswity nienaruszalną podstawę rozumienia świata i człowieka. Zauważyć można szczególny

⁴ P.R. Brown, *op.cit.*, s. 241. Na temat czytania tekstów nieuznawanych, zwłaszcza ewangelii, pisał także święty Ambroży w I księdze *Wykładu Ewangelii wg św. Łukasza*: „Czytaliśmy niektóre, aby przeszkodzić ich czytaniu; czytaliśmy, aby nie były nam nieznanne; czytaliśmy je, nie aby się ich trzymać, lecz żeby je odrzucać” (Ambroży, *op.cit.*, s. 29).

wpływ Pisma Świętego, a głównie Ewangelii. Również różnego rodzaju racjonalne czy filozoficzne wtręty dokonywane przez autorkę czynione są w oparciu o dostępną jej wiedzę, czerpaną przede wszystkim z pism myślicieli chrześcijańskich i starożytnych.

Rozważając kwestię inwencji Hroswity, należy przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, kto był (lub raczej – kto mógł być) czytany w X wieku. Na obraz łacińskiego średniowiecza składają się dzieła autorów rzymskich (pogańskich, kanonizowanych), Ojców Kościoła oraz Pismo Święte⁵. Zgodnie z wykazem Curtiusa, prezentującego zmieniającą się na przestrzeni wieków listę autorów z programów szkolnych, Hroswita mogła znać: *Eklogi* i *Eneidę* Wergiliusza (70-19 r. p.n.e.), skróconą wersję *Iliady*, tak zwaną *Ilias Latina*, powstałą w I w. n.e., *O zaślubinach Filozofii* Marcjanusa Kapelli (IV-V w.), satyry Horacego (65-8 r. p.n.e.), Persjusza (34-62 r. n.e.) i Juwenala (60-127 r. n.e.), traktaty Boecjusza (ok. 480-524 r. n.e.), Stacjusza (ok. 45-96 r. n.e.), komedie Terencjusza (ok. 195-159 r. p.n.e.) oraz Lukana (39-65 r. n.e.)⁶. Do tych potencjalnych źródeł wypada dodać także dzieła poetyckie Prudencjusza (348-po 405 r. n.e.), Seduliusza Celiusza (zm. ok. 450) i Wenancjusza Fortunata (ok. 530-600) oraz utwory poświęcone religii: Hilarego z Poitiers (ok. 315-367), Hieronima (331 lub 347-419 lub 420), Ambrożego (ok. 339-397) i Augustyna (354-430). Być może znała także teksty Kasjodora (490-583), Izydora z Sewilli (560-636), Aldhelma (zm. 709) oraz Bedy Czcigodnego (zm. 735). Wiadomo, że Hroswita musiała zapoznać się z dziełami Terencjusza⁷, interesujące jest, czy dotarła też do utworów Plauta i Seneki⁸.

Pewne informacje na temat źródeł, choć równie nieprecyzyjne, przekazała Hroswita także w epilogu, pisząc, że materiał do obu ksiąg (i zawierającej legendy, i dramaty) zaczerpnęła z książek dawnych, napisanych pod pewnymi imionami. Wyjątkiem była pasja świętego Pelagiusza, o której dowiedziała się od mieszkańca miasta, w którym zginął męczennik.

⁵ Cf. E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 35.

⁶ *Ibidem*, s. 55. M. Starowieyski wymienił ponadto Lukrecjusza i Marcjalisa, zauważył też wpływ Seneki u niektórych poetów (M. Starowieyski, *Wstęp*, [w:] *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej (III-XIV/XV)*, oprac. M. Starowieyski, Wrocław 2007, s. LXII).

⁷ Problemem niedającym się rozwikłać jest pytanie o sposób korzystania z dzieł autorów starożytnych. S. Sticca stwierdził, że utwory Terencjusza były wspomniane i cytowane w licznych florilegiach (S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 15), nie można jednak stwierdzić jednoznacznie, że w ten sposób i Hroswita poznała jego komedie.

⁸ S. Sticca stwierdził, że z dwudziestu sztuk Plauta w średniowieczu znano osiem i analizowano je pod kątem elokwencji, natomiast Senekę podziwiano raczej od XIII w. (*ibidem*, s. 14, 15). Z. Żygulski stwierdził, że „Seneki Hrosvitha nie znała; autorem, który dał jej zewnętrzny impuls do pisania był Terencjusz (...) Mamy tu do czynienia z dramatem męczeńskim, który nie wyszedł z tragedii Seneki i stanowi jakby odrębną gałąź na pniu tego rodzaju literackiego” (Z. Żygulski, *Tragedie Seneki a dramat nowożytny do końca XVIII wieku*, cz. 1, Lwów 1939, s. 111). Tym niemniej na kilka podobieństw między sztukami Hroswity i Seneki zwróć uwagę.

[Epilogus]

Huius omnem materiam sicut et prioris opusculi sumsi ab antiquis libris sub certis auctorum nominibus conscriptis excepta superius scripta passione sancti Pelagii.

Nie ulega wątpliwości, że znajomość łaciny dała Hroswicie klucz do wielorakich skarbów kultury klasycznej, wśród nich zarówno do dzieł autorów chrześcijańskich, jak i pogańskich. Na jej twórczość miały wpływ nie tylko utwory o tematyce religijnej, ale także teksty filozoficzne i naukowe. S. Sticca stwierdził, że „her plays constitute a meeting point between monastic erudition and a richer cultural tradition”⁹. W związku z tym pierwszą część tego rozdziału wypełnią motywy, związane z postawą chrześcijanina, gorliwego wyznawcy Boga: od nawrócenia przez godne życie aż do śmierci, natomiast drugą – związane z wykształceniem i wiedzą na temat świata¹⁰. Analiza motywów, występujących w utworach, nie byłaby kompletna, gdybym nie uwzględniła odwołań do dzieł teatralnych, dlatego też ostatnią część rozdziału poświęcę efektom dramatycznym, postaciom i charakterom pojawiającym się na scenie Hroswity.

Warto zwrócić uwagę, że tylko część motywów jest zbadana, część – wciąż pozostaje do odkrycia. Wielu zapożyczeń nie będziemy w stanie nigdy wykazać – z racji niezachowanych źródeł, niedostateczności informacji, niemożności zbadania katalogu biblioteki klasztoru w Gandersheim. Trzeba również pamiętać, że literatura stanowiła część edukacji, na przykład dzieła Homera i Wergiliusza używane były jako podręczniki szkolne. Wielu twórców średniowiecza myślało językiem Biblii, więc nierzadko trudno wskazać bezpośrednio zapożyczenie. Ważną rolę pełnią też zwroty i wyrażenia zaczerpnięte z liturgii. Należy ponadto zwrócić uwagę, że komedie nie nadają się do łatwych porównań, styl i myśli Hroswity okazują się bardzo osobiste, a ona sama zachowuje dużą swobodę wobec źródeł. Dlatego też wiele z motywów zostało wskazanych na zasadzie podobieństwa, bez kategorycznego stwierdzenia, że autorka dramatów korzystała z danego utworu.

Z racji braku dostatecznych źródeł nie jestem w stanie określić, czy odkryte podobieństwa można uznać za zapożyczenia czy też tylko jako *loci communes*. Hroswita pozostała niezależną autorką, nie kopiowała innych dzieł, co też dziś utrudnia zbadanie, z jakich tekstów korzystała. Warto zwrócić uwagę, że wszelkie aluzje zostały przetworzone w oryginalny sposób. W związku z tym cytowane przeze mnie teksty

⁹ S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 20.

¹⁰ Dokonując tego podziału, zdaję sobie sprawę, że, pisząc o człowieku średniowiecza, trudno oddzielić sferę religii od wiedzy czy od codzienności, gdyż wzajemnie się przenikały.

będą traktowane jako prawdopodobne źródło dla Hroswity ze względu na podobieństwo fraz i myśli. Może okazać się, że mimo analogicznych sformułowań autorka korzystała z innych utworów.

3.1. *Homo credens*

3.1.1. Nawrócenie błądzącego

Zmiana wyznania pod wpływem okoliczności zewnętrznych nie jest rzadkim motywem w historii i literaturze chrześcijańskiej, nie dziwi zatem i u Hroswity. Liczni bohaterowie jej dramatów albo zmieniają wiarę pod wpływem innych osób, albo uświadamiają sobie błędy przez siebie popełnione i nawracają się na właściwą drogę. Radość ze zmiany, nadzieja na zbawienie i wieczną bliskość Boga wyrażają podobnie jak święty Hilary z Poitiers w pierwszej księdze *O Trójcy Świętej*, który napisał: „Przez wiarę zostałem wezwany do nowych narodzin. Otrzymałem łaskę możliwości niebiańskiego odrodzenia. Poznałem, że Stwórca mój i Ojciec troszczy się o mnie”¹¹.

W dramatach można znaleźć liczne aluzje do wydarzeń historycznych. Tytułowy bohater *Gallikana* „w zawierusze wojny znalazłszy się w trudnej sytuacji, nawrócił się (...), został ochrzczony i wybrał życie w czystości” (*Gall. arg.*)¹². Nie bez znaczenia jest fakt, że był on dowódcą wojsk Konstantyna Wielkiego, który sam odnalazł Boga w czasie bitwy. Jednak warto zauważyć, że Hroswita pisała w czasach, gdy Otton I w bitwie na rzekę Lech w 955 roku powstrzymał wojenne wyprawy Węgrów, a w 973 roku otrzymał poselstwo z prośbą o zawarcie pokoju oraz przysłanie misjonarzy¹³. Dzięki chrztowi Mieszka I zmniejszono także niebezpieczeństwo ze strony Słowian.

Natomiast Kallimacha, podobnie jak świętego Pawła, przekonała wizja Boskiej postaci, dzięki czemu bohater uzmysłowił sobie swoje dotychczasowe błędy. Istotne jest wstawiennictwo kobiety w nawróceniu (Konstancja i Druzjanna). Dla świętego Augustyna taką funkcję pełniła matka. Dzięki jej modlitwom jeszcze przed nawróceniem czuł bliskość Boga¹⁴, co niezmiernie go zaskakiwało, podobnie jak córki Gallikana zastanawiały się, kto mógłby sprawić, że one, niewolnice pogan, dobrze wiedziały o Boskiej pobożności bez wcześniejszego oświecenia (*Gall. I 5*).

¹¹ Hilary z Poitiers, *O Trójcy Świętej*, przeł. E. Stanula, oprac. T. Kołosowski, Warszawa 2005, s. 65.

¹² Gallikanus po powrocie do Rzymu zwrócił się do cesarza z prośbą o zwolnienie z obowiązku dowodzenia wojskami („patere, ut nunc militem imperatori, cuius iuvamine vici”, *Gall. I 9*), podobnie jak święty Marcin, bohater *Vita S. Martini* Sulpicjusza Sewera: „Patere, ut nunc militem deo” (4,3).

¹³ W misji wziął udział m.in. Brunon z Sankt Gallen, w późniejszym czasie na Węgrzech przebywał także święty Wojciech. Vide: A. Gabriel, *Der Heilige Adalbert und Ungarn*, [w:] *Święty Wojciech w tradycji i kulturze europejskiej*, red. K. Śmigiel, Gniezno 1992, s. 9-12.

¹⁴ Augustyn, *Wyznania*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Kraków 2006, s. 82-84, 123-126.

Tematem dwukrotnie wykorzystanym jest nawrócenie błędzącego: Marii przez Abrahama oraz Taidy przez Pafnucego. Hroswita odwołała się w tym wypadku zarówno do historii Marii Magdaleny, jak i przypowieści o synu marnotrawnym. Dla obu bohaterek uświadomienie sobie upadku, na jaki naraziły swe dusze, wywołało w nich rozpacz: „Pod ciężarem grzechów wpadłam w czeluście desperacji” (*Abr.* 7) oraz „Biada, biada mnie nieszczęsnej! (...) W moim sercu miejsce zaraźliwych przyjemności zajmuje teraz gorycz najgłębszego smutku i strach” (*Paf.* 3). O rozpacz nad własnym upadkiem czytamy u Boecjusza w księdze I.II *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*: „Ach, jak lecąc i zapadając się w głęboką przepaść / umysł słabnie, traci własne światło / i całym sobą zmierza w zewnętrzną ciemność, / jak, w ziemskiej wicherze wzniecona, / w nieskończoność rozszerza się niszcząca troska”¹⁵. Trwanie w przygnębieniu nie jest jednak rozwiązaniem, co stwierdził także święty Augustyn: jedyny pożądany i pożyteczny smutek „odczuwa człowiek świadom tego, iż jest takim, jakim nie powinien być”¹⁶. Rozpacz jest emocją negatywną w przekonaniu Hroswity.

Nadzieję na odmianę losu daje pokuta. Święty Ambroży, analizując przypowieść o synu marnotrawnym, stwierdził: „Ten bowiem, kto upadł, nie powinien się wynosić, aby dzięki swej pokorze mógł być wyniesiony”¹⁷. Przebaczenie u Boga wyjednać można dzięki modlitwom, odosobnieniu oraz łzom. Z ust Pafnucego padają słowa¹⁸:

[Pafnucy do ksieni, *Paf.* 7]

Chorobę duszy leczy się podobnie jak ciała – lekami krańcowo różnymi¹⁹.
Dlatego konieczne jest, by była izolowana od niepokojów świata i, zamknięta w ciasnej celi, rozmyślała o swoich występkach.

[Pafnucy do Taidy, *Paf.* 7]

Powinnaś modlić się nie słowami, lecz łzami, nie głosem dźwięcznym, lecz krzykiem serca pokutującego.

Pokutę naznaczoną Taidzie nawet ksieni uznała za trudną do wykonania (*Paf.* 7), jednak bohaterka nie tylko podjęła się jej, ale także wytrwała w postanowieniu. Skupienie na celu pomogło jej pokonać trudności, zgodnie z tym, co głosił Orygenes w homilii X: „Jeśli człowiek nie ma przed sobą świętego celu i jeśli nie dąży do świętości,

¹⁵ Boecjusz, *O pocieszeniu...*, s. 29.

¹⁶ Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, wstęp J. Salij, Kęty 1998, s. 520.

¹⁷ Ambroży, *op.cit.*, s. 343 (całość analizy 338-348).

¹⁸ W związku z tym, że moim celem jest porównanie motywów, a nie języka, skupiam się na przekładach, by zaznaczyć analogie. Tak też przywołuję nie tylko prawdopodobne źródła Hroswity, ale także dzieła jej samej.

¹⁹ Na temat również Orygenes: „czas kary, czyli kuracji i terapii, wydłuża się i przeciąga się czas leczenia, zależnie od rodzaju rany [spowodowanej przez grzech – A.A.]” (Orygenes, *Homilie o Księdze Liczb*, przeł. S. Kalinkowski, wpraw. H. Pietras, Kraków 2016, 88).

to zgrzeszywszy, nie potrafi odpokutować za grzech i nie umie szukać w sobie lekarstwa na występki. Ci, którzy nie są święci, umierają w swych grzechach. Święci zaś pokutują za grzechy”²⁰. O świętości Taidy świadczy wizja, ukazana Pawłowi.

„Przez jęk i obmywając swoje wnętrze gorzkim płaczem / Powraca czysta przez łzy i czyn otarcia włosami”²¹ – napisał Seduliusz w księdze IV *Poematu paschalnego*. Święty Ambroży w księdze VI *Wykładu Ewangelii wg św. Łukasza* zalecił: „Obmywaj się więc swymi łzami, oczyszczaj płaczem (...) Kto jest grzesznikiem, niech płacze nad sobą; niech się karci, aby stał się sprawiedliwym”²². Sticca zwrócił również uwagę, że o nawróconej jawnogrzesznicy pisał w homiliach Grzegorz I Wielki, który jako jeden z pierwszych dokonał kompilacji trzech postaci występujących w Ewangeliach (bezymiennej prostytutki, która łzami obmyła stopy Jezusa, Marii Magdaleny i Marii, siostry Łazarza)²³. O korzyści płynącej z rozpamiętywania grzechów napisał też święty Augustyn w *Wyznaniach* (ks. II, cap. 1): „Właśnie przez miłość do miłości Twojej przebiegam w gorzkim rozmyślaniu niegodziwe ścieżki mej przeszłości, abyś Ty dla mnie tym bardziej słodki się stał”²⁴. „Pokuta nie tylko uzdrawia dawne rany – stwierdził Orygenes – lecz również nie pozwala grzeszyć w przyszłości”²⁵.

Taida wierzyła w Boga jeszcze przez pojawieniem się w jej życiu Pafnucego²⁶, Marię wychował Abraham. Obie zostały pozbawione opieki i wsparcia (Taidę otaczali

²⁰ *Ibidem*, s. 107.

²¹ Sedulius Caelius, *Opera omnia. Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. H. Wójtowicz, Lublin 1999, s. 169.

²² Ambroży, *op.cit.*, s. 184. W tej księdze Ambroży analizuje, komu należą się błogosławieństwa. Tych, którzy obmywają się łzami, Ambroży wymienił jako trzecich (po cichych). Św. Łukasz wymienił cztery błogosławieństwa, Ambroży natomiast rozszerzył wykład do ośmiu błogosławieństw, z których istotne do interpretacji dramatów byłyby także: błogosławieni czystego serca, pokój czyniący oraz cierpiący dla sprawiedliwości.

²³ S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 28-29. Badacz przywołał także teksty Augustyna *Liber Meditationum*. Cf. Grzegorz Wielki, *Homilie na Ewangelie*, hom. 25 i 33, przeł. W. Szoldrski, Warszawa 1970, s. 233.

²⁴ Augustyn, *Wyznania...*, s. 51.

²⁵ Orygenes, *op.cit.*, s. 88. E. Stanula, analizując twierdzenia Orygenesesa na temat życia duchowego, zauważył, że nawrócenie się ma dwa aspekty: negatywny, czyli odwrócenie się od bajek pogańskich, spraw światowych, pożądliwości zmysłowej, gonitwy za zaszczytami, oraz pozytywny, to jest rozważanie praw Pańskich we dnie i w nocy, przejście od cielesnego do duchowego pojmowania rzeczywistości, wstępowanie na górę (E. Stanula, *Życie duchowe w ujęciu Orygenesesa*, [w:] Orygenes, *Homilie o Księdze Liczb*, przeł. S. Kalinkowski, wpraw. H. Pietras, Kraków 2016, s. 16-17. Przede wszystkim należy pamiętać, że nawrócenie się jest procesem, nie faktem jednorazowym.

²⁶ Pragnącego porozmawiać z nią na osobności Pafnucego Taida zaprowadziła do miejsca, tak ukrytego, tak sekretnego, że nikt poza nią i Bogiem o tym wejściu nie wiedział (*Paf.* 3). Postępowała zgodnie z zaleceniem Ewangelii wg świętego Mateusza (Mat 6,6): „Ty zaś, gdy chcesz się modlić, wejdź do swej izdebki, zamknij drzwi i módl się do Ojca twego, który jest w ukryciu. A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie”. Werset ten święty Augustyn interpretował w sposób symboliczny, izdebką nazywając swoje serce, czyste i wolne od nienawiści (*Enarratio in Psalmos* 33, II, 8-9). Jan Kasjan natomiast rozumiał go dosłownie (*Collatio* IX 35). W *Pafnucym* zamknięte pomieszczenie występuje dwukrotnie: to sekretny pokój w domu Taidy, a następnie zamurowana cela w klasztorze. Dopóki jednak bohaterka nie zrozumiała, jak należy postępować, i nie oczyściła serca, nie mogła oddać się modlitwie.

wielbicie, Marię wuj zostawił bez nadzoru²⁷), każdą z nich narażono na pokusy. Święty Augustyn wyznawał wiarę, że każdy jest dobry, błędem natomiast jest pycha, dlatego też człowiek walczy cały czas. W rozdziale XXII księgi X *Państwa Bożego* stwierdził: „Mężowie Boży odpędzają wrogą i świętości przeciwną potęgę demonów, odzegnując ich przez gorące modlitwy, a nie zjednywając ich sobie; i wszelkie najazdy tej mocy wrogiej pokonują, modląc się nie do niej, lecz do Boga swego, przeciwko niej”²⁸. Nikt więc nie jest wolny od pokus.

Niewątpliwie Hroswita miała dostęp do tekstów mówiących o pułapkach diabła, gdyż wiele przykładów walki z pokusami można znaleźć w *Vita Patrum*. Należy jednak zwrócić uwagę, że Taida walczyła z trzema niebezpieczeństwami: bogactwem, kochankami i grzechem, co odpowiada twierdzeniom świętego Ambrożego, że „szatan dla zranienia ludzkiego ducha zwykle używa trojkiej bramy: pierwsza to łakomstwo, druga chępliwość, trzecia żądza czci”²⁹. Sticca zauważył także, że „Hrotswitha follows the biblical account (Matthew, 4: 1-11, Luke, 4: 1-13) where all three are instigated by Satan”³⁰.

Warto zwrócić uwagę, że w obu przypadkach, i Taidy, i Marii, mamy do czynienia raczej ze wskazaniem właściwej drogi niż nawróceniem jawno grzesznicy. Choć postawa Pafnucego wydawała się zdystansowana i mniej wyrozumiała niż Abrahama, obaj pustelnicy troszczyli się o dusze swoich podopiecznych. Być może Hroswicie znane były zalecenia świętego Ambrożego, który w ósmej księdze *Wykładu Ewangelii* napisał „(Mt 18,15) Więcej bowiem przynosi pożytku upomnienie przyjacielskie, niż gwałtowne oskarżenie, pierwsze pobudza do wstydu, drugie do

²⁷ Abraham od pierwszych scen jawił się jako zatroskany przyszłością Marii, jednak skupił się na jej edukacji zamiast na wychowaniu. Naprawił swój błąd, gdy dowiedział się o miejscu jej pobytu. Zdał sobie sprawę, że musi skorzystać z przebrania, by zyskać jej zaufanie, mając na względzie jej dobro, odrzucił zasady, którymi kierował się jako pustelnik. Uwagę czytelnika zwraca ojcowska postawa wobec grzeszącej. Stosunek Abrahama do bratanicy przypomina zachowanie Jezusa Chrystusa wobec Marii Magdaleny. Istnieje również teza, według której to Abraham jest odpowiedzialny za uwiedzenie Marii i z wyrzutów sumienia wypływa cała późniejsza troska o jej dobro. *Vide szerzej*: R. Meyer Evitt, *Incest Disguised: Ottonian Influence at Gandersheim and Hrotsvit's Abraham*, „Comparative Drama” 2007, nr 41, s. 349-69. Autorka tezę wyprowadziła od użycia słowa *incest* w przedmowie do dramatów. Brakuje jednak przykładów związków kazirodczych w pozostałych dramatach.

²⁸ Augustyn, *Państwo Boże...*, s. 383.

²⁹ Ambroży, *op.cit.*, s. 137.

³⁰ S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 24. Badacz odwołuje się do stwierdzenia świętego Augustyna o konieczności walki ze światem, blaskiem i diabłem w *Sermo 158,4* oraz zauważa analogie w tekstach Orygenesa: „Hrotswitha, who was deeply steeped in hagiographical tradition and Patristic exegesis, may have found inspiration for Paphnutius' dramatic confrontation with Satan in one of Origen's homilies *In Numeros* where temptation as a confrontation with Satan is referred to as *visibilis* or *laudabilis tentatio* for, he who undertakes this combat not only fortifies and sacrifices himself but also cooperates through this sacrifice to the salvation of others” (*ibidem*, s. 25).

gniewu (...) Dobrze jest, aby karcony uważał cię bardziej za przyjaciela, niż za wroga, łatwiej radom ulegnie, niż podda się obrażającej go surowości”³¹. Odwołując się do ewangelii innego apostoła święty Hieronim stwierdził, że Chrystus „nie zakazał sądzenia, lecz pouczył [w jaki sposób]”³² (Mt 7,1). Według świętego strach prowadzi do ukrywania, wstyd – do poprawy. Choć postępowanie Pafnucego wobec Taidy może wydawać się obcesowe, zwłaszcza w porównaniu z ojcowskim upominaniem Marii przez Abrahama, spowodowało zamierzony skutek – bohaterka zawstydzona i zdecydowała się odbyć pokutę.

Nawrócenie jest powodem niezmiernej radości nie tylko dla pokutującej, ale także dla jej duchowych opiekunów:

Dobry Boże, co to się dzieje w człowieku – dziwił się święty Augustyn w ósmej księdze *Wyznań* – że się bardziej cieszy z ocalenia duszy, która wydawała się już zupełnie stracona, albo duszy wyrwanej z przeraźliwego zagrożenia niż z ocalenia takiej, dla której nigdy nie gasła nadzieja, bo osaczające ją niebezpieczeństwa były mniej straszliwe? (...) My też z weselem słuchamy o tym, jak uradowany pasterz, gdy znalazł owcę zaginioną przynosi ją na ramionach³³.

Podobne słowa możemy znaleźć w dramatach Hroswity: „Właśnie ją znalazłem i, radosny, przyprowadziłem do owczarni” (*Abr.* 9), „Przyprowadziłem owcę na wółżywą, świeżo odjętą z paszczy wilka” (*Paf.* 7).

3.1.2. Życie doczesne chrześcijanina

Jak widać na przykładzie bohaterów dramatów Hroswity, zmiana religii wiąże się ze znacznymi przeobrażeniami życia codziennego. Najczęstszym motywem jest odrzucenie dóbr doczesnych w myśl słów Hioba: „Nagi wyszedłem z łona matki i nagi tam wrócę. Dał Pan i zabrał Pan. Niech będzie imię Pańskie błogosławione!” (Hi 1,21). Gallikanus oświadczył, że swój majątek (oprócz części przynależnej jego córkom) poświęci potrzebującym. Maria zostawiła pieniądze i ubrania, gdyż, jak stwierdził Abraham, „nie daje się Bogu tego, co powstało z występków” (*Abr.* 7). Święty Hilary zapisał w *Komentarzu*:

³¹ Ambroży, *op.cit.*, s. 358.

³² Hieronim ze Strydonu, *Komentarz do Ewangelii wg św. Mateusza*, przeł i oprac. J. Korczak, Kraków 2008, s. 36.

³³ Augustyn, *Wyznania...*, s. 199.

Nie gromadźcie sobie skarbów na ziemi (Mt 6,19) (...) najwyższą troskę należy skierować ku podobaniu się Bogu (...) Chwała niebieska trwa wiecznie i ani jej nie ukradnie złodziej, nie zniszczy mól, ani nie uszkodzi rdza zazdrości (Mt 6,20). Sercem bowiem naszym tam będziemy, dokąd zmierzaliśmy za życia (Mt 6,21), a światło naszego poznania będzie albo z pełnym niebezpieczeństwem pieniądzem, albo z wiekuistym Bogiem.³⁴

Podobnie wyraził się Augustyn w drugiej księdze *Wyznań*: „Pociągają nas piękne przedmioty, złoto, srebro i inne kosztowności. Wielką przyjemność daje wszystko, co jest miłe w dotknięciu (...) Ale dążenie do tego wszystkiego nie powinno nas odrywać od Ciebie ani skłaniać do odstępowania od Twego prawa”³⁵. Bardziej zdecydowanie napisał święty Grzegorz z Nazjanzu: „Niech pójda precz trony, urzędy, bogactwa, przepych, wyniesienie, poniżenie, ten tani splunięcia godzin rozgłosik, którym się więcej zniesławia ten, co się w nim nadyma, niż ten, z kogo się śmieją – słowem igraszki i błazeństwa tej wielkiej widowni ziemskiej. My obejmijmy sercem Słowo...”³⁶.

Najbardziej spektakularnym odrzuceniem majątku jest publiczne spalenie przez Taidę bogactw. Sticca zauważył, że „her renunciation of the World cannot be fully affected until she has divested herself of her wordly possessions”³⁷. Badacz stwierdził ponadto, że „exegetical tradition often interprets the term *ignis* symbolically as *luxuria* and *concupiscentia*”, co jest opisane szczególnie dokładnie przez Grzegorza Wielkiego w *Moralium Libri XXIII*³⁸. Również Dydona w IV księdze *Eneidy* Wergiliusza chciała ogniem zniszczyć pozostałości po Eneaszu (broń, strój i łożo małżeńskie oraz wszystko, co jej przyniósł w darze), aby móc – jak to zasugerowała siostrze – rozpocząć nowe życie³⁹. Natomiast Eril Hughes skojarzył poglądy Hroswity i świętego Augustyna w kwestii korzystania ze świata i dóbr materialnych⁴⁰. Człowiek powinien świata używać,

³⁴ Hilary z Poitiers, *Komentarz do Ewangelii św. Mateusza. Traktat o tajemnicach*, przeł. i oprac. E. Stanula, Warszawa 2002, s. 66.

³⁵ Augustyn, *Wyznania...*, s. 57-58. Cf. Augustyn, *Państwo Boże...*, s. 32-34.

³⁶ Cyt. za: R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 33.

³⁷ S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 29.

³⁸ *Ibidem*, s. 30. Badacz przywołał na potwierdzenie tekst Alanusa de Insulis *Sermo in Die Cinerum*. Sam Gallikanus zresztą wspomina o pożądaniu oczu (*concupiscentia oculorum*), co przywołuje na myśl pierwszy list świętego Jana: „Wszystko bowiem, co jest na świecie, a więc: pożądliwość ciała, pożądliwość oczu i pycha tego życia nie pochodzi od Ojca, lecz od świata” (1J 2,16).

³⁹ Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, wyd. 3 zm., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 114.

⁴⁰ E. Hughes, *Augustinian Elements In Hrosvit's Plays*, [w:] *Hrosvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 63. Hughes wskazał dwie kwestie zaczerpnięte z tekstów Augustyna: „Hrosvit's primary method of using this Augustinian distinction between enjoyment (loving something for its own sake) and use (employing something to obtain the eternal things which are truly worthy of love) appears in her portrayal of characters who illustrate either incorrect enjoyment or correct use of this world” (s. 63) oraz: „A second important method of illustrating

a nie czerpać z niego przyjemność. Jeśli czyni to w sposób właściwy, zbliży się do ostatecznego i jedyne go celu życia: do Boga⁴¹.

Warto pamiętać, że odrzucenie dóbr doczesnych to również odmowa służenia poganinowi, co podkreślał święty Hilary w *Komentarzu*: „Nikt nie może dwom panom służyć (Mt 6,24) Nie jest rzetelna służba dwom panom i nie może istnieć równocześnie ta sama troska o sprawy świata i Boga”⁴². W podobnym tonie wypowiedział się święty Ambroży w *Wykładzie Ewangelii wg św. Łukasza*: „Kto bowiem gardzi tym, co doczesne, zasługuje sobie otrzymać to, co jest wieczne. Nikt nie może otrzymać w nagrodę niebiańskiego królestwa, kto opanowany pożądaniem świata, wznieść się w górę nie może”⁴³.

Nierzadko zmiana wyznania wiąże się z redefiniowaniem rodziny oraz nawiązywaniem nowych relacji podporządkowanych wierze w Boga. Siostry z *Dulcycjusza* i *Mądrości* wspierały się wzajemnie w stawianiu oporu antagonistom, Miłość wyrażała radość z powodu śmierci Wiary i Nadziei, a siostry zachęcały ją do naśladowania ich. Konstancja wyżej stawiała prawa Boskie niż obowiązki córki, a Abraham bardziej niepokoił się sytuacją Marii-chrześcijanki niż Marii-bratanicy. Zwraca uwagę zwłaszcza zaskakująca dzisiejszego czytelnika postawa kochającej matki: w końcowej modlitwie Mądrość poprosiła Boga o przyjęcie do nieba, mówiąc:

[*Mądr.* 9]

Obiecałeś nagrodę stokrotną i łaskę życia wiecznego wszystkim, którzy, umiłowawszy Ciebie, odrzucili albo dobra doczesne, albo bliskich. Natchniona nadzieją tej obietnicy czyniłam, co rozkazałeś: dobrowolnie straciłam dzieci, które urodziłam. Dlatego nie zwlekaj z wypełnieniem przysięgi, lecz spraw, abym czym prędzej pozbyła się więzów ciała i cieszyła się z odzyskania córek, których nie odmówiłam poświęcić dla Ciebie.

Jeszcze w więzieniu Mądrość przypominała córkom, że od niemowlęstwa wpajała im wiarę w Boga i teraz oczekuje wypełnienia przypisanej im roli: „Sama was karmiłam, delikatnie poiłam, abyscie były przeznaczone niebiańskiemu, nie ziemskiemu, oblubieńcowi, aby dzięki wam nazywano mnie teściową Króla Wiecznego” (*Mądr.* 4). Na ważność karmienia i jednoczesnego wychowywania wskazał również święty Augustyn *Wyznania* (ks. I): „Była to najpierw słodycz mleka. To nie matka moja, ani mamki napełniały sobie piersi, lecz Ty, Panie, przez nie dawałeś mi

incorrect enjoyment of the world in Hrotsvit is the use of the theme of excessive love in conjunction with the Augustinian theme of the abuse of earthly beauty” (s. 64).

⁴¹ Cf. Augustyn *De doctrina Christiana* I 4,4.

⁴² Hilary z Poitiers, *Komentarz do Ewangelii...*, s. 66.

⁴³ Ambroży, *op.cit.*, s. 182.

pokarm, jaki przeznaczyłeś dla niemowląt”⁴⁴. Choć może się wydawać nieludzkie, że matka wysłała swoje dzieci na tortury, to nie jest to rzadki motyw⁴⁵.

Interesującą kwestią wydaje się także pojmowanie miłości przez bohaterki dramatów Hroswity. Konstancja odrzuciła ziemskie pożądanie Gallikana, podobnie jak Druzjanna odtrąciła Kallimacha (oraz wcześniej Andronika, swojego męża), a Agape, Chionia i Irena – Dulcycjusza. Miłość ziemską niejednokrotnie wiąże się z seksualnością i – co za tym idzie – z grzechem, zwłaszcza jeśli staje się emocją nie do odparcia, a zakochani nie potrafią jej powstrzymać (jak Dulcycjusz, Kallimach czy – we wzorach antycznych – Klitifon w *Za karę*, Chereasz w *Eunuchu* Terencjusza). „In Terence – zauważył Karakasis – sensual love is the basis for typical characteristics of the young man. In Hroswitha sensual love is always associated with pagans and the pagan period of her protagonists’ life”⁴⁶. Gallikanus i Kallimach wyznają miłość swoim ukochanym na początku sztuki, po nawróceniu, choć się jej nie wypierają, potrafią nad nią zapanować.

W komedii Terencjusza miłość do kobiety motywuje bohaterów do działania, w dramatach Hroswity sprawia to miłość do Niebieskiego Królestwa. Natomiast więź z Chrystusem jest wartością nadrzędną i niepodważalną, co podkreśla użycie takich terminów, jak *agape*, *caritas*, *amor*. Hroswita mogła zaczerpnąć wiedzę o różnych aspektach, zawartych w tych terminach, z rozważań świętego Augustyna, który dążył do ukazania jednolitego i wspólnego charakteru wszelkiej miłości⁴⁷. Niewątpliwie istotna dla rozumienia kwestii miłości ludzi do Boga w dramatach Hroswity jest doktryna o stworzeniu człowieka, który powinien upodabniać się do swojego wzoru i tym samym przewyższać własną niedoskonałość⁴⁸. Przeszkodą na tej drodze są liczne pokusy, gdyż człowiek nieuchronnie ulega miłości własnej. Wybierając siebie, odrzuca tym samym Boga jako Dobro, które należy pokochać nade wszystko.

⁴⁴ Augustyn, *Wyznania...*, s. 29.

⁴⁵ W Biblii również została opisana niezłomna postawa matki wobec torturowania jej dzieci (2 Mch 7,1-42): „Przede wszystkim zaś godna podziwu i trwałej pamięci była matka. Przyglądała się ona w ciągu jednego dnia śmierci siedmiu synów i zniosła to mężnie. Nadzieję bowiem pokładała w Panu”, „Synu (...) Nie obawiaj się tego oprawcy, ale bądź godny braci swoich i przyjmij śmierć, abym w czasie zmiłowania odnalazła cię razem z braćmi”. Podobnie Prudencjusz opisał w hymnie X każń siedmioletniego dziecka: „Jedynie matka od żalów tych się wstrzymała, / Tylko jej czoło radością błyszczało czystą” (Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 292-5).

⁴⁶ E. Karakasis, *op.cit.* s. 283.

⁴⁷ Cf. *Państwo Boże* XIV 7, *O Trójcy Świętej* XV 18, 32.

⁴⁸ E. Stanula w kontekście nauk Orygenesa stwierdził: „zasadą życia duchowego jest poznanie własnej godności obrazu Boga oraz zrozumienie, że jedyną rzeczywistością człowieka jest jego świat wewnętrzny, pokrewieństwo z Bogiem” (E. Stanula, *op.cit.*, s. 21).

O istocie połączenia w niebie z Boskim narzeczonym wspominają również córki Mądrości. Czystość jest ujmowana wielokrotnie jako kryterium oceny kobiet, a literatura poświęcona wartości dziewictwa nader obfita. Do najbardziej znanych traktatów należą: Awita z Vienne *De virginitate* (VI w.), Fortunata *Carmen* (V/VI w.), Leandra z Sewilli *De institutione virginum* (VI w.), Aldhelma *De laudibus virginitatis* (VII w.), Ildefonsa z Toledo *De virginitate perpetua beatae Mariae* (VII w.)⁴⁹. Jak wynika z dotychczasowych rozważań, Hroswicie bliska jest filozofia świętego Augustyna. W *De doctrina Christiana* mogła przeczytać: „Tymczasem Pismo Święte nakazuje jedynie miłość, gani zaś pożądanie i na tej właśnie zasadzie kształtuje ludzkie obyczaje”⁵⁰. Święty Hieronim, powołując się na słowa świętego Pawła (1Kor 7,32-34) wysławiał czystość w takich utworach, jak: *Adversus Jovinianum* i *Adversus Helvidum*⁵¹. Dziewictwo zachowują w dramatach nie tylko arystokratki (*Dulcycjusz* i *Mądrość*), ale także mężatka (*Kallimach*) oraz córka cesarza (*Gallikanus*), dzięki której mogłyby zostać zawiązane sojusze polityczne⁵². Występek przeciwko czystości cielesnej tych kobiet byłby grzechem ciężkim.

Dojrzałość duchowa i emocjonalna wymienionych wyżej postaci kobiecych kontrastuje z niedojrzałością Marii i Taidy, które wyznają religię chrześcijańską, mówią o jedności z Bogiem (Maria została nawet przeznaczona na oblubienicę Chrystusa). Jednak ich postępowanie świadczy o niezrozumieniu idei miłości bliźniego. Gdy spotkały potencjalnego amanta, mówiły: „Ktokolwiek darzy mnie miłością, może oczekiwać wzajemności” (*Paf.* 3), „Ktokolwiek mnie wielbi, odwzajemnię się tym samym” (*Abr.* 6). Skupiwszy się na cielesności, zapomniały o Bogu. Hroswita nawiązała do przekonania świętego Augustyna, który w *De doctrina Christiana* napisał: „Miłością nazywam poruszenie umysłu ku radowaniu się Bogiem ze względu na Niego samego i radowaniu się sobą oraz bliźnim ze względu na Boga. Z drugiej strony

⁴⁹ P. Riche, *Edukacja i kultura w Europie Zachodniej (VI-VIII w.)*, przeł. M. Radożycka-Padetti, Warszawa 1995, s. 443.

⁵⁰ Augustyn, *De doctrina Christiana...*, s. 135.

⁵¹ Hieronim negował stan małżeństwa jako mniej chwalebny niż dziewictwo. Tylko czystość gwarantuje człowiekowi życie wolne od grzechu, a następnie pełnię zbawienia. G. Macy stwierdza, że Hroswita przekazuje wiernie idee św. Hieronima dotyczące dziewictwa Maryi i świętości rozumianej jako czystość (G. Macy, *Hrotsvit's Theology of Wirginitate and Continence*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 68). Święty Augustyn w przeciwieństwie do Hieronima zauważał zalety małżeństwa ze względu na tworzenie naturalnej społeczności, połączonej więzami nierozdzielnymi (*De bono coniugali*).

⁵² Przypadek Konstancji przywołuje na myśl postać Gerbergi I, ksieni Gandersheim w latach 874-896, która potajemnie złożyła śluby i związku z czym nie chciała poślubić zakochanego w niej Bernarda. Młodzieniec zginął w bitwie, o czym napisała sama Hroswita w *Primordia coenobii Gandesheimensis* (Vide: podrozdział 5.2).

pożądliwością nazywam poruszenie umysłu ku radowaniu się sobą, bliźnim lub jakimkolwiek bytem cielesnym bez odnoszenia tego stanu do Boga”⁵³. Autorka wskazała, że grzech nie tkwi w płci bohaterki, lecz wynika z braków w wychowaniu. Dzięki rozmowie z opiekunami pojęły, że miłość duchową pomyliły z cielesną, wtedy też mogły rozpocząć świadomie pokutę.

W dramatach Hroswity powtarza się przekonanie, że miłość stanowi najwyższą formę współistnienia z Bogiem, a jej ziemskim odpowiednikiem jest miłość do bliźniego. W tym kontekście warto docenić starania obu pustelników: Pafnucy ryzykował własną duszę dla Taidy, a Abraham dla Marii, co stanowi dowód prawdziwej miłości.

Opozycja cielesności i duchowości uwidacznia się niejednokrotnie w dramatach w myśl *Listu do Galatów 5,16-17*: „Postępujcie zgodnie z duchem i nie schlebajcie pragnieniom ciała. Ciało bowiem żywi pragnienie przeciw duchowi, duch natomiast pragnie czegoś innego niż ciało”⁵⁴. Irena, bohaterka *Dulcycjusza*, w związku z odmową podporządkowania się Sysyniuszowi została wysłana do lupanaru. Podobną karę opisał Prudencjusz w *Hymnie XIV o św. Agnieszce*⁵⁵. Nie można zapominać, że również święty Augustyn w *Państwie Bożym* rozważał w księdze I, czy „mogła być skażona cnota dziewic świętych, które by wbrew woli swojej zgwałcone były w niewoli?”⁵⁶. Stwierdził, że cudza lubieżność nie jest w stanie nikogo innego splamić, gdyż: „wstydlivość jest cnotą duszy i ma za towarzyszkę męstwo nakazujące jej znosić raczej wszelkie cierpienia niż przystać na zło, a od człowieka choćby nie wiem jak prawego i wstydliwego nie zależy to, co się z jego ciałem dzieje, lecz tylko to, by na to zezwolić lub nie zezwolić”⁵⁷. Do tych tez nawiązała Hroswita, wkładając w usta Ireny słowa: „Gdy duch prawy, występku nie ma” (*Dul.* 12). Autorka, prezentując niezłomność bohaterki skazanej na wysłanie do lupanaru, odwołała się do *Ewangelii wg świętego Mateusza (10,28)*: „Nie lękajcie się tych, co ciało zabijają, lecz duszy zabić nie mogą”.

⁵³ Augustyn, *De doctrina Christiana...*, s. 135.

⁵⁴ O jedyności duszy i ciała pisał święty Hieronim w nawiązaniu do *Ewangelii według świętego Mateusza (7,1)*: „A nikt nie ma wątpliwości, że ubieganie się o rzeczy dobre zachodzi wtedy, gdy ciało chce tego samego co duch” (Hieronim ze Strydonu, *Komentarz do Ewangelii...*, s. 127).

⁵⁵ Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 439-444. Można przypuszczać, że Hroswita знаła wspomniany utwór Prudencjusza. Konstancja modli się (*Gall. I 5*) do Chrystusa o wsparcie, mówiąc: „modlitwami Twojej męczennicy Agnieszki uchowałeś mnie zarówno od grzechu ciała, jak i od błędu pogaństwa i zaprosiłeś do dziewiczej sypialni Twojej matki”.

⁵⁶ Augustyn, *Państwo Boże...*, s. 40-41. Cf. A. Araszkievicz, *Chrześcijański Terencjusz...*, s. 30, 40-41.

⁵⁷ Augustyn, *Państwo Boże...*, s. 42.

Podobnie wyraził się w hymnie XII Prudencjusza (w. 110): „Ci ciało niech porwą, Ty, bierz, Chryste, duszę!”⁵⁸.

W życiu doczesnym chrześcijanina ważne jest ciągle unikanie pokus, również tych, które na pozór wydają się bezpieczne. Bohaterki *Dulcycjusza* i *Mądrości* proszone są o ukorzenie się przed bogami, a zwłaszcza – o oddanie czci ich posągom. Już święty Justyn w *Apologii II* prezentował negatywną adaptację bóstw antyku jako upadłych biblijnych aniołów:

Nie składamy jednak żadnych ofiar ani wieńców bałwanom, jakie sobie ludzie utworzyli i poustawiawszy w świątyniach nazwali „bogami”, ponieważ wiemy, że to tylko bezduszne i martwe przedmioty, kształtem swym do Boga niepodobne. Bóg - zdaniem naszym - jest zupełnie inny niż wszystkie owe wizerunki, w jakich się Go przedstawia dla celów kultu religijnego; te wizerunki, razem z ich nazwami, to raczej wyobrażenia owych złych demonów, jakie się niegdyś ludziom ukazywały.⁵⁹

Hroswita odniosła się do tego motywu dwukrotnie: w scenie pierwszej *Dulcycjusza* oraz scenie piątej *Mądrości*⁶⁰. Irena i Wiara wyśmiewały się z pogan za czczenie „posążków” i „metali”. Analogiczne stwierdzenia można znaleźć w czwartym hymnie Prudencjusza: „Czyż możesz ty coś takiego, jeśli masz rozum, uznać za święte?” (w. 247-8)⁶¹, „Bogom powstałym ze stopu mis, rondli, kubków, / Patelni, naczyń nic wartych i połamanych?” (w. 299-300)⁶². Irena spytała: „Co jest większą hańbą, większym wstydem od sławienia niewolnika, udającego pana? (...) Czy nie jest niewolnikiem ten, którego kupuje się i sprzedaje wedle potrzeby?” (*Dul.* 1). Posągi są tworem ludzi, nie mają w sobie pierwiastka Boskiego. Oddawanie im czci jest zatem odmawianiem wyższości Boga nad człowiekiem. Święty Augustyn stwierdził w *De doctrina Christiana*: „Przyznaję jednak, że niżej upadli ci, którzy dzieła ludzkie uznawali za bogów, niż czciciele dzieł Bożych”⁶³. Prudencjusz w *Hymnie X* nazywa modlących się do posągów „chwalcami bałwanów, sługami szatanów”⁶⁴.

Takie zachowanie jest argumentem świadczącym o głupocie poganina, co odważnie przed cesarzem wyraziły bohaterki dramatów męczeńskich. Bezmyślność władcy przemawia też za uznaniem jego władzy za nieprawomocną: „Drżysz o siebie i

⁵⁸ Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 315.

⁵⁹ Cyt. za: M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*, t. 1, Warszawa 1975, 91-100.

⁶⁰ A. Araszkiewicz, *Trzy drogi do świętości (na podstawie dramatów Hroswity z Gandersheim)*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 2016, nr 1, s. 177-8.

⁶¹ Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 275.

⁶² *Ibidem*, s. 278.

⁶³ Augustyn, *De doctrina Christiana...*, s. 131.

⁶⁴ Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 269.

państwo, którym zarządzasz” – zawołała Agape (*Dul.* 1). Zgadza się to z przekonaniem świętego Ambrożego z drugiej księgi *Wykładu Ewangelii wg św. Łukasza*: „wystrzegajmy się więc Heroda, tymczasowo piastującego świecką władzę, abyśmy osiągnęli w niebieskiej ojczyźnie wieczne mieszkanie”⁶⁵.

3.1.3. *Fuga mundi*

Hroswita wiele uwagi poświęciła praktykom religijno-ascetycznym, prowadzącym do wewnętrznej doskonałości. Ideę ucieczki od świata wprowadzają w życie bohaterowie tytułowi dwóch dramatów – Abraham i Pafnucy. Jak wynika z tekstów, fascynacja życiem pustelników oraz jego organizacja nie zmieniły się na przestrzeni wieków⁶⁶: eremici jak starsi i dostojni ojcowie uczą młodych bogobojnego życia, a razem mieszkając, modląc się i pracując, walczą z licznymi pokusami doczesnego świata. W trakcie otwierającej dramat rozmowy Pafnucego z uczniami pada prośba o modlitwę, aby zakonnik „przewycięzył zasadzki złego węża” (*Paf.* 1), podobnie wypowiada się Abraham: „Ty tymczasem wspomagaj mnie modlitwami, bym uniknął pułapki diabła” (*Abr.* 3).

Modlitwa jest dla bohaterów dramatów niezwykle istotna, co podkreślali zwłaszcza autorzy wczesnochrześcijańscy:

Modlimy się, gdy wyrzekając się świata, ślubujemy umartwienie względem wszelkich czynności światowych i wszelkiego ze światem obcowania, pragnąc się z całą usilnością serca oddać służbie Bożej.

Modlimy się, gdy przyrzekamy gardzić zaszczytami świeckimi, porzucić ziemskie bogactwa i z jak największą skruczą serca i ubóstwem ducha przyłgnąć do Boga.

Modlimy się, gdy przyrzekamy przestrzegać na zawsze najdoskonalszej czystości ciała i niewzruszonej cierpliwości, lub gdy przysięgamy wyrwać doszczętnie z serca naszego korzenie gniewu lub smutku przynoszącego śmierć.⁶⁷

Pobożni pustelnicy żyli w zgodzie i spokoju, za co byli nagradzani za życia wizjami zaświatów niedostępnych dla żyjących:

[*Paf.* 11]

⁶⁵ Ambroży, *op.cit.*, s. 70.

⁶⁶ Cf. T. Szostek, *op.cit.*, s. 240-241. Analiza dotyczy wieku XV i terenu polskiego, jednak można zauważyć liczne podobieństwa w obrazie świata pustelniczego.

⁶⁷ Jan Kasjan, *O przygotowaniu i rodzajach modlitwy*, przeł. L. Wrzoł, [w:] *Antologia modlitwy wczesnochrześcijańskiej*, wybór, wstęp i oprac. L. Małunowiczówna, pracę ukończył i do dr. przygot. L. Gładyszewski, Lublin 1993, s. 121-2.

Antoni: Pawłowi, memu uczniowi, została objawiona pewna wizja.

Pafnucy: Zawołaj go.

Antoni: *wołając za drzwi* Pawle, podejdz i opowiedz Pafnucemu, co widziałeś.

Paweł: *wchodząc* Widziałem niebo i łóżko nakryte białymi prześcieradłami. Dookoła niego, jakby na straży, stały cztery cudowne dziewice. Kiedy to oglądałem, czułem przyjemność płynącą z tej przedziwnej czystości, mówiłem do siebie: „Ta łaska nikomu bardziej się nie należy jak ojcu i panu naszemu, Antoniemu”.

Antoni: Nie jestem godzien tak wielkiego błogosławieństwa.

Paweł: Gdy to powiedziałem, zabrzmiał głos Boski, mówiący: „Nie, jak sądzisz, Antoniemu, lecz Taidzie, prostytutce, należy się ta chwała”.

Wizja Pawła stanowi klucz do interpretacji dramatu. Taida zasłużyła na zbawienie dzięki wytrwałej i konsekwentnej pokucie. W życiu człowieka ważna jest jednak także nauka. Dookoła łoża stają cztery dziewice, które uosabiać mogą cztery dziedziny *artes liberales* – *quadrivium*. Jedną z jego dziedzin jest muzyka, o której mowa była w pierwszej scenie *Pafnucego*, pozostałe (arytmetyka, geometria i astronomia) jako nauki związane z liczbami także były bliskie Hroswicie. Prawdopodobnie pustelnik doznał widzenia, które realizuje się za pośrednictwem obrazu odbitego w zwierciadle duszy: jest to wizja *per speculum in aenigmate*, według wyrażenia świętego Pawła, które często przytacza święty Augustyn⁶⁸. Hroswita wspomniała kilkakrotnie sypialnię Chrystusa w niebie (*Gall. I 5, Abr. 2*).

Człowiek, mając w sobie zarówno pierwiastek bierny, ludzki, jak i boski, nieśmiertelny, żyje w świecie rzeczywistym i jednocześnie uczestniczy w świecie niematerialnym. Dopiero jednak harmonijne połączenie uczuć i umysłu, duszy i ciała pozwala mu osiągnąć wewnętrzną harmonię z samym sobą oraz z Bogiem. Jednym ze sposobów komunikacji z Nim są wizje i sny⁶⁹. Michałowska, badając sny w średniowiecznej Polsce, zwróciła uwagę, że „w wiekach X-XIII wróżenie ze snów

⁶⁸ Cf. na przykład *De Trinitate*, XV 9, 16 (PL 42, 1069). Sticca zwrócił uwagę na możliwe zapożyczenia z takich utworów, jak: Grzegorza Wielkiego *Moralium Libri VIII, Homiliarium in Ezechielem* czy Orygenesesa *In Canticum Canticatorum Liber Primus* (S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 38-9).

⁶⁹ O różnicy między tymi terminami informują słowa Biblii (Lb 12, 6-8): „«Słuchajcie słów moich: Jeśli jest u was prorok, objawię mu się przez widzenia, w snach będę mówił do niego. Lecz nie tak jest ze sługą moim, Mojżeszem. Uznany jest za wiernego w całym moim domu. Twarzą w twarz mówię do niego – w sposób jawny, a nie przez wyrazy ukryte. On też postać Pana ogląda». Za pośrednictwem snów i wizji Bóg wskazuje kierunek działania ludziom, ostrzega ich i uspokaja, cf. sny świętego Pawła: Dz 16,9; 18,9; 23,11; 27,23. Motyw proroczego snu pojawił się także w *Żołnierzu samochwale* Plauta. Bankietka stwierdziła: „Dziwna sprawa: / Myślisz sen, a to jest jawa. / Wszystko, co ci się wyśniło, / zaraz w życiu się zdarzyło” (Plaut, *Żołnierz samochwał*, [w:] *idem, Komedie*, przeł. i oprac. E. Skwara, t. 1, Warszawa 2002, s. 65). To zresztą motyw popularny w całej komedii nowej, zwykle nie odgrywa ważniejszej roli w intrydze, a jego celem jest ubarwienie akcji. Sen powinien być przejrzysty, aby widzowie nie mieli problemów z odkryciem jego znaczenia.

odgrywało istotną rolę w życiu publicznym”⁷⁰, a opisy marzeń sennych najłatwiej znaleźć w hagiografii⁷¹: „[w nich – A.A] kreowano rzeczywistość odrębną, budowaną wprawdzie z okrucichów realnego świata (...), ale spojonych według praw niedostępnych codziennemu doświadczeniu. Sny były zawsze przepojone cudownością, ocierały się o nadzmysłowe i niepoznawalne”⁷². Pewniejszym znakiem są wizje (*visio*) niż sny (*somnium*)⁷³. Nierzadko wizje bywają przykre dla widzącego, choć święty Augustyn stwierdził, że niewidzialny Bóg „się często okazywał widzialnie, nie – podług tego, czym jest, lecz podług tego, co patrzący nań znieść mogli”. Zwróciła na to uwagę również Hroswita:

[Kall. 8]

Jan: Oto niewidzialny Bóg objawia się nam w widzialnym urodziwym młodzieńcu.

Święty Augustyn rozróżnił trzy rodzaje wizji: *corporalis* (przy pomocy zmysłów), *spiritualis* (w wyobraźni, nawet jeśli przedmiot widzenia jest nieobecny) oraz *intellectualis* (bez żadnego wyobrażenia, przy pomocy intelektu)⁷⁴. Hroswita odniosła się do widzeń zmysłowych, zwanych też zewnętrznymi. Powstają one w wyniku działania Boga przede wszystkim na zmysły wzroku i słuchu, choć w przypadku Kallimacha także dotyku:

[Gall. I 12]

Gallikanus: Ukazał mi się młodzieniec arystokratycznej wspaniałości, niosący krzyż na plecach, i rozkazał, abym podążył za nim z mieczem.

Konstantyn: Kimkolwiek był, posłano go z nieba.

[Kall. 9]

Kallimach: Mnie zaś objawił się młodzieniec, straszny z wyglądu. Pogrzebał ciało, a z jego płonącego oblicza takie iskry na grób leciały, że jedna się odbiła i ugodziła mnie w twarz. W tym momencie usłyszałem: „Kallimachu, umieraj, by żyć”. Po tych słowach odetchnąłem.

Jan: Oto dzieło niebiańskiej łaski, która nie cieszy się ze zguby bezbożnych.

Kallimach dostąpił wizji bezpośredniej. Ten stan święty Augustyn określił mianem „raptus”; jest to stan, w którym dusza jest jakby oderwana od ciała, w taki

⁷⁰ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, Warszawa 1998, s. 72. Badaczka podała także listę tekstów od Biblii do pierwszych wieków chrześcijaństwa, będących onirycznymi inspiracjami (*ibidem*, s. 76).

⁷¹ Vide: M.H. Witkowska, *Wstęp...*, s. 11-48.

⁷² T. Michałowska, *Mediaevalia...*, s. 75.

⁷³ Le Goff zwrócił uwagę, że w średniowieczu dominuje „negatywna postawa wobec snu. Mimo że Bóg działała za pośrednictwem snu, sen jest jednak najczęściej niebezpiecznym złudzeniem” (J. Le Goff, *Chrześcijaństwo a sny*, [w:] *idem*, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 262-263). W tej książce można znaleźć także wykaz 43 snów Starego Testamentu (*ibidem*, s. 301-304).

⁷⁴ Vide: Augustyn, *De Genesi ad litteram*, XII, 6, 15, PL 34, 459.

sposób, że zostaje czasowo zawieszona wszelka aktywność zmysłów⁷⁵. Drugim rodzajem wizji są widzenia wyobrazeniowe, powstające przez działanie łaski na wyobraźnię, bez współdziałania zmysłów. Obie te wizje nie mogą być zrozumiane bez wizji intelektualnej, dlatego też nie są wolne od błędu.

[Abr. 3]

Abraham: W tym czasie byłem zamroczony wizją, która przepowiedziała mi jej upadek, gdybym mógł przejrzeć.

Efrem: Mów, jaka to wizja.

Abraham: Widziałem siebie stojącego przed drzwiami celi. Nagle smok ogromny i cuchnący szybkim ruchem porwał będącą blisko mnie gołębicę bielutką, pożarł ją i zniknął.

Efrem: Jasna wizja.

Wizję smoka atakującego niewinną gołębicę można utożsamić z walką szatana z Kościołem. Podobny symbol, rozmaicie rozumiany przez chrześcijan, pojawił się w *Apokalipsie świętego Jana* (Ap 12,1-9): smok atakował brzemienną niewiastę, której postać odczytywano jako Matkę Mesjasza, reprezentantkę Izraela lub ludu Bożego. Również gołębicę może oznaczać nie tylko Marię, ale także Kościół. Druga wizja Abrahama pokazuje, że mimo tych ataków wspólnota wierzących ma zapewnioną opiekę Boga, jest nietykalna w najgłębszej swej istocie. Warto pamiętać jednak, że choć zaczerpnięte z pierwowzorów hagiograficznych, wizje bohaterów to sny literackie i jako takie „były poddane regułom rządzącej nimi tendencji i realizowały przyjęte z góry założenia budujące”⁷⁶.

Gallikanus po powrocie ze zwycięskiej wyprawy wojennej zdecydował się rozdać majątek i udać do Ostii, by tam służyć pielgrzymom. Natomiast Pafnucy i Abraham wyraźnie zostali nazwani pustelnikami. Informacje na temat organizacji życia w pustelni Hroswita mogła zaczerpnąć z licznych żywotów oraz z reguł zakonnych. Teresa Michałowska zauważyła, że ideę pielgrzymki wewnętrznej (tzw. *loco stare*, w macierzystym klasztorze) powiązaną z pielęgnowaniem cnót i wartości moralnych oraz modlitwą z uchwaleniem Boga słał święty Hieronim w *Liście do kapłana Paulina*⁷⁷.

⁷⁵ *Ibidem*, 12, 27, 55 : PL 34, 477-478.

⁷⁶ T. Michałowska, *Mediaevalia...*, s. 91. A. Okopień-Sławińska rozważała sposoby transponowania zjawisk sennych na zjawiska literackie, starając się opisać w kategoriach poetyki wewnątrztekstową egzystencję snów, wyróżniła: sen jako szczególnie motywowaną anegdotę, sen jako model wizji poetyckiej (ekwiwalentyzacja widoczna w konstrukcji utworu), sen jako temat wypowiedzi (tematykacja skoncentrowana na układzie językowym) – *vide*: A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 7-23. Pierwszy z wymienionych rodzajów to tzw. „historia w historii”, sen któregoś z bohaterów jest jednocześnie składnikiem świata przedstawionego oraz autonomiczną opowieścią, może mieć funkcję proroczą, a rozpatrywany jest w płaszczyźnie fabularnej.

⁷⁷T. Michałowska, *Mediaevalia...*, s. 30. O tym liście też u Brunona z Kwerfurtu.

Również współcześni Hroswicie wspominali o eremitach lub zakonnikach zamkniętych w celach, m.in. w żywocie Brunona, arcybiskupa Kolonii, jest mowa o mnichach przebywających w celi samotnie lub w parze⁷⁸.

Warto zwrócić uwagę, że obaj bohaterowie dramatów Hroswity wydają się słuchaczom ludźmi pogodnymi, cierpliwymi i pokornymi, pamiętają o doczesności ziemskiego świata, dzięki czemu wystrzegają się pochopnego osądzania bliźnich. Komentując słowa „Nie sądzcie, a nie będziecie sądzeni” (Mt 7,1-2), święty Hilary stwierdził:

Bóg zatem usuwa całkowicie każdy rodzaj powinności osądzania i nie zezwala na jej podejmowanie pod żadną postacią.⁷⁹

Zdarza się bowiem często, iż przywłaszczamy sobie autorytet upominania innych bez najmniejszego przykładu własnej poprawy. Chełpimy się leczeniem ślepoty cudzej, a sami tkwimy w ciemnościach zepsutego światła. Trudno jest jednak cokolwiek dawać, jeśli się nic nie ma. Najskuteczniejszą naukę przekazuje się bardziej przykładem niż słowami.⁸⁰

Pafnucy w rozmowie z uczniami wyraził swoje zaniepokojenie występkiem „przeciw Temu, który cierpi za sprawą stworzonego na swoje podobieństwo” (*Paf.* 1). Postanowił pójść do winowajczynie osobiście i zawrócić ją z bezbożnej drogi. Podobnie jak Abraham, uda kogoś, kim nie jest, odejdzie również od zasad przez siebie wyznawanych. Jednakże święty Augustyn w *De doctrina Christiana* przestrzegają: „Należy też pilnie zwracać uwagę na okoliczności, na osoby, miejsce i czas, żeby nie napiętnować lekkomyślnie czegoś jako niecnoty”⁸¹. Efrem, przyjaciel Abrahama, stwierdził: „Słuszną podjąłeś decyzję, że rozłóżysz rygor życia, by błędzą do Chrystusa przyprowadzić (...) Kto zna zakamarki serca, ten rozumie intencje” (*Abr.* 3).

3.1.4. Łaska Boska

Kto natomiast zna człowieka lepiej niż sam Bóg? „Jak wielkim sędzią jest Bóg – powiedziała Hroswita ustami świętego Jana w dziewiątej scenie *Kallimacha* – który każdego osądza indywidualnie! (...) nikogo nie pozbawił swej łaski” (*Kall.* 9). Bohater

⁷⁸ S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 34. Badacz poświęcił również uwagę użytemu słowu *cella* i nawiązał do tekstu świętego Piotra Damiana *Laus Eremiticae Vitae*.

⁷⁹ Hilary z Poitiers, *Komentarz do Ewangelii...*, s. 70.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 71.

⁸¹ Augustyn, *De doctrina Christiana...*, s. 137.

jeszcze kilkakrotnie podkreślał mądrość i sprawiedliwość Boga, którego postępowanie nie zawsze jest zrozumiałe dla ludzi. W dramatach można znaleźć znacznie więcej formuł uwielbienia Boga. Słowa Jana: „prostota sądów Bożych znacznie przewyższa przenikliwość człowieka” (*Kall.* 9) odpowiadają stwierdzeniom świętego Hilarego: „Te tajemnice przekraczały granice ludzkich możliwości poznania. Zwyczajny bowiem rozum ludzki nie jest zdolny objąć niebiańskiego planu”⁸². Analogiczną wypowiedź można znaleźć w utworze Boecjusza *O pocieszeniu* (ks. I, V): „Wszystko prowadzisz do mądrego celu, / Tylko uczynków ludzi, władco, / nie chcesz wiązać zasłużoną miarą”⁸³ oraz (ks. V, 4): „ruch ludzkiego rozumowania nie może osiągnąć prostoty Boskiej przewidziny”⁸⁴.

Wiadomo, że Hroswita korzystała z traktatów Boecjusza dotyczących muzyki i liczb. Prawdopodobnie знаła również *O pocieszeniu*, gdyż mogła zaczerpnąć z niego motyw sukni Filozofii (*List do uczonych*). Zauważa się podobieństwo stwierdzeń na temat stworzenia świata:

Dramaty Hroswity	<i>O pocieszeniu</i> Boecjusza⁸⁵
[<i>Gall.</i> I 5] „z polecenia ojca powstaje i zmienia się świat”	[ks. III, IX] „sam niewzruszony wszystko wprawiasz w ruch” (s. 74)
[<i>Kall.</i> 9] „pozwól wrócić do świata żywych Fortunatowi, przywoławszy ogień w jego materialne ciało”	[ks. III] „Te dusze rozsiewasz na niebie i ziemi i sprawiasz, że z Twej łaski, zapatrzone w Ciebie, wracają z ogniem w górę” (s. 75)
[<i>Paf.</i> 1] „Jak bowiem wszechświat składa się z czterech różnych elementów, dopełniających się na rozkaz stworzyciela harmonijnie”	[ks. IV, I w. 1-20] Bóg prowadzi świat w harmonii (s. 89)
[<i>Mądr.</i> 9] „Ciebie opiewają chóry anielskie i słodka harmonia gwiazd”	[ks. III] „Sprawiasz, że dusza (...) wprowadza harmonię w ciało i cielesny świat” (s. 74)
[<i>Kall.</i> 9] „Bogu, sprawiedliwemu sędziemu, znawcy duszy, który wszystko wie i godnie rządzi, a każdego wedle zasług odpowiednio obdarowuje”	[ks. IV, VI] „Tymczasem Bóg Twórca siedzi wysoko, / władza, trzyma wodze wszechświata, / jest królem i panem, źródłem i początkiem, / prawem, mądrością, sprawiedliwym sędzią” (s. 109)

⁸² Hilary z Poitiers, *O Trójcy Świętej...*, s. 65.

⁸³ Boecjusz, *O pocieszeniu...*, s. 36-37.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 120.

⁸⁵ Cytaty wg wydania: *ibidem*. W nawiasach okrągłych podano numery stron.

O mądrości, która stworzyła ten świat, mogła przeczytać również w traktacie *O wierze katolickiej* Boecjusza⁸⁶ oraz tekstach świętego Augustyna: „Ty, Ojczy, niebo i ziemię uczyniłeś na początku, jakim jest Twoja zrodzona z Ciebie Mądrość, równa Tobie i z Tobą współwieczna, czyli Twój Syn” (*Wyznania*)⁸⁷ oraz „była tam mądrość Boża, przez którą wszystko się stało, która się też i w dusze święte przenosi, czyni przyjaciół Bożych i proroków, i im bez dźwięku słów do duszy ich mówiąc, opowiada o dziełach swych” (*Państwo Boże*)⁸⁸.

Zbieżne poglądy Hroswity i Boecjusza uwidaczniają się również przy rozpatrywaniu kwestii jedności Boga w trzech postaciach:

Dramaty Hroswity

[*Kall.* 9]

„Boże nieograniczony i nieogarnięty rozumem, prosty i nieoceniony, który jesteś tym, kim jesteś, który wspólnie z dwoma innymi istotami stwarzasz i sam się stajesz”

[*Paf.* 13]

„Boże, przez nikogo niestworzony, bez cielesności”

[*Mądr.* 9]

„na równi z nimi zasługuję, aby wychwalać Ciebie, który nie jesteś tym samym, co Ojciec, lecz taki sam jak On”

[*Gall. I* 5]

„Ciebie, prawdziwą i wieczną mądrość pochodzącą od ojca”

[*Mądr.* 9]

„Zrodziłeś się [Chryście] bez materii tylko z woli Ojca i przy współpracy Ducha Świętego”

[*Gall. I* 5]

„W tym objawiłeś się prawdziwym Bogiem, przed stworzeniem świata zrodzonym z Boga Ojca i potem prawdziwym człowiekiem narodzonym z matki o czasie”

traktat *O wierze katolickiej* Boecjusza⁸⁹

„Od wieków, to jest przed ustanowieniem świata, przed wszystkim tym mianowicie, co może być określane mianem czasu, istniała Boża substancja Ojca, Syna i Ducha Świętego w taki sposób, że mówi się, iż Bogiem jest Ojciec, Bogiem Syn, Bogiem Duch Święty, a jednak [nie są to] trzech Bogowie, ale jeden Bóg” (s. 58),

„Nie możemy jednak jasno powiedzieć, jaki jest sposób owego pochodzenia, podobnie jak ludzki umysł nie jest w stanie zgłębić zrodzenia Syna z Ojcowskiej substancji” (s. 58)

„Niech nie wydaje się ponizającym to, że Syn Boży narodził się z Dziewicy, ponieważ został poczęty i wydany na świat w sposób nadnaturalny. Tak więc Dziewica poczęła z Ducha Świętego Wcielonego Syna Bożego, jako Dziewica [Go] porodziła, wydawszy Go na świat, pozostała Dziewicą” (s. 63)⁹⁰

⁸⁶ Boecjusz, *Traktaty teologiczne*, przeł. R. Biłak, A. Kijewska, Kęty 2001, s. 59.

⁸⁷ Augustyn, *Wyznania*..., s. 385.

⁸⁸ Augustyn, *Państwo Boże*..., s. 406.

⁸⁹ Cytaty według wydania: Boecjusz, *Traktaty teologiczne*.... W nawiasach okrągłych podaję numery stron. O jedności Trójcy Świętej także pisał święty Augustyn w ks. I, cap. V, 5 *De doctrina Christiana* (Augustyn, *De doctrina Christiana*..., s. 15).

⁹⁰ Maryja, jak twierdzi dalej Boecjusz, stała się „nową Ewą”, wyzwoloną z mocy szatana przez samego Boga.

[*Mqdr.* 9]

„O panie, o Emmanuelu, który zostałeś stworzony przed czasem przez Wszechmocnego, a o czasie – zrodzony przez Dziewicę Matkę, powstałeś z dwóch natur”

[*Kall.* 9]

„Niech będzie pochwalony jedyny Syn Boga, który doznał słabości człowieczej”

w Chrystusie wspaniałość Boskiej Natury i ludzka słabość (s. 63)

Dwojaką naturę Chrystusa chwalał również święty Augustyn w *Wyznaniach*:
Chrystus Bóg-człowiek przybył na świat, by oddać życie za grzeszników:

Ale trzeba było, by Pośrednik między Bogiem i ludźmi miał coś wspólnego z Bogiem i coś wspólnego z człowiekiem. Gdyby we wszystkim był jak człowiek – daleko byłby od Boga. Gdyby we wszystkim był jak Bóg – daleko byłby od człowieka. (...) prawdziwy Pośrednik, którego w tajemniczym Twoim miłosierdziu objawiłeś ludziom i posłałeś, aby na Jego przykładzie mogli się uczyć pokory – Człowiek Jezus Chrystus ukazał się jako Pośrednik między Bogiem i ludźmi, między śmiertelnymi grzesznikami i Nieśmiertelnym Sprawiedliwym: jak ludzie – śmiertelny; jako Bóg – sprawiedliwy.⁹¹

Podobnie Hroswita podkreśliła, jak bardzo poświęcił się dla ludzi Chrystus: „Cierpiałeś jak człowiek, odrzucając moc boską. Nie odrzuciłeś śmierci, aby nikt z wierzących w Ciebie nie zginął, lecz żył wiecznie, powstawszy z martwych. Ciebie także, doskonały Boże i prawdziwy człowieku, wzywam” (*Mqdr.* 9).

Każdy człowiek może liczyć na łaskę, bez względu na płeć. Hroswita pokazała w dramatach równość kobiety i mężczyzny w dostępie do nieba. Tak święty Paweł w liście do Galatów (3,26-29) napisał: „Wszyscy bowiem dzięki tej wierze jesteście synami Bożymi – w Chrystusie Jezusie (...) wszyscy bowiem jesteście kimś jednym w Chrystusie Jezusie”. Bóg jest sprawiedliwy i miłosierny. Zbłądzenie nie jest równoznaczne z potępieniem, jak tłumaczył Marii Abraham, a Taidzie Pafnucy. Grzech to rzecz ludzka, co też Hroswita mogła wyczytać u wielkich twórców przeszłości zarówno chrześcijańskich (Hieronim, *Epistulae* 57,12: „Errare humanum est”), jak i pogańskich (Cyceron *Filipiki* 12,2: „Cuiusvis hominis est errare, nullius nisi insipientis in errore perseverare”). Duszę można ocalić dzięki pokucie, odbywanej natychmiast po zrozumieniu błędu. Krytyce podlega natomiast zbyt wczesna wiara w łaskę Boga, czemu dał wyraz święty Augustyn w *Enarrationes in Psalmos*. Taką postawę reprezentowała

⁹¹ Augustyn, *Wyznania...*, s. 308. Cf. *idem, Państwo Boże...*, s. 381, 404-405.

Taida – wierzyła w Boga, ale ufna w jego miłosierdzie postępowała niewłaściwie z punktu widzenia religii.

3.1.5. Pragnienie śmierci

Hroswita w dramatach wiele uwagi poświęciła męczeństwu. Wprawdzie idea oddania życia dla Boga w dziesiątym wieku straciła na popularności, jednak – jak zauważył Vauchez – „z perspektywy chrześcijaństwa męczennicy, właśnie dlatego że ponosili śmierć jako istoty ludzkie, idąc za Chrystusem i wiernie przestrzegając Jego posłannictwa, uzyskiwali dostęp do chwały rajy i życia wiecznego. Święty był człowiekiem, za którego pośrednictwem nawiązywany zostawał kontakt między niebem a ziemią”⁹². W dramatach tę funkcję pełnią: Jan, Paweł oraz Gallikanus (*Gall. II*), Agape, Chionia i Irena oraz Wiara, Nadzieja i Miłość⁹³. Należy zwrócić uwagę również na śmierć Taidy, Druzjanny i Kallimacha oraz Mądrości.

Męczennik Hroswity nie przyjmuje pokornie tortur, jest – podobnie jak u Prudencjusza⁹⁴ – postacią aktywną: walczy i zwycięża. Źródłem siły dla bohaterów jest Chrystus („Dla miłości Chrystusa zniesiemy i tortury”, *Dul.* 1). Hroswita odwołała się zarówno do Biblii (Mt 5,10 „Błogosławieni, którzy cierpią prześladowanie dla sprawiedliwości”), jak i do traktatów Ojców Kościoła. Święty Hilary w komentarzu do tego passusu stwierdził:

Do doskonałą wreszcie szczęśliwością [Bóg – A.A.] obdarza tych, którzy są zdecydowani znieść wszystko dla Chrystusa będącego samą sprawiedliwością (1Kor 1,30). Tym zatem zapewnione jest Królestwo i obiecana obfita nagroda w niebie (Mt 5,12), którzy ubodzy duchem gardzą światem, są poniżeni utratą dóbr doczesnych i szyderstwami ludzi, którzy przeciw złorzeczeniom ludzkim wyznają sprawiedliwość niebieską, którzy obietnice Boże pieczętują chwalebny męczeństwem i całym swym życiem świadczą o życiu wiecznym.⁹⁵

⁹² A. Vauchez, *Święty*, [w:] *Człowiek średniowiecza*, red. J. Le Goff, przeł. M. Radożycka-Padetti, Warszawa-Gdańsk 1996, s. 393.

⁹³ Sama Hroswita wskazała zresztą taki kierunek interpretacji: w ostatnim z dramatów w zbiorze w postaci Miłości i doznawanej przez nią tortury (wrzucenia w płomień) nawiązała do świętej Agnieszki, o której mowa była w pierwszym z dramatów. W *Passio sanctae Agnetis* (13) opisano, jak święta spacerowała wśród ognia i następnie wyszła cała z płomieni, podobnie działo się z Miłością (*Mądr.* 6).

⁹⁴ M. Brożek, *Wstęp*, [w:] Prudencjusz Klemens, *Wieńce męczeńskie...*, s. 78.

⁹⁵ Hilary z Poitiers, *Komentarz do Ewangelii...*, s. 57.

Żadne męczarnie, nawet najbardziej wymyślne, nie spowodowały bólu ani ran („Spójrzcie, dusze dziewcząt ulatują, a nie widać nawet śladu rany. Włosy, ubrania, ciała nietknięte przez ogień”, *Dul.* 11). Niezlomna postawa i mocna wiara w Boga sprawiły, że męczennik dokonał najróżniejszych cudów, które nierzadko przeszły w groteskę⁹⁶ („Gdzie są twoje groźby? Oto ja, nietknięta, pływam we wrzątku i zamiast ukropu czuję orzeźwienie porannej rosy”, *Mqdr.* 5). Bohaterki dramatów wręcz zachęcały oprawców do wymyślania kolejnych, coraz bardziej bolesnych mąk i z lekkim sercem poddawały się karom, gdyż – jak napisał święty Augustyn – „wszystkie cuda, działywane przez męczenników w imię Chrystusowe, dają świadectwo ich wierze w Chrystusa”⁹⁷. Święty Hilary w dziesiątej księdze *O Trójcy Świętej* zauważył:

[Męczennicy też nie odczuwają bólu – A.A.] z pieśnią na ustach nadstawiają własny kark na ścięcie i odmawiając psalmy wstępują na płonące stosy ustawione dla nich. Gardzą lękiem naturalnego dla ciała strachu, a poczucie wiary do tego stopnia odmienia ich ciało, że nie odczuwają bólu, i siła ducha wpaja ciału męstwo, a wtedy uduchowione ciało tyle tylko w sobie samym odczuwa bólu, na ile pozwala siła ducha. Kiedy umysł kierujący się pragnieniem chwały, gardzi cierpieniem, to ciało pod wpływem duszy ożywiającej je nie odczuwa bólu.⁹⁸

Analogię między *Wieńcami męczeńskimi* Prudencjusza a dramatami Hroswity można zauważyć w radości bohaterów z odbywanej kaźni: „Piękna rzecz pod ostrzem miecza prześladowcy cios znosić” (Prudencjusz, *Peristephanon I o św. Emeteriuszu i Chelidoniuszu z Kalageny*, w. 28); „Wrzucić tę buntowniczkę do wrzątku – Sama wskoczę” (*Mqdr.* 5). Męczennicy głośno wyrażają także pragnienie zakończenia tortur, bynajmniej jednak nie ze względu na ból, lecz zmęczenie życiem doczesnym: „Nie będę zwlekała z gorącym pragnieniem”⁹⁹ – mówi święta Agnieszka z hymnu Prudencjusza, „Lecz męczy nas oczekiwanie. Prosimy, uwolnij nasze dusze z więzów” – wtórują jej Agape i Chionia (*Dul.* 11).

Poetycką inspiracją do opisu śmierci bohaterów mogła też być scena z czwartej księgi *Eneidy* Wergiliusza¹⁰⁰. Dydona, rozpaczająca po zdradzie Eneasza, woła:

⁹⁶ Cf. M. Brożek, *op.cit.*, s. 78.

⁹⁷ Augustyn, *Państwo Boże...*, s. 927-928.

⁹⁸ Hilary z Poitiers, *O Trójcy Świętej...*, s. 342.

⁹⁹ Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 342.

¹⁰⁰ Inspiracją mogłyby też być tragedie Seneki. Żygulski zwrócił uwagę, analizując *Trojanki*, że droga na śmierć Polixeny „stała się po wiekach w dramacie nowożytnym wzorem dla opisów ostatniej drogi wielu chrześcijańskich męczennic, umierających za swą wiarę” (Z. Żygulski, *op.cit.*, s. 56). Zarysował również postaci Kassandra i Elektry: „[Kassandra – A.A.] mściwa i tragiczna, idzie na śmierć z dumą i nienawiścią w sercu, harda i nieustępliwa, podobnie jak i Elektra, nieustraszona wobec grożących jej mąk i cierpień”

„Weźcie duszę i z ciężkiej zwolnijcie mnie troski!” (w. 652), prośbę wysłuchała Junona i „Irydę z Olimpu wysyła, / By duszę jej zbolałą zwolniła od ciała” (w. 694-5). Wreszcie „ciepło, którym pała, / Pierzchło i w lekkie tchnienia uleciało życie” (w. 704-5)¹⁰¹. Motyw duszy ulatującej z ciała pojawił się w dramatach kilkakrotnie (*Dul.* 11, *Paf.* 13, *Mądr.* 5), wyjątkowo w przypadku Taidy Pafnucy zapowiedział jej, że porzuci ciało człowiecze i, szczęśliwszy kurs z ziemi przebywszy, dojdzie do gwiazd z łaską sprzyjającą (*Paf.* 12)¹⁰². Hroswita zaakcentowała zwłaszcza wyższość duszy nad ciałem, nazywanym „więzieniem”, „miernym mieszkaniem”. Śmierć nazwała początkiem: Kallimach usłyszał: „Umieraj, by być” i po tych słowach odetchnął (*Kall.* 9).

Nie jest jednak łatwo dostać się do krainy wieczności, gdyż „droga człowieka do nieba jest stroma, a wejście wąskie i ciasne” (Mt 7,14). Przekonał się o tym sam Sysyniusz, bezskutecznie próbując dotrzeć do Ireny: „Objeżdżam górę i ciągle znajduję się w tym samym miejscu, co wcześniej. Nie widzę ani wejścia, ani zejścia” (*Dul.* 14). Niebo jest dostępne dla nielicznych, o czym pisał święty Augustyn w *Państwie Bożym* w księdze XXII w rozdziale III, zatytułowanym „O obietnicy wiecznego szczęścia świętych i o wiecznym karaniu niezbożnych”¹⁰³. Gorliwi chrześcijanie, nie tylko męczennicy, mogą liczyć na wieczne szczęście po pobożnym życiu. Dla bohaterów dramatów istotne było otrzymanie korony dziewictwa. Nawet Mądrość, choć jako matka nie mogła wznieść pieśni dziewictwa, poświęciła Chrystusowi swoje córki, więc uznała, że zasłużyła na wychwalanie Syna Bożego.

Hroswita w przypadku dwóch bohaterów, Sysyniusza i Fortunata, wspomniała o piekle. Irena zapowiedziała swojemu oprawcy: „Dla mnie to [śmierć – A.A.] największa radość, dla ciebie zaś cierpienie, ponieważ za twoje okrucieństwo, za twoje niegodziwości będziesz potępiony w Tartarze” (*Dul.* 14). Użycie terminu pogańskiego zamiast słów *inferi* lub *infernus* uwypukliło przepaść między bohaterami: różniąca ich wiara nigdy nie pozwoli im się już spotkać. Z Tartarem Hroswita mogła się zapoznać dzięki piątej księdze *Eneidy* Wergiliusza. „Niecny Tartar” i „mrowie posępnych mar”¹⁰⁴ nasuwają skojarzenie z piekłem. Drugiemu bohaterowi, jego charakterowi, złu i

(*ibidem*, s. 87). Nawet jeśli Hroswita nie wzorowała się na Senecie, być może znała jego twórczość choćby wyrwykowo.

¹⁰¹ Wergiliusz, *Eneida...*, s. 120-2.

¹⁰² Taki opis śmierci odwołuje czytelnika do pierwszej sceny *Pafnucego*, w której pustelnik ukazał istotne relacje między ludzkim osobowym światem duchowo-moralnym a kosmosem natury, zgodnie z podstawowym założeniem jedności makrokosmosu i mikrokosmosu. Hroswita zatem nie ograniczyła problematyki etycznej jedynie do wymiaru czysto ludzkiego, lecz wyraźnie ją rozszerzyła.

¹⁰³ Augustyn, *Państwo Boże...*, s. 909.

¹⁰⁴ Wergiliusz, *Eneida...*, s. 148.

grzechom, poświęcono zdecydowanie więcej uwagi. Fortunat, prokurator, pod którego kuratelą znajdował się grób Druzjanny, został przekupiony przez Kallimacha i pozwolił zakochanemu młodzieńcowi na wejście do grobowca. Ukąszony przez węża i następnie wskrzeszony, odmówił żałowania za grzechy i zmarł ponownie. Święty Jan skomentował jego postępowanie, mówiąc:

[*Kall.* 9]

Ten nieszczęśnik Fortunat zatruty jest goryczą diabelską, niby drzewo rodzące gorzkie owoce. Dlatego przez zgromadzenie sprawiedliwych i bogobojnych wysłany zostaje do krainy wiecznych tortur, na męki, bez żadnej nadziei na ulgę.

W dramatach Hroswity człowiek w momencie śmierci zostaje osądzony i albo nagrodzony zostaje wiecznym szczęściem, albo wiecznym cierpieniem. Autorka wspomina jedynie prośbę o wsparcie w drodze do Chrystusa. Jej bohaterów określa życie doczesne, odbycie pokuty, żal za grzechy lub brak zmiany swojego postępowania. O czyścicu pisano już od pierwszych wieków chrześcijaństwa (m.in. Orygenes, Tertulian, święty Ambroży, Grzegorz Wielki), jednak dopiero w wieku XII można mówić o wykrystalizowaniu się teorii czyścica. J. Le Goff zwrócił uwagę na zastanawiającą stagnację doktrynalną we wczesnym i dojrzałym średniowieczu¹⁰⁵. Mówiono o oczyszczającym ogniu (Alkuin), przedstawiano podróż w zaświaty (Beda Czcigodny). Natomiast z czasów współczesnych Hroswicie do najbardziej oryginalnych należą poglądy dwóch teologów. Hraban Maur pisał o oczyszczeniu między śmiercią a Sądem oraz wskazywał na możliwość dłuższego lub krótszego trwania tego oczyszczenia, które niekoniecznie będzie się ciągnęło przez cały ten okres. Hajmon z Halberstadtu sprecyzował, że czas tego oczyszczenia zależy od przywiązania, którym darzy się nietrwałe więzi, a kary odbyć można i za życia, i po śmierci¹⁰⁶. Być może w postaci Taidy Hroswita chciała pokazać grzesznika oczyszczającego się niczym w czyścicu. Bohaterka umarła dla świata, modlitwą i łzami zmywała z siebie błędy, które popełniła za życia. Czas został skrócony dzięki wizji, a dusza mogła wolna i czysta unieść się do nieba.

¹⁰⁵ J. Le Goff, *Narodziny czyścica*, przeł. K. Kocjan, posł. Z. Mikolejko, Warszawa 1997, s. 102.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 109-112.

3.2. *Homo sapiens*

3.2.1. Mądrość

Wiara, nadzieja i miłość, jak można zauważyć na przykładzie dramatów męczeńskich, stanowiły dla bohaterów podporę w dążeniu do życia wiecznego. Matką tych trzech cnót jest jednak mądrość, która „jako pierwsza przed wszystkim stworzona została (...), rozum roztropności od wieków” (Syr 1,4). Jej źródłem jest Bóg: „To Pan ją stworzył, przejrzał, policzył i wylał na wszystkie swe dzieła, na wszystkie stworzenia według swego daru, a tych, co Go miłują, hojnie nią wyposażył” (Syr 1,9-10). Ona obejmuje całą rzeczywistość, a jej podstawowymi cechami są pewność i porządek. Dotyczy rozumienia spraw Boskich i ludzkich, dzięki czemu możliwe staje się odróżnianie dobra od zła, prawdy od kłamstwa, miłości od nienawiści, zalet od wad. Mądrość jest też cechą wyróżniającą chrześcijańskich bohaterów dramatów Hroswity. Ich pogańscy przeciwnicy natomiast zostali przedstawieni jako głupcy. Zwraca uwagę bogactwo słownictwa, dotyczącego braku zdolności umysłowych: *stultitia* ‘głupota’, *incapax* ‘nierozumny’, *insanus* ‘chory’, *mente alienatus* ‘pozbawiony rozumu’, *stultus* ‘głupi’. Mądrość mówi o Hadrianie – cesarzu, który w historii zapisał się jako wyjątkowo uczony – „głupiec”, a on sam przyznaje: „niewiele zrozumiałem” oraz „mój umysł nie pojmuje” (Mądr. 3).

Mądrość pochodząca od Boga ma służyć ludziom, by ich doprowadzić do Niego: „A dla czyjej chwały godniej i sprawiedliwiej odnajduje się wiedza sztuk wyzwolonych, jeśli nie dla tego, który pozwala nam poznawać i daje naukę?” (*Paf.* 1). Nie należy jej utożsamiać wyłącznie z wiedzą, wykształceniem, nie wynika ze zdobycia sprawności czy zdolności zawodowej. Hroswita zauważyła, że „Boga nie obraża nauka poznawalna, lecz niesprawiedliwość uczonych” (*Paf.* 1). Pustelnik w rozmowie z uczniami podkreślił, że przekazuje im to, czego sam się nauczył, tę „drobną kroplę wiedzy, którą przy okazji zaczerpnąłem z nauk wielkich ojców” (*Paf.* 1). Przywołał przy tym słowa świętego Pawła: „Bóg wybrał właśnie to, co głupie w oczach świata,

aby zawstydzić mędrców” (1 Kor, 1,27)¹⁰⁷. Należy rozwijać dary otrzymane od Boga ku Jego chwale. Dopiero wiedza w połączeniu z mądrością stanowi o wartości człowieka: „Ciebie [Chryste – A.A.] wychwala także wiedza wszystkich rzeczy poznawalnych i wszystko, co składa się z czterech elementów” (*Mądr.* 9). Teorię czterech zmysłów rozpowszechnił Beda Czcigodny, jeden z największych uczonych wczesnego średniowiecza. W licznych tekstach poświęconych różnorodnym tematom wykazywał zainteresowanie naukami, zwłaszcza przyrodniczymi i historycznymi, przy jednoczesnym akcentowaniu duchowo-dydaktycznej wartości prezentowanych treści¹⁰⁸.

Mądrością obdarzone z pewnością zostały bohaterki *Dulcycjusza* i *Mądrości*. Gdyby nie panowały nad rozumem, nie otrzymałyby palmy męczeństwa. W *O pocieszeniu* Boecjusza Hroswita mogła przeczytać: „Czy można w jakikolwiek sposób rządzić czymś wolnym umysłem? Czy można wytrącić ze stanu właściwego spokoju umysł, który jest spójny mocą pewności rozumu?” (ks. II 6)¹⁰⁹. Hroswita zarówno w *Dulcycjuszu*, jak i w *Mądrości*, udowodniła, że nie można. Dioklecjan i Hadrian za pomocą dostępnych środków (nadzór dowódców wojskowych, więzienie, tortury) próbowali złamać bohaterki. Jednak one pewne swojej racji nie ugięły się pod naciskiem. Analogicznie, jak u Boecjusza twierdzącego, że „w cierpieniu, które dla tyrana było wyrazem okrucieństwa, filozof odnalazł szlachetną cnotę” (ks. II 6)¹¹⁰, Hroswita pokazała, że człowiek rozumny zniesie wszystko dla osiągnięcia celu.

Dramatem o najwyższym stopniu napięcia jest *Mądrość* – w tym tekście pokazano eskalację zła: bohaterki doświadczyły rozmaitych tortur, każdej cięższej od kolejnej. Matka, przygotowując swoje dzieci na cierpienie, odwoływała się zwłaszcza do ich wewnętrznej siły: „Nie pozwólcie sercu, moje córki, ulec zasadzkom tego węża diabelskiego, lecz wraz ze mną mu się przeciwstawcie” (*Mądr.* 3) oraz „Delikatność młodego wieku zwyciężacie dojrzałością i siłą zmysłów” (*Mądr.* 4). Córki zapewniły ją, że „ciała mogą się bać tortur, umysł jednak wypatruje nagrody” (*Mądr.* 4). Podobnie zauważył Boecjusz w księdze III *O pocieszeniu*:

Kto myślą głęboką idzie śladem prawdy
i chce trzymać się drogi, nie błędzić,

¹⁰⁷ Ocena ludzka niekoniecznie jest tożsama z oceną Boga. Hroswita nawiązała tym samym do *Wstępu* i *Listu* poprzedzających dramaty – to, co uczeni jej czasów uznają za mało wartościowe, Bóg może przyjąć jako wartościowe.

¹⁰⁸ Cf. Beda *In Petri* V, PL 93,65. O potrzebie zabiegania o mądrość do samego Boga: *In Lucae evangelium expositio* V, PL 92, 382D.

¹⁰⁹ Boecjusz, *O pocieszeniu...*, s. 53.

¹¹⁰ *Ibidem*.

niech wzrokiem duszy spojrzysz prosto w siebie,
niech w krąg ogarnie rozproszone myśli,
i niech przekona umysł, że to, czego szuka
na zewnątrz, jest w nim, ukryte w skarbcu¹¹¹

Zgłębianie wiedzy na temat świata nie jest ani łatwe, ani przyjemne, na co skarżą się interlokutorzy Pafnucego i Mądrości: „Im szybciej chcemy zrozumieć tę sprawę, stawiamy coraz to nowe pytania, tym trudniejsza nam się ona jawi” (*Paf.* 1), „O jaka trudna i ciężka kwestia wypłynęła z wieku tych dziewcząt!” (*Mądr.* 3). Konsekwentne i pokorne podążanie za mistrzem zaowocuje otrzymaniem daru mądrości.

3.2.2. Liczby

Za najbardziej „uczone” z dramatów Hroswity należy uznać *Pafnucego* i *Mądrość*, dwie sztuki, samodzielne w porównaniu ze źródłami. Świadczą o tym dodane przez autorkę dydaktyczne wywody, będące anachronizmem: o makrokosmosie i mikrokosmosie oraz muzyce i harmonii (*Pafnucy*), a także o liczbach (*Mądrość*). Dowodzą one nie tylko erudycji, ale również rosnącej twórczej pewności siebie kanoniczki¹¹². Choć każdy z nich pełni inną funkcję w tekście, jednocześnie stanowi egzemplifikację zasady stworzenia świata: porządku. Autorka nawiązała do słów zapisanych w Biblii: „aleś Ty wszystko urządził według miary i liczby, i wagi” (Mdr 11,20). Dzięki temu czytelnik otrzymał klucz do możliwej interpretacji całego zbioru utworów Hroswity – uporządkowanych i harmonijnie połączonych ze sobą:

[*Paf.* 1]

Im lepiej ktoś rozumie, że Bóg cudownym sposobem stworzył wszystko określone liczbą, rozmiarem i ciężarem, tym bardziej płonie miłością do niego.

[*Mądr.* 3]

¹¹¹ *Ibidem*, s. 82.

¹¹² Jak stwierdził Hughes, oba wywody stały się problematyczne dla krytyków. „Only a few critics see any possible connections between these two passages and their respective plays. However, these passages can be considered relevant if interpreted as allegorical revelations of the Augustinian concept of the correct use of beauty” (E. Hughes, *op.cit.*, s. 66-67). Zwrócił na to uwagę również Chamberlain: „[Hrotsvit – A.A.] omits all these topics in order to relate the exposition of music to the action of her play (...) Nearly every part of the exposition and also the changes she makes in her sources are relevant to relationships and details in the action of the play” (D. Chamberlain, *Musical Imagery And Musical Learning In Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 88).

W tym należy wysławiać niezmierną mądrość Twórcy i przedziwną naukę Artysty świata, który nie tylko stworzył na początku świat z niczego, wszystkiemu nadał liczbę, miarę i ciężar, lecz także następnie dał ludziom możliwość odkrywania sztuk.

Interpretacja symbolicznego znaczenia liczb, ważnych w całej twórczości dramatycznej Hroswity¹¹³, niezbędna jest przy analizie ostatniego utworu w zbiorze. „Człowiek średniowiecza jest zauroczony cyfrą – napisał J. Le Goff – aż do XIII wieku największą fascynację budzą cyfry symboliczne. Trzy – cyfra Trójcy Świętej; cztery – cyfra Ewangelistów, rzek raj, głównych cnót, kierunków świata”¹¹⁴. Celem wykładu Mądrości było przede wszystkim wykazanie ignorancji cesarza. Zotto stwierdziła, że wtręt matematyczny jest o tyle niezwykły, że raczej można by się spodziewać retoryki lub dialektyki¹¹⁵, poza tym „il confronto [tra Sapienza ed Adriano – A.A.] è peraltro introdotto da una banale domanda dell’imperatore, desideroso di conoscerne l’età delle giovani figlie di Sapienza”¹¹⁶. Odpowiadając na to pytanie, Mądrość stwierdziła:

[Mądr. 3]

O cesarzu, jeśli ciekawi cię wiek dziewcząt, powiem, że Miłość wypełniła liczbę lat zmniejszoną równie parzystą, Nadzieja natomiast – równie zmniejszoną, lecz parzyście nierówną, Wiara zaś – nadmierną nierównie parzystą.

Takie opisywanie liczb jest typowe dla wielu twórców chrześcijańskich, w tym Prudencjusza, który zamiast „osiemnaście” napisał „dwakroć dziewięciu”¹¹⁷ (hymn IV, w. 1). Zanim bohaterka przejdzie do wyjaśnienia, czym są liczby zmniejszone, nadmierne, parzyste i nieparzyste, rozwiąże zagadkę wieku swych córek: „Miłość przeżyła już dwie olimpiady, Nadzieja – dwa igrzyska [ku czci Jowisza Kapitolńskiego, odprawiane co pięć lat], Wiara – trzy olimpiady” (Mądr. 4)¹¹⁸. Wiek

¹¹³ K. Wilson zauważyła, że arytmetyczny porządek dominuje w kompozycji nie tylko poszczególnych utworów czy gatunków, ale także w całej twórczości Hroswity (K. Wilson, *Mathematical Learning And Structural Composition In The Works Of Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 100).

¹¹⁴ J. Le Goff, *Człowiek średniowiecza*, [w:] *Człowiek średniowiecza*, red. J. Le Goff, przeł. M. Radożycka-Padetti, Warszawa-Gdańsk 1996, s. 46. Księgę Liczb rozumiano także jako opis drogi człowieka do Boga od chrztu do życia wiecznego (H. Pietras, *Wprowadzenie*, [w:] Orygenes, *Homilie o Księdze Liczb*, przeł. S. Kalinkowski, wprow. H. Pietras, Kraków 2016, s. 5).

¹¹⁵ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 87-88. Z wykładem na temat liczb ściśle wiąże się dyskurs dotyczący muzyki, gdyż – zgodnie z podglądami Augustyna – „Bóg [liczby – A.A.] stworzył jako zasadę i normę wszystkich rzeczy, a w tym także muzyki” (R. Popowski, *Dziesiątkowy system liczbowy w interpretacji świętego Augustyna*, [w:] *Łacińska proza naukowa*, red. A.W. Mikołajczak, Gniezno 2001, s. 128).

¹¹⁶ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 87-88.

¹¹⁷ Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 200.

¹¹⁸ Warto zwrócić uwagę, z jakim wyczuciem Hroswita wykorzystywała wiedzę na temat mitologii. Jej teksty sprawiają wrażenie na wskroś chrześcijańskich, jednak okazjonalne zwroty i wyrażenia przypominają czytelnikowi, że czas akcji rozgrywa się w odległej przeszłości. Chodzi nie tylko o

dziewcząt nie jest przypadkowy: siódmy rok życia uważano za koniec dzieciństwa (*infantia*), natomiast dwunasty za wiek odpowiedni do zamążpójścia (*puella*). Okres między *infantia* a *puella* był czasem intensywnej edukacji dziewcząt z wyższych rodów¹¹⁹. Na te graniczne lata wskazywali także twórcy chrześcijańscy. W X hymnie *Wieńców mężeńskich* Prudencjusza dziecko siedmioletnie traktowano jako naturalne i nietknięte przez zło¹²⁰. O dwunastoletniej świętej Eulalii, bohaterce hymnu II, poeta napisał: „I obyczajami bardzo młodych lat / Objawiała siwej dojrzałości wiek”¹²¹. W wieku 12 lat Hathumonda została ksienią¹²². Ponadto liczba siedem dotyczy człowieka i jego życia na ziemi. Liczbą nieśmiertelności było osiem¹²³. Skoro więc bohaterki miały już osiem lat, gotowe były, by oddać życie doczesne dla wieczności.

Mądrość wyjaśniła Hadrianowi takie pojęcia, jak: liczba zmniejszona¹²⁴, liczba nadmierna¹²⁵ oraz – najważniejsza – liczba idealna (doskonała)¹²⁶. Uważa się¹²⁷, że Hroswita korzystała przede wszystkim z tekstu Boecjusza *De arithmetica* (księga I, cap. IX-XI, XX). Również święty Augustyn pisał wielokrotnie o liczbach¹²⁸, warto zwrócić uwagę na rozdział XXX *O doskonałości liczby sześć, która, pierwsza z liczb, wartością swych części się pokrywa* w księdze XI *Państwa Bożego*¹²⁹. Beda natomiast stwierdził: „Szóstka bowiem jest pierwszą w szeregu liczb, dla których suma równych części, na które można je podzielić, daje tę samą liczbę”¹³⁰. Szóstkę można dojrzeć w utworach

wyrażanie wieku bohaterek za pomocą olimpiad i igrzysk, ale także przywoływanie imion bóstw antycznych (Jowisz, Diana, Herkules).

¹¹⁹ D. Kline, *Kids Say the Darndest Things: Irascibile Children in Hrotsvit's „Sapientia”*, [w:] P.R. Brown, K.M. Wilson, L.A. McMillin, *Hrotsvit of Gandersheim. Contexts, Identities, Affinities and Performances*, Toronto 2004, s. 77.

¹²⁰ Prudencjusz Klemens, *op.cit.*, s. 291.

¹²¹ *Ibidem*, s. 187. Podobnie w hymnie XIV o świętej Agnieszce (s. 339).

¹²² S.L. Wailes, P.R. Brown, *Hrotsvit and her World...*, s. 14

¹²³ Wilson zwróciła uwagę, że taka była też liczba napisanych przez Hroswitę wierszowanych legend (K. Wilson, *Mathematical Learning...*, s. 102).

¹²⁴ „Wszystkie bowiem liczby nazywa się *zmniejszonymi*, których części złączone mniejsze są od tej liczby, których są częścią. Tak na przykład osiem: połowa to cztery, ćwierć – dwa, jedna ósma – jeden. Po dodaniu tych cząstek otrzymujemy siedem. Podobnie dziesięć: połowa to pięć, jedna piąta – dwa, jedna dziesiąta – jeden. Zliczone dają osiem” (A. Araszkiwicz, *Chrześcijański Terencjusz...*, s. 291).

¹²⁵ „Przeciwieństwem tych są liczby nazywane *nadmiernymi*, których części po dodaniu są większe, jak dwanaście: połowa to sześć, jedna trzecia – cztery, jedna czwarta – trzy, jedna szоста – dwa, jedna dwunasta – jeden. Po zliczeniu mamy siedemnaście” (*ibidem*).

¹²⁶ „Ta po podzieleniu i zliczeniu ani nie wzrasta, ani się nie zmniejsza, jak sześć, których części – trzy, dwa, jeden – dają również sześć. Podobne pod tym względem są dwadzieścia osiem, czterysta dziewięćdziesiąt sześć oraz osiem tysięcy sto dwadzieścia osiem” (*ibidem*).

¹²⁷ B. Nagel, *op.cit.*, s. 43-44; S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 22; K. Wilson, *Mathematical Learning...*, s. 100; C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 83.

¹²⁸ Augustyn *De doctrina Christiana* II XVI 25, 26, XXXVIII 56.

¹²⁹ Augustyn, *Państwo Boże...*, s. 436-437.

¹³⁰ Beda Czcigodny, *Natura wszechświata. Czas i jego rodzaje. Rachuba czasu*, przeł. zb., red. T. Gacia, wstęp H. Wąsowicz, obj. N. Turkiewicz, Lublin 2015, s. 142.

Hroswity na różne sposoby: napisała sześć dramatów, w dwóch, w *Dulcycjuszu* i w *Mądrości*, przedstawiła sześć męczennic, w pierwszym i ostatnim tekście w zbiorze trzech męczenników i trzy męczennice. Z pewnością Hroswita podzielała poglądy Boecjusza i świętego Augustyna, że alegoryczne znaczenie liczb związane jest ze ściśle z aktem stworzenia świata przez Boga. W *De musica* Augustyn wykazał, że „liczby mają pochodzenie Boskie i że muzyka jest jedną z dróg dojścia do Boga. Bóg jest źródłem i miejscem liczb wiecznych. Tych z kolei odzwierciedleniem są rytmy duchowe i fizyczne, w tym także muzyczne”¹³¹.

Symboliczna teoria liczb, niezmiernie ważna w średniowieczu, wywodzi się w dużej mierze ze źródeł greckich (zwłaszcza pitagorejskich), dostosowywana do pojęć chrześcijańskich była między innymi przez świętego Augustyna, Wenancjusza Fortunata, Izidora z Sewilii, Bedę Czcigodnego oraz Hrabana Maura (współczesnego Hroswicie). Wydaje się wysoce prawdopodobne, że właśnie z ich tekstów korzystała kanoniczka z Gandersheim.

3.2.3. Muzyka

Wywód matematyczny został wywołany przez pytanie cesarza o wiek córek Mądrości, natomiast muzyczny – przez pytanie uczniów o powód smutku Pafnucego. Pustelnik odpowiedział, że przygnębił go występek „przeciw Temu, który cierpi za sprawą stworzonego na swoje podobieństwo” (*Paf.* 1), czym wywołał rozmowę na temat substancji¹³². Jak zauważył Kuehne, Hroswita korzystała z utworu Boecjusza *In praedicamenta Aristotelis, Liber I De Substantia*¹³³.

Po krótkiej informacji o średniowiecznym systemie edukacji (*trivium* i *quadrivium*, co jest zapowiedzią wizji niebiańskiego łoża dla Taidy, strzeżonego przez cztery dziewice) Pafnucy przedstawił uczniom teorie odnośnie do muzyki. Zwraca się

¹³¹ R. Popowski, *op.cit.*, s. 118.

¹³² Warto przywołać tu poglądy Pseudo-Dionizego, który uważał, że Bóg, choć jest niedostępny i nierozpoznawalny w swej istocie, jest przyczyną, zasadą, substancją i życiem wszystkiego (*Imiona Boskie* I 3). Człowiek powinien zatem upodabniać się do Niego poprzez oczyszczenie, oświecenie i udoskonalenie (*Hierarchia niebiańska* III 3). Ten model wypełniają wszyscy bohaterowie dramatów.

¹³³ O.R. Kuehne, *op.cit.*, s. 52. Hroswita użyła sformułowania „mundus minor”. D. Chamberlain wskazał, że mogła je zapożyczyć z tekstów Makrobiusza i Aureliana z Reome (D. Chamberlain, *op.cit.*, s. 88), przywołał również uwagę Homeyer, że ten termin pojawił się w *O pocieszeniu...* Boecjusza (*ibidem*, s. 95, przyp. 46).

uwagę¹³⁴, że wykorzystany przez autorkę materiał pochodzi głównie z tekstu Boecjusza *De institutione musica Liber I* (cap. II, X-XIX). O muzyce sfer niebieskich Hroswita mogła także przeczytać w księdze VI (cap. XVIII) *O państwie* Cyclerona, we fragmencie zatytułowanym *Sen Scypiona*¹³⁵, w *De musica* świętego Augustyna oraz w *Institutiones* Kasjodora. O sztukach wyzwolonych pisali także Augustyn w *De Ordine*, Boecjusz w *De Arithmetica* (księga 1, 1), Martianus Capella w *De nuptiis Philologiae et Mercurii* oraz Izydor z Sewilli w *Etymologiach*.

Dramatopisarka odwołała się do trójstopniowego podziału dźwięków według neopitagorejczyków, którzy uwzględniali niedostępną zmysłowo kosmiczną muzykę sfer (*musica mundana*), metafizycznie pojmowaną muzykę duszy ludzkiej (*musica humana*) i wreszcie zwykłą muzykę dostępną percepcji zmysłowej (*musica instrumentalis*)¹³⁶. Autorka ustami Pafnucego dowodziła, że każdy z tych rodzajów dźwięków jest podobny, a wszystkie przedziały, przejścia i akordy wzajemnie sobie odpowiadają. Muzykę niebiańską tworzą tony, powstałe na skutek pędu i krążenia dziewięciu sfer, których prędkość wpływa na wysokość dźwięku.

Najwyższą sferą jest sklepienie niebieskie, następnych siedem wyznaczają planety, ostatnią, najniższą, stanowi Ziemia. Beda Czcigodny w traktacie *Natura wszechświata* napisał: „Pomiędzy niebem a ziemią znajduje się siedem ciał niebieskich [zwanych gwiazdami błędzącymi – A.A.], oddzielonych od siebie pewną przestrzenią”¹³⁷ i wymienił je, zaczynając od najdalszej: Saturn, Jowisz, Mars, Słońce, Wenus (Gwiazda Poranna – *Lucifer*, lub Gwiazda Wieczorna – *Vesper*), Merkury, Księżyc¹³⁸. Wspomniana przez Bedę „przeźreń”, przez Cyclerona określona jako „odległość”, przez Hroswitę – „przedziałem”, nie jest równa, ale zachowywane są odpowiednie proporcje, co widać również w muzyce ludzkiej i instrumentalnej.

Światem wyższym rządzi harmonia – ruch planet, choć wydaje się przypadkowy, jest uporządkowany. Tę samą zasadę zauważyć można w zespoleniu ciała i duszy człowieka, zwanym światem mniejszym: w pulsowaniu żył i w rozmiarze

¹³⁴ S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 22; B. Nagel, *op.cit.*, s. 43-44. D. Chamberlain wymienił trzy główne źródła tradycji muzycznej, z której mogła korzystać Hroswita: rzymską poezję, Biblię (zwłaszcza psalmy i hymny) oraz filozofię (łącznie z kosmogonią, matematyką i muzykologią), *vide*: D. Chamberlain, *op.cit.*, s. 79.

¹³⁵ Cycleron, *O państwie...*, s. 90-91.

¹³⁶ Kasjodor na pierwszym miejscu stawiał muzykę duszy ludzkiej, skupiwszy się na sferze moralnej, Boecjusz natomiast – na muzyce sfer (Kasjodor, *Institutiones musicae. Zasady muzyki*, przeł. i oprac. L. Dyka, Rzeszów 2015, s. 17). W dramatach można zauważyć próbę syntezy obu poglądów.

¹³⁷ Beda Czcigodny, *Natura wszechświata...*, s. 57.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 58.

części ciała, a nawet w stawach palców (*Paf.* 1). Różne elementy, powtarzał Pafnucy, dzięki harmonijnemu połączeniu, tworzą całość. Stąd też wyniknął jego smutek: Taida, jaśniejąca zdumiewającą pięknnością zewnętrzną, jest splamiona wewnętrznie brzydotą. Ponadto jej obecność w mieście zakłócała uporządkowany tryb życia obywateli: nie dość, że mężczyźni zaniedbywali swoje obowiązki, to jeszcze walczyli między sobą o jej względy. Kasjodor zwrócił uwagę, że „muzyka rozpościera się na wszystkie czynności naszego życia; zwłaszcza jeśli wypełniamy przykazania Stwórcy i czystymi umysłami zachowujemy ustanowione przez niego zasady (...) Kiedy jednak popełniamy czyny niegodziwe, nie mamy [w sobie] muzyki”¹³⁹. Również święty Augustyn łączył muzykę z moralnością, zwracając uwagę na harmonię człowieka z Bogiem¹⁴⁰.

Celem pustelnika stało się zatem przywrócenie harmonii zarówno w mieście, jak w duszy Taidy¹⁴¹. Bohaterka, aby odnaleźć równowagę ducha, musiała odciąć się od świata i wsłuchać w siebie. Nie mogła modlić się słowami ani głosem dźwięcznym, ale łzami i krzykiem serca pokutującego. Potrzebowała zatem ciszy, by odkryć w sobie muzykę sfer niebieskich, gdyż – jak nauczał Orygenes w homilii XXVII – dusza „zanim osiągnie doskonałość, mieszka na pustyni, gdzie ćwiczy się w naukach Pańskich i gdzie jej wiara jest badana poprzez próby”¹⁴². Milczenie jest potrzebne także, aby znaleźć w sobie Słowo Boże, czego istotę podkreślał Beda Czcigodny w komentarzu do Listu Jakuba, odwołując się do przykładu pitagorejczyków: „Bezpieczniej jest słuchać prawdy, niż jej nauczać, bo gdy się jej słucha, łatwiej przychodzi zachować pokorę”¹⁴³. Po trzyletnim pobycie w zamkniętej celi Taida zasługuje na łaskę: pokonała chaos w swej duszy, z ciemności wychodzi z pomocą Pafnucego do światła. Umarła, odniósłszy potrójne zwycięstwo: nad ciałem (odrzućcie zalotników), światem (spalenie bogactw) oraz diabłem (trzy lata odosobnienia). Celem pokuty jest według Orygenes, żeby „dusza poczyniła tak wielkie postępy, że może panować nad ciałem, lecz również nad całym światem”¹⁴⁴.

¹³⁹ Kasjodor, *Institutiones...*, s. 17.

¹⁴⁰ Augustyn, *Traktat „O muzyce”*, wstęp i przeł. L. Witkowski, red. R. Popowski, Lublin 1999. Za Augustynem teologowie średniowieczni uczyli o harmonii i doskonałości świata, będących dowodem na działania Bożej opatrności na ziemi (J. Buczek, *Obraz świata w średniowiecznej teologii*, „Resovia Sacra R.” 2009, nr 16, s. 45-70).

¹⁴¹ Warto zwrócić uwagę, że troska Pafnucego o bliźniego jest potwierdzeniem jego miłości do Boga. Cf. Beda Czcigodny *Homilia XXXI*, PL 94, 337C: „Quia nimirum solus ille conditorem perfecte diligit, qui et proximis curam puri amoris impendit”.

¹⁴² Orygenes, *op.cit.*, s. 300.

¹⁴³ Beda Czcigodny, *In ep. Jacobi I*, [w:] *idem, Komentarz do Listu Jakuba*, przeł. i oprac. D. Sztuk, Warszawa 2013, s. 37.

¹⁴⁴ Orygenes, *op.cit.*, s. 311.

Hroswita odwołała się do teorii muzyki nie tylko w *Pafnucym*. Marię, bohaterkę *Abrahama*, wuj, odpowiedzialny za jej edukację w pustelni, zapoznał w pierwszej kolejności z psalterzem (*Abr.* 3). Dziewczynka zazwyczaj modliła się, śpiewając w celi i to właśnie cisza zaniepokoiła Abrahama. Po jej powrocie do pustelni natomiast jedną z form pokuty była muzyka: „Ktokolwiek słyszy jej śpiew, trafiony jest w samo serce” (*Abr.* 9). Etos muzyczny według świętego Augustyna¹⁴⁵ ma polegać na zwróceniu się duszy od spraw ziemskich ku liczbom wiecznym, a przez nie ku samemu Bogu. W *Wyznaniach* (ks. XII, 29) autor powiązał muzykę (dźwięk), rozumianą jako tworzywo, ze śpiewem, czyli formą: „śpiew to coś więcej niż dźwięk, to dźwięk harmonijny (...) nie harmonizuje się śpiewu, aby powstał dźwięk, ale harmonizuje się dźwięk, aby powstał śpiew”¹⁴⁶. Wtedy możliwe jest spełnienie podstawowych zadań śpiewu: inspirowanie do modlitwy, do kontemplacji, do kierowania myśli ku Bogu.

Hroswita wykorzystała również terapeutyczną funkcję wspólnego śpiewania, którą mogła zaczerpnąć z Biblii: hymn nie tylko jednoczył Jezusa z jego uczniami (Mt 26,30), ale także umożliwiał napełnianie się Duchem Świętym w nieszczęściu (Ef 5,19) Święty Paweł zalecał: „Słowo Chrystusa niech w was przebywa z [całym swym] bogactwem: z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie przez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach” (Kol 3,16). W *Dulcycjuszu* trzy siostry, oczekujące na decyzję w ich sprawie, śpiewały hymny, by wesprzeć się wzajemnie (*Dul.* 3), tak, jak czynili to apostołowie: „O północy Paweł i Syłas modlili się, śpiewając hymny Bogu. A więźniowie im się przysłuchiwali” (Dz 16,25). Święty Augustyn napisał o wprowadzeniu zwyczaju, „wzorem Kościołów wschodnich, śpiewania hymnów i psalmów, aby wśród ogólnego przygnębienia wierny lud nie tracił ducha” (*Wyznania* ks. IX)¹⁴⁷. O takim sposobie wspierania się przez chrześcijan wspominał również Tertulian¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Myśl Augustyna dotycząca estetyki stanowi ważny kontekst dla dramatów. Muzyka interesowała go przede wszystkim jako nauka filozoficzna, czemu dał wyraz w traktacie *De musica*, stanowiącym naukowe rozważania o strukturze i ontologii muzyki. *Vide*: L. Witkowski, *Ethos muzyczne w traktacie Augustyna z Tagaste „De musica”*, „Musica Antiqua”, 1982, nr 6, s. 479-498; A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013; A. Adamska-Osada, *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2006, nr 1, s. 5–15.

¹⁴⁶ Augustyn, *Wyznania...*, s. 377.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 236.

¹⁴⁸ *Apologeticum* 39,18; *De anima* 9,4; *De oratione* 27; *Ad uxorem* 3,8,8; *De carne Christi* 17,1; *Adversus Marcionem* 5,5,12; *De spectaculis* 29,4; *De virginibus velandis* 17,4.

3.2.4. Uroda a piękno wewnętrzne

„Ohoho! Co za uroda, co za powab, co za obejście!” – zawołał na widok oddanych mu pod opiekę więźniarek Dulcycjusz (*Dul.* 2). Piękno Druzjanny sprawiło, że Kallimach się w niej zakochał. Ciało są piękne dlatego, że odzwierciedlają piękną duszę. Do uszlachetnienia ciała prowadziły wartości duchowe. Hadrian mówił o Mądrości: „Wysokie pochodzenie odzwierciedla się na twojej twarzy” (*Mądr.* 3)¹⁴⁹. Dioklecjan zwrócił uwagę, że uroda świadczy o szlachectwie bohaterów.

Hroswita świadomie pokazała w dramatach związek między chrześcijaństwem a elitą społeczną. Bohaterki *Dulcycjusza* i *Mądrości* pochodziły z rodów arystokratycznych, pogańska przeszłość Andronika została usunięta, a Kallimach był tylko obywatelem, który musi zapłacić Fortunatowi „podatek”, by zobaczyć ukochaną. Poganie, nawet cesarze, nie zachowywali się z godnością ani mądrością, o czym świadczy chociażby oddawanie czci posągom. Dulcycjusz, namiestnik, zauroczony urodą swoich więźniarek tak się zapomniał, że postanowił je zniewolić. W wyniku interwencji Boskiej doznał szału i zamiast dziewcząt całował garnki, brudząc się sadzą, aż „stał się czarny na podobieństwo Etiopczyka”¹⁵⁰. „To oczywiste – stwierdziła Agape – że uzewnętrznia się diabeł, który opętał jego umysł” (*Dul.* 4). Fizycznie objawia się niewłaściwy stosunek do ziemskich aspektów życia. Wobec przemijalnego piękna zmysłowego jedyną gwarancją trwałości jest piękno wewnętrzne, które nigdy nie umiera. Przynależność do chrześcijan natomiast pozwala na doznanie obecności prawdziwego Boga. Z pewnością rolę pośrednika między rzeszą wiernych a siłą wyższą odgrywają duchowni, którzy dzięki ciągłej modlitwie bardziej dbają o swą duszę niż ciało.

¹⁴⁹ Ten motyw pojawił się także w *Eunuchu* Terencjusza. Hetera, opowiadając o wychowance swojej matki, mówi: „dziewczyna to dziewczica niezwykle szlachetnej urody” (Terencjusz, *Eunuch*, [w:] *idem, Komedia*, przeł. i oprac. E. Skwara, t. 1, Warszawa 2005, s. 307). W przypisie tłumaczka wyjaśniła, że określenie „forma... honesta”, jak została nazwana Pamfila, „często pojawia się u Terencjusza dla oddania fizycznego piękna (...) Określenie to odnosi się do osób, które później okażą się wolno urodzonymi Atenkami lub Ateńczykami” (*ibidem*, s. 307, przyp. 26). Pamfila wzbudziła także zachwyt u Parmenona: „Ho, ho! Jakie ma szlachetne rysy!” (*ibidem*, s. 315). Terencjusz skojarzył piękno zewnętrzne z wewnętrznym także w *Za karę*: Antifila słyszy od znajomej hetery: „Myślę, że jesteś szczęśliwa, bo zadbałaś, by twoje obyczaje były równe urodzie (...) Twoje słowa bowiem były dla mnie dowodem na to, jaki masz charakter” (*ibidem*, s. 210).

¹⁵⁰ O tej scenie pisała zarówno Thiebaut, jak i Curtius. „Her [Hrosvitha's – A.A.] central comic scene is liberally seasoned with »kitchen humor«, a type of joke favored among earlier Latin writers, who saw the figure of the cook on a par with the vilest slave and therefore ripe for taunting. An example in Roman drama appears in *The Eunuch* of Terence” (M. Thiebaut, *op.cit.*, s.184); „podobne odmiany komizmu [chodzi o dowcip kuchenny – A.A.] spotykamy w utworze Hroswity *Dulcitus*” (E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 447).

Kosmologia i antropologia Hroswity jest przede wszystkim wyrazem jedności porządku stworzenia. Życie udzielone przez Boga każdemu sprawia, że on się rozwija, dzięki czemu może dążyć z powrotem do Boga. Piękno dla Hroswity jest ściśle związane z harmonią wewnętrzną. Także Biblia przestrzega w podejściu do ludzi przed kierowaniem się wrażeniami wywoływanymi ich zewnętrznym wyglądem, bez zwracania uwagi na charakter: „człowiek patrzy na to, co widoczne dla oczu, Pan natomiast patrzy na serce” (1Sm 16,7). Dlatego też w otwierającej dramat rozmowie z Efresem Abraham martwił się, co ma zrobić z osieroconą bratanicą, czy nie zepsuje jej uroda.

Charakter świadczy o pięknie człowieka, a „ozdobą niech będzie nie to, co zewnętrzne: uczesanie włosów i złote pierścienie ani strojenie się w suknie, ale wnętrze serca człowieka o nienaruszalnym spokoju i łagodności ducha, który jest tak cenny wobec Boga”(1P 3,3-4). Zgodnie z tym Abraham polecił Marii odrzucenie pieniędzy i sukni, które zyskała dzięki grzechowi. Taida sama postanowiła spalić to, czym cieszyła się do czasu pojawienia się Pafnucego. Wezwała do siebie wielbicieli, by byli świadkami jej przemiany. Oni nie potrafili jej zrozumieć i próbowali zatrzymać, trzymając za jej suknię:

[Paf. 4]

Taida: Odejdźcie, nie szarpcie mnie. Wystarczy, że dotąd pozwalałam wam na grzech. Koniec z tym. Czas się rozejść.

Motyw dotykania szat, a nawet szarpania ich dla własnej korzyści, pojawił się w *O pocieszeniu...* Boecjusza (ks. I 1): „Suknia [Filozofii – A.A.] była uszyta subtelną sztuką z najcieńszych nici, z niezniszczalnej materii, którą jak się później dowiedziałem, ona sama utkała własnymi rękami (...) Jednak ręce gwałtownych ludzi poszarpały jej suknię, odrywając co się dało”¹⁵¹. O zbawiennym wpływie dotknięcia szat mowa jest nie tylko w Piśmie Świętym, ale także w *Dziele paschalnym* Seduliusza (ks. III): „I każdy, kto zdołał tych frędzli [szaty Chrystusa – A.A.] dosięgnąć, stawał się zaraz uczestnikiem zdrowia”¹⁵². Być może wielbiciele Taidy trzymali jej szaty, gdyż czuli, że tracą bezpowrotnie coś cennego. Kobieta po odbyciu pokuty osiągnie pełnię harmonii i znajdzie się w niebie. Nie będzie to natomiast udziałem zalotników.

¹⁵¹ Boecjusz, *O pocieszeniu...*, s. 28.

¹⁵² Sedulius Caelius, *op.cit.*, s. 341.

3.2.5. Droga życia

Maria wyruszyła z powrotem do pustelni z Abrahamem, jej opiekunem duchowym, swoistym aniołem stróżem.

Święty Ambroży poświęcił wiele uwagi w księdze II *Wykładu Ewangelii wg św. Łukasza* trzem królom, którzy odbyli długą podróż do Jezusa, by wrócić wkrótce do swoich domów. Stwierdził na tej podstawie, że istnieją dwie drogi życia: na zatracenie (prowadząca do Heroda) lub ocalenie (jej celem jest Chrystus). Magowie wybrali tę właściwą, bo wracają lepsi, niż byli¹⁵³. Abraham przedsięwziął podróż, aby uratować bratanicę. W trosce o jej duszę naraził samego siebie. Oboje wrócili mądrzejsi o zdobyte doświadczenie, świadomi, że grzech może dotknąć każdego, a ocaleniem jest walka, choćby i podjęta późno. Należy nieustannie podejmować wysiłek i pokonywać pokusy. „Pesymistyczna wizja słabego, pełnego wad, upokorzonego przez Bogiem człowieka [z Księgi Rodzaju – A.A.] przewija się przez całe wieki średnie, lecz silniej zaznacza się we wczesnym średniowieczu, w stuleciach od IV do X”¹⁵⁴. Warto zauważyć, że w tekstach Hroswity nie ma mowy o pracy fizycznej, nawet jako narzędziu odkupienia i zbawienia. Gallikanus, żołnierz, przenosi się do Ostii, by podejmować pielgrzymów – nie jest to jednak jego zawód. O męczennicach nie wiadomo nic, nawet zapytana o ojczyznę, ród i nazwisko Mądrość unika odpowiedzi. Natomiast na temat jej męża nie pada ani jedno słowo, nie wiadomo, czy nie żyje, czy też opuściła go, dokonując wyboru zgodnie z myślą Tertuliana, że nie można trwać w małżeństwie z osobą innej wiary, w przeciwnym razie należy oddalić ze wspólnoty braterskiej tych, którzy związali się z poganami¹⁵⁵.

Maria, której imię bohaterowie tłumaczą jako „gwiazda morska”, nigdy niezachodząca, wskazująca marynarzom właściwy kierunek, po powrocie „pracuje ponad siły, by być przykładem nawrócenia dla tych, dla których wcześniej stała się przyczyną upadku”¹⁵⁶ (Abr. 9). Podobną funkcję wskazał Lukrecjusz dla Wenus, rozpoczynając *De natura deorum* słowami: „Rzymian pramatko, Wenus! Bogów i ludzi kochanko, / Która wprowadzasz na niebo gwiazd migotliwe kaganki, / Drogę znaczysz

¹⁵³ Ambroży, *op.cit.*, s. 70.

¹⁵⁴ J. Le Goff, *Człowiek średniowiecza...*, s. 13.

¹⁵⁵ *Vide szerzej:* E. Wipszycka, *Kościół w świecie późnego antyku*, Warszawa 2006, s. 79-80. Autorka przytoczyła obszernie wywody Tertuliana na małżeństwa mieszane, przedstawiła także sytuację tego typu związków na przestrzeni pierwszych wieków chrześcijaństwa.

¹⁵⁶ A. Araszkiewicz, *Chrześcijański Terencjusz...*, s. 222.

żeglarzom”¹⁵⁷. Zarówno Wenus, jak i Maria, miłością odpowiadają na miłość innych, jednak celem jednej jest przyjemność cielesna, ziemską, dla drugiej liczy się wieczność.

Zestawienie podobnych wartości ze świata pogańskiego i chrześcijańskiego uczyniła Hroswita kilkakrotnie. Gallikanus, wyruszając na wojnę, udał się na Kapitol i złożył rytualne ofiary, by poznać wyrocznie bogów i wyjednać ich pomyślność. Dopiero jednak ofiara złożona Bogu Niebieskiemu pozwoliła mu wygrać decydującą bitwę. Bohaterowie drugiej części *Gallikana*, Jan i Paweł, mieli uczcić złotą podobiznę Jowisza, boga bogów. Oni odrzucili propozycję, gdyż nie uznawali innego boga nad Jezusa Chrystusa. Wiara, córka Mądrości, miała natomiast oddać cześć wielkiej Dianie¹⁵⁸, bogini dziewicy. Hroswita wyraźnie zaznaczyła, że bohaterom chodzi nie tylko o wyznawane wartości, które mogą być uznawane w każdym czasie. Bez Boga, bez religii chrześcijańskiej nie można jednak mówić o „prawdziwym” życiu, z pewnością nie można ufać w szczęśliwe życie wieczne. Wprost mówią o tym bohaterowie *Gallikana II*, Jan i Paweł, w rozmowie z Julianem:

[*Gall. II, 5*]

Paweł: [Poprzednicy Juliana – A.A.] adorowali Stwórcę, ich korony opromieniała Boska godność i widoczne były znaki cnoty oraz świętości. Z tego powodu wielce przyczynili się do powodzenia wszelkich dokonań.

Julian: To i mnie czeka.

Jan: Nie w taki sposób, bo im towarzyszyła Boska chwała.

Poprzednicy Juliana prowadzili bogobojne życie, zgodne z zasadami chrześcijaństwa. W konsekwencji osiągnęli życie wieczne i zostali przyjęci w poczet aniołów. Choć Julianowi przypadło rządy ogromnym i bogatym państwem, choć wiele może on jeszcze dokonać, to tylko od Boga zależy przyszłość i to On określił każdemu człowiekowi przeznaczenie¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Lucretius Carus, *O naturze wszechrzeczy*, przeł. E. Szymański, oprac. I. Krońska, K. Leśniak, Warszawa 1957, s. 3.

¹⁵⁸ Diana pojawiła się także w *Żołnierzu samochwale* Plauta. To jej, najwspanialszej z bogiń, Bankietka dziękuje za uratowanie ze sztormu (Plaut, *Komedie...*, t. 1, s. 67).

¹⁵⁹ W tym fragmencie William Provost widzi wpływ *Consolatio* Boecjusza (VI-VIII), cf. W. Provost, *The Boethian Voice In The Dramas Of Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 71. Zachwyty nad uporządkowanym światem, stworzonym przed czasem przez nieomylnego i wszechwiedzącego Boga, nosi również znamiona zapożyczenia z tekstów Boecjusza.

3.3. *Homo ludens*

3.3.1. Postaci i charaktery męskie

Hroswita, wzorując się na Terencjuszu, musiała zwrócić uwagę na zestaw masek oferowanych przez *palliatę*¹⁶⁰. Niektórzy z wykreowanych przez nią bohaterów znakomicie wpasowali się w antyczny wzór, inni natomiast – sprawiają wrażenie kompilacji charakterów kilku postaci (w tabeli zaznaczone gwiazdką) lub ich klasyfikacja¹⁶¹ jest niepewna (zaznaczone znakiem zapytania). Warto pamiętać, że wszyscy zostali wyposażeni w cechy indywidualne, dzięki czemu mimo reprezentowania tego samego typu każda kreacja jest niepowtarzalna.

Tabela 4. Postaci męskie w komediach Hroswity podzielone według najczęściej występujących masek *palliaty*.

Tytuł sztuki	senex	adulescens	servus	leno	parasitus	miles
<i>Gallikanus I</i>	Konstantyn Jan i Paweł	Gallikanus				Bradán
<i>Gallikanus II</i>	Julian Gallikanus? Jan i Paweł?		Terencjanus ?			
<i>Dulcycjusz</i>	Dioklecjan			Sysyniusz*	Sysyniusz*	Dulcycjusz
<i>Kallimach</i>	Święty Jan	Kallimach Andronik		Fortunat*	Fortunat*	
<i>Abraham</i>	Abraham Efrem Podróżnik			Oberżysta		
<i>Pafnucy</i>	Pafnucy Antoni	Paweł				
<i>Mądrość</i>	Hadrian				Antioch	

¹⁶⁰ Na temat związku tekstów Hroswity z komediami Terencjusza pisano wielokrotnie (*vide m.in.*: C. Coulter, *op.cit.*, s. 526-7; J. Tarr, *Terentian Elements In Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 55-62; E. Karakasis, *op.cit.*, s. 279-293). W tej części pracy wskazuję na możliwe zapożyczenia lub podobieństwa bohaterów dramatów do typów postaci funkcjonujących w *palliacie*.

¹⁶¹ Podstawą dokonanego przeze mnie podziału jest funkcja pełniona przez postać oraz jej wpływ na przebieg akcji, niekoniecznie jej wiek lub status.

Podobnie jak u Terencjusza¹⁶² jedną z najczęściej wykorzystywanych i – w związku z tym – najstaranniej nakreślonych postaci był starzec. Odgrywał rolę znaczącą niemal w każdej sztuce. Wystąpił w dwóch podstawowych odmianach: *senex levis* oraz *senex iratus* (nie pojawił się natomiast typ zakochanego starca, *senex amans*). Starcami rozgniewanymi uczyniła Hroswita trzech cesarzy, każdy z nich, jak u Plauta, padł ofiarą „oszustwa” i był celem ataku. Druga odmiana tej postaci realizuje się w typie pomocnego przyjaciela, często występującego u Terencjusza, natomiast u Plauta odgrywającego zazwyczaj rolę drugoplanową¹⁶³.

Rolę starców łagodnych odgrywali z pewnością Konstantyn Wielki (*Gall. D*), święty Jan (*Kall.*) oraz obaj tytułowi pustelnicy (*Abr.*, *Paf.*). Z wyjątkiem świętego Jana pojawiali się w sztukach od początku, zwracali uwagę swą szlachetnością zwłaszcza wobec pozostających pod ich opieką (prawną, duchową) kobiet. Nie dominowali nad pozostałymi bohaterami, nie narzucali swego zdania, lecz własnym przykładem i wsparciem starali się przywrócić akcji właściwy bieg w miarę możliwości.

KONSTANTYN, cesarz rzymski, chrześcijanin, syn Heleny, ojciec Konstancji, z uznaniem wyrażał się na temat dokonań Gallikana, którego prośbie o rękę swej córki nie odmówił, choć wiedział o przyrzeczeniu złożonym przez nią. Postawiony przed dylematem zapomniał o Bogu, lecz myślał o państwie. Z ulgą przyjął wiadomość o nawróceniu niedoszłego zięcia. Konstantynem kierowała troska o dobro córki, kochał ją i nie miałby nic przeciwko, gdyby zdecydowała się poślubić uczciwego, walecznego mężczyznę. Pod tym względem przypomina Chremesa z *Dziewczyny z Andros*.

ŚWIĘTY JAN pojawił się po raz pierwszy w sc. 5 *Kallimacha*, sprawiał wrażenie wszystko wiedzącego, niezbyt subtelnego starca („Nie powinny płynąć łzy za kogoś, którego dusza, jak wierzymy, zasnęła w pokoju” – mówił do zrozpaczonego wdowca). Jednak w scenie przy grobie ujawniła się jego pokora. Wskrzesił Kallimacha i Druzjanę oraz przeprowadził z Andronikiem dialog na temat pychy, grzechu i łaski. Jest bohaterem dynamicznym.

ABRAHAM, jedyny opiekun osieroconej bratanicy, pustelnik, był zupełnie nieprzygotowany na wychowanie dziecka. Zostawił Marię samą, a o jej ucieczce dowiedział się po kilku dniach. Rozpaczał nad jej upadkiem, ale zdecydowany był odzyskać jej zaufanie. Poznawszy miejsce jej pobytu, udał się tam pod przebraniem i jako amant zyskał sposobność rozmowy z nią w cztery oczy. Ojcowskim tonem czynił

¹⁶² Vide: E. Skwara, *Komedia według Terencjusza*, Warszawa-Toruń 2016, s. 225.

¹⁶³ E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001, s. 86.

jej wyrzuty i namawiał do powrotu. Wzorem Chrystusa nie krytykował jej, lecz wskazał właściwą drogę. Zdawał sobie sprawę z jej kruchości i delikatności, z opóźnieniem zaczął dbać o nią. Być może pierwowzorem dla tego bohatera był Micjon z *Braci Terencjusza*, człowiek szlachetny, z zasadami. Nie próbował unikać odpowiedzialności za swego wychowanka, lecz ponosił konsekwencje finansowe. Podobnie jak Abraham, Micjon wychowanie podopiecznego uważał za swój obowiązek, miał też świadomość, że może popełnić błędy, za które trzeba będzie odpowiedzieć.

PAFNUCY, również pustelnik, troszczył się zarówno o edukację swoich uczniów¹⁶⁴, jak i życie ludzi z pobliskiego miasta. Długo rozprawiał na temat rodzajów muzyki, harmonii, piękna. Następnie z nauczyciela zmienił się w dobrego pasterza, który idzie na ratunek zagubionej osobie. Pod przebraniem udał się do Taidy i dowiedział się, że ona już jest chrześcijanką. Przybrał wtedy postawę surowego starotestamentowego Boga i groził kobiecie. Zlecił jej surową pokutę, zamknął ją w zamurowanej celi i opuścił. Po trzech latach dzięki wizji jednego z braci poznał, że Taidzie odpuszczono grzechy i przygotowano dla niej miejsce w niebie, a nie ma w nim jeszcze miejsca dla pobożnego pustelnika. Pafnucy uwolnił zatem byłą prostytutkę, podkreślając szczerą i siłę jej pokuty. Był obecny przy jej śmierci, zrozumiał, że nie on decyduje o zbawieniu lub potępieniu. Podobnie jak Micjon wychowanka, karmił podopieczną, skoro na to zasłużyła, mimo że w ostatniej scenie ujawnia się jego wyrozumiałość dla niej. Tym też zasłużył na jej szacunek.

Pomocni przyjaciele odgrywają u Hroswity role drugoplanowe. Są ważni dla rozwiązania akcji, nierzadko ich słowa stanowią klucz do interpretacji całego tekstu:

JAN i PAWEŁ (*Gall. I 6-10*) to przyjaciele Konstancji, na jej prośbę wysłani na wojnę razem z Gallikanem. Dzięki ich namowie wódz przeszedł na wiarę chrześcijańską, oni także pochwalili go za postawę wobec pokonanych i wspierali go powrocie do Rzymu. Dzięki nim możliwe będzie szczęśliwe zakończenie sztuki. W drugiej części dramatu pojawili się po raz pierwszy w sc. 5, nie widać było po nich upływu trzydziestu lat od zakończenia części pierwszej. Ich bezpardonowa dyskusja z Julianem zdominowała utwór, zdecydowani byli ponieść śmierć męczeńską.

¹⁶⁴ Sugeruje się, że scena otwierająca ten dramat może być odwzorowaniem sytuacji z klasztoru w Gandersheim: „Non si può quindi naturalmente escludere che nella lunga scena di apertura, in cui il santo eremita insegna ai suoi discepoli alcune nozioni di musica e di armonia, il personaggio di Pafnuzio rappresenti la proiezione simbolica di Rosvita, mentre le figure dei discepoli adombrerebbero alcune monache meno istruite del convento di Gandersheim” (F. Bertini, *Simbologia...*, s. 56).

EFREM (*Abr.* 1-3, 9), pustelnik, pomógł przyjacielowi rozwiązać problem z opieką nad Marią oraz przekonał ją do zachowania czystości, interpretując alegorycznie jej imię. Wysłuchał później zrozpaczonego Abrahama i wypomnił mu, że nie dopełnił obowiązków, które spoczywały na nim jako jedynym krewnym. Dzięki jego obecności możliwe jest dopowiedzenie finału powrotu Marii do pustelni.

Do mniej ważnych ról tego typu należą także: PODRÓŻNIK (*Abr.* 4, przyjaciel Abrahama, którego zadaniem było znaleźć Marię, pożyczył pustelnikowi konia i przebranie żołnierza, co pozwoliło pomyślnie rozwiązać problem) oraz ANTONI (*Paf.* 10, pustelnik, zakonnik, opiekun grupy uczniów, w rozmowie z nim Pafnucy zreferował wcześniejsze wydarzenia).

Podobnym, jak starców, zestawem cech charakteru obdarzyła Hroswita trzech cesarzy, Juliana, Dioklecjana i Hadriana. Każdy z nich od pierwszej sceny dramatu sprawiał wrażenie dobrodusznego, przejętego losem zależnych od niego osób. Jednak w miarę rozwoju akcji ujawniała się ich zła natura, a gniew, w który wpadli, spowodował utratę powagi i dostojeństwa. Okazali się despotycznymi władcami, nieznoszącymi sprzeciwu.

JULIAN, wychowany w religii chrześcijańskiej, odrzucił ją na rzecz wielobóstwa. Głównymi zarzutami, które stawiali mu przeciwnicy, było odejście od chrześcijaństwa i brak pokory. Znajomość Pisma Świętego wykorzystywał do nękania chrześcijan. Wobec Jana i Pawła starał się być wyrozumiały, lecz po wzgardzeniu przez nich jego propozycją zdecydował się na skrytobójstwo.

DIOKLECJAN wydawał się starszym i bardziej doświadczonego mężczyzną, który pragnął zagwarantować dziewczętom dobre małżeństwo. Przekonywał oskarżone do zmiany decyzji, przedstawiając im zalety zamążpójścia i wady pozostawania w chrześcijaństwie. Wysłanie ich do namiestnika wydawało mu się słuszne, aby nie zostać posądzonym o brak konsekwencji. Stracił opanowanie, gdy dowiedział się o przypadkach podwładnego. Już bez skrupułów i wyrzutów przekazał więźniarki do dyspozycji Sysyniusza, a na jaw wyszła ciemna strona jego charakteru. Dioklecjan wykazał podobny stosunek do małżeństwa jak Simon z *Dziewczyny z Andros* Terencjusza: dla każdego z nich ważne było utrzymanie statusu społecznego i finansowego.

HADRIAN próbował manipulować Mądrością, co się nie powiodło, w zamian usłyszał wykład na temat liczb, którego nie był w stanie pojąć. Początkowo chciał

oszczędzić dziewczęta, nie sądził, że będą się opierać. W obliczu ich oporu zmuszony był wykonać groźby, żeby nie stracić twarzy.

Cesarze wysoko cenią sobie bezwolność i uległość innych, podobnie jak Simon z *Dziewczyny z Andros* Terencjusza. Są pobłażliwi, dopóki pozostali postępują zgodnie z ich życzeniem. Jak dla Chremesa z *Za karę*, liczy się dla nich dobra opinia, a zbrodni dokonują w obawie o to, co inni o nich powiedzą. Skwara zauważyła, że „u Terencjusza nie ma złych ojców, są tylko źle działający. Wszystkich jednak łączy prawdziwa miłość do własnego dziecka”¹⁶⁵. Natomiast u Hrowsity nie ma złych chrześcijan, a pozycja społeczna czy stosunki rodzinne nie decydują o pozytywnej ocenie postaci.

Postacią pozytywną i zjednującą sobie sympatię widzów jest młodzieniec (*adulescens, iuvenis*). W tekstach Plauta zazwyczaj pojawiał się w drugim planie, w cieniu niewolnika, u Terencjusza sam podejmował działania¹⁶⁶. Natomiast u Hrowsity do tego typu zaliczyłam młodych mężczyzn, którzy kierują się przede wszystkim miłością ziemską:

GALLIKANUS, dowódca wojsk Konstantyna, ojciec Artemii i Attyki, prawdopodobnie mężczyzna w dojrzałym wieku, choć sprawia wrażenie zakochanego młodzieńca. Dzięki zasługom został wyróżniony obowiązkiem bronięcia ojczyzny, gorliwy żołnierz, który pragnie otrzymać za pracę nagrodę. Prośbę o rękę cesarskiej córki składał pełen niepewności, niecierpliwie oczekiwał na odpowiedź, nie dostrzegł też podstępny, ciesząc się z wizji ślubu. Nawrócił się pod wpływem niepowodzenia na polu bitwy. Jako zwycięzca okazał litość pokonanym. Po powrocie do Rzymu zrezygnował z miłości, zostawił córki niedoszłej żonie i udał się do Ostii¹⁶⁷.

KALLIMACH, zakochany do szaleństwa młodzieniec z Efezu, o swej miłości poinformował najpierw przyjaciół. Niezniechęcony ich słowami udał się osobiście do ukochanej, nie zraził się jej odmową, mając nadzieję, że kobieta zmieni zdanie. Rozpaczał po jej śmierci tak, że przekupił Fortunata, aby ten pokazał mu grób Druzjanny. Zafascynowany nietkniętą urodą ukochanej obnażył jej ciało i całował je. Zginął ze strachu przed ukąszeniem węża. Został wskrzeszony przez świętego Jana, zrozumiał swój błąd, choć winę za grzech zrzucił na Fortunata, nie chciał też jego

¹⁶⁵ E. Skwara, *Komedia...*, s. 256.

¹⁶⁶ E. Skwara, *Historia...*, s. 86, 127.

¹⁶⁷ Gallikanus pojawił się następnie w sc. 3 *Gallikana II*, mimo upływu trzydziestu lat od zakończenia poprzedniej części nie widać po nim oznak starzenia (jest aktywny społecznie, planuje długą podróż), wobec represji w Ostii udaje się do Egiptu. Jego postać trudno zaklasyfikować jako młodzieńca (brak potencjalnej wybranki serca, nawet niebiańskiej), nie występuje w tym utworze również żadna *virgo*, być może jest to argument świadczący o tym, że część drugą Hrowsita dopisała po czasie.

wskrzeszenia. Kallimach jest z pewnością zdolny do wielkiego uczucia, a także bezradny i uzależniony od wsparcia innych (w tym przypadku od Fortunata), jak typowy młodzieniec z komedii.

ANDRONIK (*Kall.* 4-5, 8-9), z miłości do żony uszanował śluby czystości złożone przez nią i rozpaczal bardzo po jej śmierci. Ból powiększała także świadomość, że umarła z jego powodu. W scenie grobowej odgrywał przede wszystkim rolę rozmówcy dla świętego Jana oraz wyjaśnił mu powody nagłej gorączki Druzjanny i udział w tym Kallimacha. Andronik, choć prowadzi czyste życie u boku żony, okazuje emocjonalność i uczuciowość wobec niej, dużo większą niż ona wobec niego. Jest bohaterem pozytywnym, lecz naznaczonym piętnem miłości ziemskiej. Świętym może być nazwany tylko ten, kto całkowicie z własnej woli odrzuca cielesność.

Wszyscy trzej grają typową rolę amantów. Pojawiają się na scenie z wybranką swego serca, a akcja dotyczy ich bezpośrednio – to ich szczęście się waży. W *Kallimachu* Hroswita wykorzystała podwójny schemat fabularny jak w *Dziewczynie z Andros* Terencjusza. Obu bohaterów zestawiała na zasadzie kontrastu: obaj kochali Druzjanę, ale jeden uszanował jej życiowy wybór, natomiast drugi nie. Szczęście Andronika zależy od niepowodzenia Kallimacha. Z pewnością bohaterowie dramatów o władni namiętnością zachowują się zupełnie inaczej niż dotychczas, w myśl słów Terencjusza: „Ludzie tak zmieniają się pod wpływem miłości, że trudno poznać w nich tego samego człowieka”¹⁶⁸. Mimo że bohaterowie są głównymi postaciami fabuły i aktywnie działają na rzecz własnego szczęścia (jak Pamfil z *Teściowej* Terencjusza), nie wykazują takiego dopracowania w zakresie cech charakteru jak w komedii rzymskiej ani nie grają roli pierwszoplanowej na scenie. Hroswita wykorzystała jednak te kreacje, by uwypuklić zalety głównych bohaterek. Młodzieńcy stanowią dopełnienie fabuły.

Ostatnim młodzieńcem, pełniącym funkcję pomocnego przyjaciela, jest PAWEŁ (*Paf.* 11), uczeń, pustelnik, została mu objawiona wizja nieba z przygotowanym dla Taidy łóżem. Pośredniczył w rozpoznaniu pokutującej jako zbawionej.

Servus jest postacią najliczniej reprezentowaną w całej palliacie. Zazwyczaj od niego zależy intryga, on pomaga bezradnemu młodzieńcowi zdobyć dziewczynę (albo/i majątek). W dużej mierze od jego roli zależał komizm sztuki oraz pozyskanie sympatii widowni. Hroswita jednak nie wprowadziła do swoich tekstów takiego bohatera. Jeśli chciała wskazać na związek między chrześcijaństwem a awansem społecznym, nie

¹⁶⁸ Terencjusz, *op.cit.*, s. 315.

mogła wprowadzić do tekstu pozytywnej postaci, która byłaby niechrześcijaninem. Pewne podobieństwa do tej maski wykazał TERCENCJANUS. Pojawił się po raz pierwszy w *Gall. II 6*, był żołnierzem Juliana, na którego polecenie zabił Jana i Pawła. Dopiero w trosce o zdrowie syna (i niewydanie swojej winy) nawrócił się, uwalniając się od zależności od władcy.

Hroswita uwzględniła natomiast typy zawodowe, obdarzone wadami, wykorzystywane częściej przez Plauta niż Terencjusza: *parasitus*, *leno* oraz *miles*. Pasożyt w tekstach Hroswity pełni funkcję czarnego charakteru, jednak nie towarzyszy żołnierzowi, nie wykorzystuje niczyjej głupoty po to, by się najeść. Z pewnością nie jest uważany za przyjaciela, choć jednocześnie jest potrzebny. Ten sam zestaw cech podstawowych utożsamiany jest ze stręczycielem, którego wyróżnia cynizm, chciwość i brak serca wobec innych bohaterów.

ANTIOCH, prefekt rzymski, oddany Hadrianowi, o chrześcijanach wyrażał się z niechęcią, to on doniósł cesarzowi o przybyciu do miasta Mądrości z dziećmi. Początkowo starał się nieprzychylnie nastawić Hadriana do dziewcząt, następnie podtrzymywał tę niechęć. Antioch, podobnie jak Dorion z *Formiona* Terencjusza, wyróżniał się skutecznością. Nie uważał się za głupca, którego można oszukać. Jest też jedynym bohaterem, który wspomina o kolacji.

SYSYNIUSZ – zdominował drugą część *Dulcycjusza*. Dowódca rzymski, dał szansę oskarżonym, a wobec braku współpracy okazał okrucieństwo (starsze siostry skazał na spalenie żywcem). Próbował manipulować Ireną jako najmłodszą, wysłał ją do lupanaru, nie kryjąc przy tym satysfakcji, że gdy dziewczynka zostanie heterą, nie otrzyma korony dziewictwa. Wściekły z powodu niepowodzenia pragnął sam ją zastrzelić, co udało mu się dopiero po dłuższym czasie. Bez wątpienia jego działania mają opóźnić lub nawet uniemożliwić połączenie bohaterek z ich Wybrańcem. Z trzech pogan tego dramatu on pełni funkcję czarnego charakteru. Obawę wzbudzają jego cynizm i ślepe dążenie do celu.

FORTUNAT – pojawił się po raz pierwszy w scenie 6 *Kallimacha*, prokurator, jego zadaniem była opieka nad grobem Druzjanny. Został przekupiony przez Kallimacha, pokazał mu grób i nietknięte ciało zmarłej, zachęcał do cieszenia się nim. Zginął od ukąszenia węża. Wskrzeszony odrzucił dar łaski i umarł ponownie.

OBERŻYSTA (*Abr. 5-6*), stręczyciel, sprawował opiekę nad Marią, prostytutką. Zachęcał ją do zajęcia się z uwagą nowym gościem, uradowany, że dziewczyna ma powodzenie nie tylko u młodych, ale także u starszych wiekiem klientów.

Miles również pełnił w sztuce funkcję czarnego charakteru, ale zazwyczaj okazywał się bardziej komiczny niż przerażający. Nosił na ogół imię mówiące (Trazon – „Krzykacz” z *Eunucha* Terencjusza czy też Basztoburz z *Żołnierza samochwały* Plauta), miał na sobie krzykliwy strój, zachowywał się w sposób głośny, gwałtowny i grubiański. W *palliacie* pojawienie się żołnierza gwarantowało śmiech i rozbawienie widowni, gdyż za każdym razem, gdy wkraczał na scenę, dawał popis bezmyślności.

DULCYCJUSZ, żonaty namiestnik, nazwisko zawdzięcza przymiotnikowi *dulcis* (słodki). Przekonany o własnej urodzie i umiejętności zdobywania serc niewieścich był zdecydowany zniewolić więźniarki. Jego nieczne zamiary przekreślił Bóg: bohater w szale obejmował garnki i patelnie¹⁶⁹, brudząc się sadzą, lecz tego nie widział. Został opuszczony przez swoich żołnierzy, a następnie pobity przez strażę pałacowe. Uświadomiony przez żonę, chciał się zemścić na chrześcijankach, ale w kulminacyjnym momencie zasnął i nie można go było obudzić. Namiestnik, pewny siebie i przekonany o własnym, zniewalającym uroku, wyróżniał się ubiorem, o czym sam wspomina (*Dul.* 6). Pełnił rolę rywala, pragnął zdobyć wzajemność dziewcząt, dlatego też stał się celem intrygi. Podobnie jak Trazon¹⁷⁰, wyświadczał ludziom przysługi i cieszył się względami władcy.

Pewnymi cechami żołnierza Hroswita obdarzyła wodza Scytów. BRADAN pojawił się w scenie 9 *Gallikana I*. Najpierw zwyciężający, ostatecznie pokonany i pełen pokory rzucił się stóp do Gallikana, prosząc o łaskę. Również Sysyniusz przypomina ten typ bohatera, jednak wywołuje bardziej przerażenie niż śmiech.

Wzorem Terencjusza kanoniczka z Gandersheim najwięcej uwagi w męskich kreacjach poświęciła starcom. Nadała swym postaciom indywidualne cechy, nie ma w jej tekstach dwóch takich samych postaci, choć jednocześnie można określić zestaw cech podstawowych. Również młodzieńcy, mimo że kieruje nimi ta sama emocja, zostali potraktowani jednostkowo. Ich charaktery nie wykazują jednak takiego bogactwa cech, jak starcy. Z punktu widzenia fabuły, inaczej niż u Terencjusza,

¹⁶⁹ Scena szaleństwa pojawiła się już w źródle hagiograficznym, jednak do pomysłu Hroswity należy zmiana perspektywy (czytelnik dowiaduje się, co się dzieje, z relacji uwięzionych chrześcijanek). Drugą chwilowo niepozytywną postacią jest Kallimach, który w szale dokonuje nekrofilii. Bohaterowie tracą rozsądek i zdolność właściwego analizowania sytuacji, pod wpływem nadmiernych emocji. Z jednej strony ulegają požądaniu, z drugiej pysze, sądząc, że mają prawo narzucić swoje zdanie innej osobie. Właśnie pycha zbliża postaci Hroswity do bohaterów tragedii, którzy pod wpływem przekonania o swojej wartości wpadają szal, jak na przykład w *Ajaksie* Sofoklesa. Dulcycjusz miał okazję naprawić błąd, ale tego nie zrobił – kazał dziewczęta rozebrać publicznie, natomiast Kallimach wykorzystał szansę, jaką otrzymał wraz ze wskrzeszeniem.

¹⁷⁰ Terencjusz, *op.cit.* s. 334.

najważniejsze są bohaterki, dla których partnerami do rozmowy są starcy. Młodzieńcy natomiast stanowią dopełnienie.

3.3.2. Postaci i charaktery żeńskie

Znaczną zmianę w stosunku do *palliaty*, reprezentowanej przez Plauta i Terencjusza, daje się zauważyć w sposobie kreacji wolno urodzonych kobiet niezamężnych. U obu antycznych komediopisarzy występowały jedynie w makrokosmosie teatru. Zazwyczaj wokół nich toczyła się intryga, ale one same nie brały w niej udziału. Zapewne dobre, łagodne i uczciwe, na ogół nie występowały na scenie lub odgrywały role nieme, choć zdarzało się, że było słycać krzyk bólów porodowych (Pamfila z *Braci*, Glykerka z *Dziewczyny z Andros*)¹⁷¹. W dramatach Hroswity natomiast dziewczęta nie tylko pokazują się widzom, lecz także stoją w centrum wydarzeń, są swoistym *spiritus movens* akcji. Nierzadko wykazują z jednej strony podobieństwo do doświadczonych heter, które wyróżniały się niezależnością i pewnością siebie, z drugiej – do typu kochanki rozdzielonej przez stręczyciela z ukochanym (w tym przypadku Chrystusem). W ciekawy sposób Hroswita przedstawiła też dojrzałe kobiety, które nawet jeśli występowały epizodycznie (żona Dulcycjusza czy ksieni), zostały obdarzone cechami indywidualnymi.

Tabela 5. Postaci żeńskie w komediach Hroswity podzielone według masek *palliaty*.

Tytuł sztuki	Virgo	Meretrix	Ancilla	Matrona
<i>Gallikanus I</i>	Konstancja Attyka i Artemia			(Helena)
<i>Gallikanus II</i>				
<i>Dulcycjusz</i>	Agape, Chionia Irena			Żona Dulcycjusza
<i>Kallimach</i>	Druzjanna			
<i>Abraham</i>	Maria*	Maria*		
<i>Pafnucy</i>	Taida*	Taida*		Ksieni
<i>Mądrość</i>	Wiara, Nadzieja Miłość			Mądrość

¹⁷¹ Wyjątkiem jest Antifila z *Za karę* (a. II, sc. 4), jednak zwraca uwagę bardziej jej zachowanie niż wypowiedziane przez nią słowa.

Wydaje się, że celem Hroswity było przedstawienie kobiet w tych samych rolach teatralnych i stosunkach z pozostałymi bohaterami, jakie znaleźć można u Terencjusza. Zarówno *virgo*, jak i *meretrix*, choć społecznie i obyczajowo znacznie się różnią, pełnią tę samą funkcję – są celem wszystkich zabiegów bohaterów. Wprawdzie w dramatach tylko Taida i Maria są prostytutkami, jednak zachowanie i słowa pozostałych postaci zbliża je do tego typu. Antyczne *virgo*, niewinne dziewczęta, które porwano lub zniewolono, w tekście średniowiecznym dzięki czystości zostały uwolnione spod władzy mężczyzn. U Terencjusza dziewczęta stanowią wymówkę do knowania i walki z ojcami, ale same rzadko się pokazują i sprawiają wrażenie, jakby ich wola nikogo nie obchodziła, podążają za pragnieniami kochanków. Natomiast u Hroswity to kobiety powodują akcję i są jej centralną częścią, podążają za własnymi pragnieniami.

KONSTANCJA¹⁷², córka Konstantina, chrześcijanka, wykazywała przywiązanie do ojca, troszcząc się o jego dobre samopoczucie. Wyróżniła się sprytem, nie obawiała się oszustwa, preferując śmierć nad małżeństwo. Miłość wyznawała wyłącznie wobec Chrystusa. Podopieczne niezwłocznie przekonała do złożenia ślubów czystości, zapowiedziała Gallikanowi połączenie w szczęściu wiecznym. Konstancja, jak Glykerka w *Dziewczynie z Andros*, znalazła się w centrum wydarzeń, jednak to ona wymyśliła intrygę i sama siebie uratowała.

ATTYKA i ARTEMIA – pojawiły się w sc. 5 i 13 *Gallikana I*, prawdopodobnie młode dziewczęta, pragnęły zachować czystość już przed spotkaniem z Konstancją, wierzyły w przemianę ojca. To, co je odróżnia od bohaterek Terencjusza, to prawo wyboru. Same zdecydowały się na zmianę stylu życia, nie zastanawiały się, czy im będzie wolno, czy ojciec wyrazi zgodę.

Bohaterki Hroswity wytrzymują męski autorytet i często przekształcają go w bezradną frustrację, co widać zwłaszcza w kreacjach męczennic. AGAPE, CHIONIA i IRENA – prawdopodobnie młode dziewczęta, w wieku gotowym do zamążpójścia, pochodziły ze szlacheckiego rodu, gorliwie wyznające wiarę chrześcijańską, nie obawiały się ponieść śmierci męczeńskiej. Wszystkie trzy zwracały uwagę innych urodą jak bohaterki *Dziewczyny z Andros*. Jednak „informacje o obu dziewczętach [z komedii Terencjusza – A.A.] wspominanych w fabule ograniczają się wyłącznie do uwag o ich

¹⁷² Bertini tak skomentował jej rolę: „La sbiadita Constanza della narrazione agiografica diventa così la vera protagonista del *Gallicanus*, colei che, facendosi strumento della volontà divina, regge la fila di tutta la vicenda” (F. Bertini, *Simbologia...*, s. 52).

urodzie i szlachetnym sercu zdolnym do czułej miłości”¹⁷³. Natomiast charakterystyka bohaterek *Dulcycjusza*, dzięki temu, że pojawiły się na scenie, jest pełniejsza, pogłębiona nie tyle przez opis innych postaci, ile przez osobistą kreację. W rozmowie z oprawcami wykazały się one śmiałością i wręcz bezczelnością, otwarcie mówiły o głupocie władcy. Wobec niebezpieczeństwa oddały się w opiekę Bogu, wyśmiewały brud na twarzy Dulcycjusza, porównując go do Etiopczyka. Agape i Chionia zginęły na stosie. Ich młodsza siostra, z powodu wieku odseparowana od nich, w rozmowie z Sysyniuszem złożyła ważną deklarację, że to zniewolona dusza grzeszy, a nie ciało podporządkowane przemocy. Prowadzona do lupanaru, została uratowana przez dwa anioły. W scenie końcowej rzuciła przekleństwo na oprawcę i zapowiedziała swoją chwałę.

WIARA, NADZIEJA, MIŁOŚĆ, siostry, córki Mądrości, oddane matce, noszą imiona oznaczające cnoty chrześcijanina. Ledwie przekroczyły wiek dzieciństwa, miały kolejno dwanaście, dziesięć i osiem lat. Oddały swe życie w obronie wiary, do końca posłuszne matce. Umierając, zachęcały pozostałe przy życiu do wytrwania w decyzji. Podobnie jak Antifila z *Za karę*, oddawszy serce jednemu mężczyźnie, nie widzą świata poza nim: „ja zawsze dokładam starań, by w jego szczęściu widzieć swoje”¹⁷⁴. Miłość do Chrystusa sprawiła, że żadne nieszczęście, żadna tortura nie może odwieść dziewcząt od pragnienia wytrwania w wierze. Postaci wykreowane przez Hroswitę nie są przesadzone, bo nie musiała zmuszać widowni do śmiechu. Nie mają przywar ani komicznych nawyków, a grubiańskie zachowanie wobec pogan jest usprawiedliwione sytuacją, w jakiej się znalazły.

Typ *virgo* reprezentuje także DRUZIANNIA. Jako kobieta zamężna powinna być matroną, ale jest źródłem miłosnych cierpień dla Kallimacha, a mimo małżeństwa z Andronikiem zachowała czystość. Wpisuje się zatem w schemat panny. Pojawiła się po raz pierwszy w sc. 3 *Kallimacha*, choć mówi się o niej i jej życiu już w scenie drugiej. Wiadomo, że jest gorliwą chrześcijanką. Odrzuciła zaloty Kallimacha, lecz z obawy przed reakcją męża (a może i przed złamaniem przez siebie przyrzeczenia) poprosiła Boga o pomoc, w efekcie której umarła. Mimo kilku dni w grobie jej ciało nadal olśniewało urodą. Po wskrzeszeniu początkowo nie rozumiała, dlaczego jest naga i to ją zawstydzilo. Wobec Kallimacha i Fortunata, choć zawinili, okazała wyrozumiałość. O jej świętości świadczyła także możliwość wskrzeszania innych.

¹⁷³ E. Skwara, *Komedia...*, s. 345.

¹⁷⁴ Terencjusz, *op.cit.*, s. 211.

Zarówno dla Terencjusza, jak i dla Hroswity, ważne w rozwiązaniu akcji były hetery. Dramatopisarka jednak uwolniła je od zależności od mężczyzn, od sądów na temat ich życia, a nad pragnieniem bogactwa dominowała potrzeba duchowej bliskości. Terencjusz kreował postaci kobiece według stałego schematu: wyłącznie pozytywnymi cechami odznaczały się wolno urodzone Atenki (lub te, które miały okazać się dobrze urodzonymi), negatywnymi (przynajmniej częściowo) – hetery¹⁷⁵. Hroswita natomiast zaakcentowała, że po odnalezieniu właściwej drogi w życiu, właściwego i jedyne Umiłowanego wszelkie wady i błędy znikają. Zatem nie pochodzenie i status społeczny, choć też ważne, warunkują cechy charakteru bohaterów, lecz wyznawane przez nich wartości oraz wiara w Boga.

MARIA – osierocona przez rodziców bratanica Abrahama, namówiona przez niego i jego przyjaciela pozwoliła się zamknąć w celi i prowadzić życie eremitki w wieku ośmiu lat. Oddała się modlitwie i śpiewom, nie mając kontaktu z innymi ludźmi poza pustelnikami. Dwadzieścia lat później została uwiedziona przez wielbiciela przebranego za zakonnika. Gdy zdała sobie sprawę z upadku, wstydziła się powrócić do pustelni i zaczęła pracować jako prostytutka. Nie rozpoznała w wielbicielu przebranego wuja, dopiero jego zapach przywołał dawne, słodkie, wspomnienia i uświadomił jej, jak nieszczęśliwe życie prowadzi. Jej reakcja przywodzi na myśl monolog Bakchidy z *Zakarę* Terencjusza, w którym bohaterka snuje refleksję na temat życia kobiet zależnych od zachcianek mężczyzn. Gdy oczarowanie przemija, kochankowie lokują swoje uczucia dalej, a hetera nie może liczyć na odmianę losu¹⁷⁶. Podobną rezygnację wyraziła Maria, myśląc, że nie ma powrotu do przeszłości. Rozpoznawszy Abrahama, ubolewała głośno nad swoimi grzechami. Pozwoliła się przekonać do powrotu do jedyne domu, jaki może mieć. Maria szukała w życiu bliskości, poczucia, że komuś na niej zależy. Nienauczona rozróżniać fałszu od prawdy popełniła błąd. Nie miała jednak dość zaufania do Abrahama, by przyznać się do błędu i uciekła. Wróciła, gdy przekonała się, że komuś na niej zależy bezinteresownie.

Heterą była również TAIDA. Jeszcze zanim ją zobaczymy na scenie, wspomniana jest w dwóch dialogach: jako kobieta sprowadzająca dobrych mężczyzn na złą drogę (Pafnucy z uczniami) oraz jako ważna członkini miasta, którego społeczeństwo wydaje się bardzo zżyte (Pafnucy z młodzieńcami na placu). Taida także szukała miłości

¹⁷⁵ Trudno jednak podzielić w ten sposób wszystkie kobiety, występujące w jego komediach (wyjątkiem jest chociażby Bakchida z *Teściowej* – postać wyraźnie niejednoznaczna). *Vide*: E. Skwara, *Komedia...*, s. 359-361.

¹⁷⁶ Terencjusz, *op.cit.*, s. 211.

duchowej w niewłaściwy sposób. Jak jej imienniczka z *Eunucha* Terencjusza, wiedziała, jak zadbać o swoje sprawy, dzięki czemu wzbogaciła się kosztem wielbicieli. Chrześcijanka po rozmowie z Pafnucym postanowiła odrzucić dotychczasowe życie, bez żalu spaliła podarunki i książki oraz odrzuciła amantów. Wzorem Bakchidy z *Teściowej* Terencjusza obiecała nie mieć więcej kochanków. Widząc celę, nabrała wątpliwości, czy podoła pokucie. Martwiła ją różnica między dotychczasowymi warunkami życia a przyszłymi. Po trzech latach przebywania na rozpamiętywaniu grzechów w ekskrementach trudno było jej uwierzyć, że zasłużyła na łaskę. Umarła w spokoju w obecności Pafnucego.

Skwara, analizując sposób przedstawienia prostytutek w tekstach Terencjusza, stwierdziła, że „nie początkowy, ale końcowy status takiej bohaterki decyduje o jej cechach charakteru i losie”¹⁷⁷, a także, że „los hetery nie zawsze jest zdeterminowany jej statusem, ale zawsze jej charakterem”¹⁷⁸. Tę zasadę odnaleźć można w dramatach Hroswity. Maria i Taida zostały prostytutkami z braku nadziei na zmianę. Obu zależało na uczuciu, na wzajemności, choć jednocześnie obie troszczyły się o dobra doczesne i materialne, dopóki nie znalazły właściwego celu w życiu.

Drugoplanowym typem bohaterki w *palliacie* była *matrona*. Zarówno panny, jak i hetery, przeżywają gwałtowne uczucia oraz je wywołują. Zazwyczaj urodziwe i milczące stanowiły przeciwieństwo dla starych, brzydkich i złych z natury kobiet zamężnych, które bywały postrachem wszystkich domowników, a ich główną wadą było gadulstwo. Rzadko występowała na scenie jako *mulier (uxor)* – obiekt czułej miłości. U Terencjusza matrony – jak stwierdziła Skwara – „stanowią pretekst do skomplikowania intrygi (*Ph.*) czy obdarzenia starca dodatkowym rysem charakteru (*Ht.*). Jedyne *Teściowa* wysuwa matronę na plan pierwszy, czyniąc ją równorzędną bohaterką i partnerem dla masek męskich”¹⁷⁹. Ich role jednak ograniczone są związkami z mężczyznami, od czego uwalnia swoje bohaterki Hroswita.

Najbardziej wyrazistą postacią tego typu jest MĄDROŚĆ – pojawiła się po raz pierwszy w sc. 2, ale jej sylwetkę przedstawił Antioch w sc. 1. W *Teściowej* widzowie dowiedzieli się przed ujrzeniem Sostraty, że jest gniewna, intryguje i nęka rodzinę swoją obecnością, co okazało się nieprawdą. Podobnie Rzymianin demonizował Mądrość (z pozoru łagodna wprowadziła niepokój do miasta, krzewiła nową religię,

¹⁷⁷ E. Skwara, *Komedia...*, s. 359.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 361.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 317.

zniechęcała żony do przebywania ze swoimi mężami, próbowała zniszczyć ład w państwie) i przekonał Hadriana, że warto wezwać ją na przesłuchanie. Nazwał też bohaterkę „cudzoziemką”, co w komedii było równoznaczne z „kurtyzana”¹⁸⁰. Mądrość przedstawiła się jako matka trzech dziewcząt, chrześcijanka, w tej wierze wychowała córki, zależało jej na życiu wiecznym spędzonym jako teściowa Chrystusa, skoro sama nie mogła już zdobyć palmy dziewictwa. Jej bezkompromisowa postawa w czasie rozmowy z Hadrianem zbliża ją do postaci Nauzystraty, bohaterki *Pasożyta Formiona* Terencjusza, władczej, twardej i wojowniczo nastawionej matrony. Hroswita gra z konwencją tej postaci, której najczęstszą wadą była gadatliwość¹⁸¹. Mądrość świadomie próbowała znudzić cesarza trudnym wywodem matematycznym, co jej się znakomicie udało. Wspierała następnie dzieci w więzieniu, w czasie tortur i w chwili śmierci. Ciała córek pochowała w pobliżu Rzymu i przy ich grobie umarła szczęśliwa.

Matki u Terencjusza szczęście swoich dzieci widzą w małżeństwie, dla nich czystość nie jest rozumiana jako styl życia dający wolność, dlatego Myrrina (*Teściowa*) dąży do utrzymania związku córki za wszelką cenę. Mądrości zależało na życiu w niebie i wiecznej radości. Swoje córki konsekwentnie prowadziła do tego celu, widząc w nim jedyną możliwość życia w zgodzie z samą sobą. Gotowa była na całkowite poświęcenie. W starożytności za nieszczęście uchodziła sytuacja, kiedy rodzic musiał pożegnać własne dziecko i wyprawić mu pogrzeb¹⁸². Mądrość natomiast wyraziła radość z powodu śmierci córek.

Do Myrriny, żony, która udawała uległą, a w rzeczywistości robiła, co chciała, podobna wydała się ŻONA DULCYCJUSZA. Pojawiła się tylko w sc. 7 *Dulcycjusza*, zapłakana, z rozpuszczonymi włosami, rozpaczając nad szaleństwem męża. To ona wytłumaczyła mu z pewną satysfakcją, że chrześcijanie wystawili go na pośmiewisko, a on się nie zorientował. Jako kobieta, która omal nie została zdradzona, sprawiła wrażenie opanowanej.

Wyjątkową postacią okazała się także KSIENI – pojawiła się wyłącznie w sc. 7 *Pafnucego*. Jej zadaniem było karmienie przez okno pokutnicy, z radością przyjęła wiadomość o zmianie trybu życia Taidy, nie krytykowała hetery, lecz zmartwiła się, czy kobieta nieprzyzwyczajona do poszczenia wytrzyma takie warunki. Ksieni sprawiła

¹⁸⁰ Vide: *ibidem*, s. 353. Wskazuje na to także epizod z *Persa* Plauta, w którym bohaterowie przebijają dziewczynę za cudzoziemkę, by sprawić wrażenie, że jest ona heterą.

¹⁸¹ Terencjusz, *op.cit.*, s. 236, 264, 279.

¹⁸² Cf. Plaut, *op.cit.*, s. 27.

wrażenie mądrej, opanowanej i rozsądnej kobiety, uniezależnionej od mężczyzn (wyświadczyła przysługę Pafnucemu przyjmując pod swój dach pokutnicę).

W porównaniu do Plauta i Terencjusza postaci kobiece w dramatach Hroswity pełnią ważną funkcję – to one decydują o swoim życiu, są wykształcone i pewne siebie. Jedyną niemą postacią jest Helena, matka Konstantyna, o której nadejściu mówi się w ostatniej scenie *Gallikana I*. Pozostałe bohaterki poznajemy z ich zachowania i wypowiedzi oraz z reakcji innych osób. Każdej z nich obok typowych cech związanych z rolą autorka nadała indywidualne rysy, a dzięki ich aktywnemu uczestnictwu w akcji można było pogłębić charakterystykę. Właśnie w sposobie przedstawienia postaci widać podobieństwo do antycznej komedii, gdyż, jak napisała Skwara, „Terencjusza najbardziej interesuje człowiek, jego osobowość, charakter, zalety i przywary, ale także reakcje na uwikłanie w codzienne i niecodzienne problemy”¹⁸³. Niewątpliwie w tekstach Hroswity najważniejszy jest Bóg, ale w całym zbiorze jej sztuk, podobnie jak u Terencjusza, nie ma dwóch takich samych bohaterów.

Dramatopisarka umiejętnie wykorzystała propozycje teatralne poprzedników, modyfikując zasady i zwyczaje komedii antycznej do własnych celów. Mark Damen zauważył, że „the shades Hrotsvit uses to outline the characters are more black and white than grey and her humor depends mainly on swift action, cumming language, characters played as types, and openly rhetorical postures that underent naturalism, all of which is to say more Plautine than Terentian”¹⁸⁴. Widać to także w wykorzystaniu pewnych technik w zakresie fabuły.

3.3.3. Motywy komediowe

Hroswita wykorzystała w oryginalny sposób różne chwytów komediowe. Dronke stwierdził, że „she likewise imitates certain techniques: the use of rapid exchanges and repartee, or the device of bringing on characters in the first scene of a play to provide needed background information. Yet Hrotsvitha does not imitate Terence metrically”¹⁸⁵. Judith Tarr dodała, że autorka zaczerpnęła z Terencjusza podsłuchiwanie oraz

¹⁸³ E. Skwara, *Komedia...*, s. 19.

¹⁸⁴ M. Damen, *op.cit.*, s. 39-40.

¹⁸⁵ P. Dronke, *op.cit.*, s. 72.

przebranie¹⁸⁶. Można wskazać szereg innych, także drobnych elementów (nie tylko zresztą) *palliaty*, które zostały twórczo przekształcone.

Tabela 6. Popularne w *palliacie* motywy rozpoznane w komediach Hroswity.

	Przebranie	Podsluchiwanie	Pędzący niewolnik	Wzywianie bogów na pomoc	Gwałt (próba)	Rozpoznanie	Spisek
<i>Gallikanus I</i>				X	X	X	X
<i>Gallikanus II</i>			X				
<i>Dulcyjusz</i>		X	X		X	X	
<i>Kallimach</i>		X		X	X	X	X
<i>Abraham</i>	X				X	X	
<i>Pafnucy</i>	X				X	X	
<i>Mądrość</i>					X	X	

Przebranie i połączone z nim przyjmowanie na siebie cudzej roli są chwytami, które opierając się na oszustwie, służą w komedii zazwyczaj do zdobycia ukochanej dziewczyny. Motywy te są dynamiczne, odgrywają istotną rolę w rozwoju akcji i przede wszystkim zwiększają rozbawienie publiczności. Mistrzem przebierania bohaterów był Plaut, choć Terencjusz, mimo że tylko w jednej komedii posłużył się tym chwytem, wykorzystał go w niezwykle sposób, czym zdominował sztukę¹⁸⁷. Hroswita uwzględniła przebranie w dwóch sztukach, w każdej jednak w odmienny sposób.

Bohater tytułowy *Abrahama* zaplanował wcześniej podstęp, co więcej, odpowiednio się do tego przygotował. Powiedział przyjacielowi, Efremowi, że zamierza udać się w masce amanta do Marii, gdy tylko dowie się, gdzie ona przebywa. Był zdecydowany na rozluźnienie rygorów pustelniczego życia, byleby sprowadzić bratanicę na dobrą drogę. Wzorem bohaterów Plauta (*Pseudolus*, *Punijczyk*, *Kurkulion*) założył na siebie strój żołnierza, pożyczył konia oraz pieniądze. W oberży zainscenizował przed innymi bohaterami przedstawienie, mając świadomość, że od własnej gry aktorskiej zależy osiągnięcie celu. Mówił do siebie, że musi udawać, musi

¹⁸⁶J. Tarr, *op.cit.*, s. 56.

¹⁸⁷E. Skwara, *Komedia...*, s. 401. Chodzi o Chereasa, który, aby zbliżyć się do ukochanej, przebrał się za eunucha, narażając się nie tylko na zdemaskowanie, ale także na upokorzenie. Strój też staje się dla niego problemem. Natomiast „w utworach Plauta przebranie zawsze służy intrydze, co więcej, nigdy nie chybia celu i nigdy nie przysparza przebierającemu się kłopotów” (*eadem*, *Historia...*, s. 90).

żartować, żeby nie zostać rozpoznanym. Te elementy teatru w teatrze¹⁸⁸ Hroswita mogła zaczerpnąć z *Pasożyta Formiona* Terencjusza, w którym tytułowy bohater świadomie prowadzi z góry zaplanowaną grę. Przedstawienie Abrahama kończy się z chwilą zdjęcia kapelusza („Zdejmę kapelusz. Czas pokazać, kim jestem”, *Abr.* 7), plan został zrealizowany.

W przypadku Pafnucego odbiorca nie widzi przygotowań (pustelnik jedynie zapowiedział przebranie), inny jest również moment rozpoznania. Pustelnik już w stroju kochanka pojawił się w mieście, żartobliwie porozmawiał z zebrnymi na placu młodzieńcami, dzięki czemu dostał się do domu Taidy. Nie przedstawił się jej jednak, nawet gdy uświadamiał ją, jaki błąd popełniła. Kurtyzana zwraca się do niego już w trakcie rozmowy „ojcze”, po czym można wnioskować, że Pafnucy zdjął przebranie.

Hroswita, decydując się na dwukrotne wykorzystanie podobnego motywu, pokazała, w jak różny sposób może być zrealizowany. W obu przypadkach chodziło o odbicie dziewczyny z rąk stręczyciela, o grę pozorów, polegającą na ukryciu własnej tożsamości i wprowadzeniu innych w błąd (czyli na oszustwie). O ile jednak w *Abrahamie* mamy do czynienia z pełnym przedstawieniem (od przygotowań do zakończenia), a przebranie zwiłokrotnia szansę na prowadzenie intrygi, o tyle w *Pafnucym* nie pełni ono tak istotnej funkcji, sprawia wrażenie interesującego uzupełnienia w rozwoju akcji.

Chwytem również dwukrotnie zastosowanym jest podsłuchiwanie, częste w komedii starożytnej¹⁸⁹. W tekstach Hroswity za każdym razem pełni inną funkcję. W *Kallimachu* Andronikus musi widzieć z ukrycia rozmowę Druzjanny z jej zalotnikiem, by móc później przekazać to świętemu Janowi¹⁹⁰. Chodzi zatem o podtrzymanie akcji w tempie, by nie zmuszać postaci do rekapitulacji wydarzeń. W drugim przypadku chodzi przede wszystkim o siłę komiczną, gdyż podsłuchiwanie jako chwyt komediowy wprowadza zmianę tonu wypowiedzi i jej odbioru – widz wie więcej niż postaci na scenie, tym samym staje się bardziej kompetentny niż bohaterowie dramatu. Trzy więźniarki siedzą zamknięte w oficynie, nagle słyszą nadchodzącego Dulcycjusza. Ich modlitwę przerywa jednak odgłos trącanych garnków, rondli i patelni. Przez dziurkę od klucza dziewczęta patrzą na ogarniętego miłosnym uniesieniem namiestnika i złośliwie

¹⁸⁸ Jest to kolejny chwyt teatralny w formie „przedstawienia w dramacie innego przedstawienia w taki sposób, by publiczność na widowni oglądała na scenie nie tylko proces inscenizacji, ale również proces odbioru przedstawiony przez aktorów grających rolę widzów spektaklu wewnętrznego” (P. Pavis, *op.cit.*, s. 542).

¹⁸⁹ Np. Plaut, *op.cit.*, s. 45-6, 174-180; Terencjusz, *op.cit.*, s. 68-70, 188.

¹⁹⁰ Jest to wniosek wysnuty z fabuły, nie ma natomiast wzmianki o celowym ukryciu się Andronika.

komentują jego zachowanie. Podobnie jak Demeasz z *Braci* podsłuchał relację o wydarzeniach, dotyczących jego domu i rodziny, tak trzy święte podejrzały, co Dulcyjusz robi w przyległym pomieszczeniu. Schematyczny motyw został ujęty w niecodzienny sposób i z niecodziennej perspektywy (przez dziurkę od klucza!).

Słuchacze zaznajomieni z kulturą antyczną z pewnością rozpoznawali takie aluzje, jak informacje o pojawieniu się na scenie nowych osób. W samym *Żołnierzu samochwale* Plauta drzwi skrzypią kilkakrotnie¹⁹¹. Ten konwencjonalny sposób na zaznaczenie wejścia nowej postaci znaleźć można także u Hrowsity: „Co tak skrzypi na zewnątrz?” (*Dul.* 4), „Kto puka?” (*Paf.* 8), „Kto mówi?” (*Paf.* 12). Pojawienie się lub zniknięcie bohaterów na ogół jest sygnalizowane, choć nie zawsze autorka informuje o dźwięku otwieranych drzwi: „Oto wódz się zbliża”, (*Gall. I* 8), „Oto nadchodzi” (*Gall. I* 11), „O, wychodzi” (*Dul.* 4), „Coś tu się zbliża...” (*Dul.* 5)¹⁹². Nierzadko z reakcji komentujących możemy wywnioskować nastrój, w jakim jest nowoprzybyły: „Pan i władca idzie do nas smutniejszy niż zwykle” (*Gall. I* 2), „Pan wraca z twarzą spokojną, niezachmurzoną” (*Gall. I* 3), „Oto nadchodzą (...) i płaczą z radości” (*Gall. I* 12), „Antiochu, co tak cierpisz? Dlaczego wracasz smutniejszy niż zwykle?” (*Mqdr.* 6). Wzorem Terencjusza bohaterowie podkreślają, jak bardzo pragnęli tego spotkania: „Przyjaciele, szukałem was” (*Kall.* 1), „najjaśniejsza ksieni, ciebie właśnie szukam” (*Paf.* 7)¹⁹³.

Szczególnym motywem jest biegnący niewolnik, *servus currens*, z którym według E. Skwary „więcej utrapienia niż korzyści, bo najpierw nie może znaleźć tego, kogo szuka, a potem trudno się doczekać, aż powie, co wie”¹⁹⁴. Taką postać widać zarówno u Plauta¹⁹⁵, jak i u Hrowsity. Sysyniusz pyta żołnierzy mających eskortować Irenę: „Dlaczego tak szybko wracacie? Dlaczego biegniecie bez tchu?” (*Dul.* 13), podobnie Julian dziwi się, że jego podwładni pojawili się szybciej niż przypuszczał (*Gall. II* 2).

¹⁹¹ Plaut, *op.cit.*, s. 53 („Drzwi nasze skrzypią”), s. 67 („Drzwi skrzypią u sąsiada”), s. 78 („To skrzypią drzwi moje”), s. 152 („Ktoś zaskrzypiał drzwiami”). U Terencjusza podobnie, choć on stosował ten zabieg znacznie rzadziej: Terencjusz, *op.cit.*, s. 118 („Właśnie skrzypnęły drzwi”), s. 187 („Drzwi u mnie skrzypnęły?”), s. 233 („Ale czemu drzwi do naszego domu tak strasznie skrzypią?”).

¹⁹² Cf. *ibidem*, s. 86 („A tymczasem ojciec nadchodzi”), s. 152 („Kogo ja widzę?”), s. 187 („I któż to wychodzi?”).

¹⁹³ Cf. *ibidem*, s. 79 („Pamfilu! Właśnie ciebie szukam”), s. 103 („Właśnie ciebie szukałem”).

¹⁹⁴ E. Skwara, *Komedia...*, s. 381.

¹⁹⁵ Plaut, *Komedia*, przeł. i oprac. E. Skwara, t. 2, Warszawa 2003, s. 47 („Dlaczego Lew tak pędzi? Gna bez tchu”).

Ekspresja postaci może być wyrażona nie tylko przez ruch i mimikę twarzy, ale również wezwania do bogów. Prośby kierowane w niebo pogańskie wypowiadają bohaterowie dwóch utworów: *Gallikana I* i *Kallimacha*, zależy im na zdobyciu serca wybranki oraz na zwycięstwie. Gallikanus wzywa „bogów łaskawych” do okazania przychylności, Kallimach przysięga na wiarę bogów i ludzi¹⁹⁶, że nie ustanie w próbach rozkochania Druzjanny. Trzy (z pięciu zawołań) pojawiły się w sc. 9 *Gallikana I*. Wódz rzymski przysięga, że nigdy nie widział takiej rzeszy nieprzyjaciół dobrze uzbrojonej, i przywołuje na świadka Jowisza, gdyż zwracano się do niego w uroczystych sytuacjach. Odpowiadają mu trybuni, przyznając rację, że jest się czego obawiać, i wzywając Herkulesa, którego przywoływali w komedii wyłącznie mężczyźni. Następnie przekonują Gallikana, że należy poddać się. Ich tchórzliwą postawę podkreśla zawołanie „na Polluksa”, które – jak tłumaczy E. Skwara – „teoretycznie mogli przywoływać wszyscy bez względu na płeć. Niezwykle rzadko jednak zdarza się, by mężczyźni przywoływali w swoich zaklęciach tego właśnie boga”¹⁹⁷. Hrowsita zatem zauważała charakterystyczne elementy komedii antycznej i potrafiła je wykorzystać w odpowiednim natężeniu, dostosowując do fabuły. Za każdym razem autorka stosuje inny wariant tego samego motywu, odpowiednio go modyfikując w zależności od zmierzonego przez siebie celu.

Świadczy o tym także użycie Terencjuszowskiego schematu fabularnego: dziewczyna pozostaje w mocy stręczyciela, uratowana przez szlachetnego młodzieńca. Według Talbota, o ile u Terencjusza wesele stanowiło część rozwiązania, o tyle u Hrowsity tę samą funkcję pełni zjednoczenie wiernej chrześcijanki z Chrystusem i Bogiem¹⁹⁸. Zwrócił też na to uwagę Karakasis, pisząc:

It is very important that in Terence, as in New Comedy, dramatic realism denied young virgins a major role in comedies. Hrowsitha, inverting this convention, made virgins protagonists of her plays and, just as young men in Terence's dramas look forward to their union with their beloved, Hrowsitha's virgins long for their union with Christ. They display the same impatience as young men in Terence for this union with Christ.¹⁹⁹

Podobnie jak młodzieńcy w *palliacie*, bohaterki Hrowsity muszą pokonać rozmaite przeszkody, by połączyć się ze swoim wybrankiem: zamiast surowego ojca występuje ogarnięty miłością ziemską mężczyzna, zamiast rywala – niebezpieczeństwo

¹⁹⁶ Niemal identyczny zwrot pojawił się w *Dziewczynie z Andros* Terencjusza (Terencjusz, *op.cit.*, s. 69).

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 63, przyp. 32.

¹⁹⁸ R. Talbot, *op.cit.*, s. 153.

¹⁹⁹ E. Karakasis, *op.cit.*, s. 284.

zbezczeszczenia ciała w lupanarze. U Terencjusza ważny jest także seksualny występki jako sposób na doprowadzenie do małżeństwa, od gwałtu nierzadko zaczyna się historia miłosna. U Hroswity natomiast pożądanie i emocjonalność męskich bohaterów jest kolejną z przeszkód, utrudniających dziewczętom osiągnięcie celu. Gwałt, zadany przez bohaterów Terencjusza, jak podkreślił Karakasis, jest usprawiedliwiany przez noc, młodość, wino i miłość, natomiast Hroswita wyraźnie wskazuje na szatana, jako głównego sprawcę zła²⁰⁰. Skwara wysunęła tezę, że w komedii zniewolenie panny przez młodzieńca, które prowadziło do małżeństwa oraz posiadania dzieci, świadczyło o dojrzewaniu chłopca, przekształcającego się w mężczyznę²⁰¹. Autorka z Gandersheim zmieniła konwencję – o dojrzałości nie decydowała namiętność, lecz oparcie się jej. Ten pogląd jest realizowany zarówno w decyzji Konstancji, by oszukać Gallikana, oraz Druzjanny, by umrzeć, jak i podjęciu pokuty przez Marię i Taidę.

Kolejnym motywem, wywodzącym się z komedii antycznej, jest rozpoznanie (*anagnorismos*). Pojawiło się niemal w każdym utworze (z wyjątkiem *Gallikana II*), polegało na rozpoznaniu postaci, co prowadziło do rozwiązania konfliktu i połączenia się kochanków. Dotyczyło, tak, jak u Plauta i Terencjusza, dziewcząt, ale tylko w dwóch przypadkach mowa o zmianie statusu społecznego i dziewczyna, uchodząca za heterę, okazała się świętą (*Abr.* i *Paf.*). Hroswita nie wykorzystwała także funkcji osób pośredniczących, których świadectwo umożliwiłoby rozpoznanie, a osobą rozpoznającą nie uczyniła członka najbliższej rodziny, nie uwzględniła ponadto roli rekwizytu.

Z pewnością jednak anagnoryzm jest w dramatach warunkiem szczęśliwego zakończenia dzięki temu, że bohaterki okazują się godne swojego Wybranka. Konstancja sprawiła, że nawrócił się nie tylko Gallikanus, ale także dowódcy rzymscy oraz Scytowie. Co więcej, z treści kolejnej sztuki dowiedzieć się można, że na ubogich przeznaczyła swój majątek. Agape, Chionia i Irena dobrowolnie przyjęły śmierć męczeńską, nie ugiąwszy się pod argumentem siły. O świętości Druzjanny świadczyły: złożenie wotum czystości oraz moc wskrzeszania. Również dzięki niej nawrócił się Kallimach. Wiara, Nadzieja i Miłość wytrwale głosiły chwałę Boga mimo spodziewanych konsekwencji.

Wydaje się, że klasycznym rozpoznanie jest zmiana statusu społecznego prostytutek. Należy jednak zauważyć, że Hroswita wprowadziła szereg modyfikacji. W *Abrahamie* mamy do czynienia z podwójnym anagnoryzmem: hetera okazuje się Marią,

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 285.

²⁰¹ E. Skwara, *Komedia...*, s. 391.

Maria – oblubienicą Chrystusa. Czytelnik jest też w kilku etapach przygotowywany przez pozostałych bohaterów do rozpoznania w heterze Marii (wciąż powtarzane uwagi na temat jej urody i delikatności oraz informacje o poszukiwaniach), czego wzorem mogła być *Dziewczyna z Andros* Terencjusza²⁰². Mniej oczywiste rozpoznanie ma miejsce w *Pafnucym*, zwłaszcza że w pierwszej scenie pada wiele oskarżeń pod adresem Taidy. Po odbyciu trudnej pokuty zasłużyła jednak na szczęśliwe połączenie z Ukochanym.

Warto zwrócić uwagę, że w dramatach obiektem rozpoznania są również mężczyźni: Dulcycjusz dzięki żonie dowiedział się prawdy o sobie (i o sztuczках chrześcijan), a Maria w kolejnym zalotniku zobaczyła swego wujka, co pozwoliło na ponowne scalenie rodziny (związanej pokrewieństwem oraz życiem pustelniczym). Hroswita posłużyła się tym motywem w sześciu sztukach, w każdej inaczej go przedstawiając, modyfikując w zależności od potrzeby twórczej, co świadczy o jej talencie pisarskim.

Ostatnim motywem z komedii antycznej, który warto wymienić, jest spisek. Podobnie jak w przypadku rozpoznania, autorka gra z konwencją. W tekstach Terencjusza to młodzieńcy, wspierani przez niewolników, intrygowali przeciwko ojcom w celu zdobycia upragnionej panny (*Eunuch*). Zdarzało się, że oszustwo wymyślał ojciec, by zdominować syna (*Dziewczyna z Andros*). Odwróceniem tego motywu jest spisek zawiązany przez Konstancję (*virgo*) i Konstantyna (*senex*) przeciwko Gallikanowi (*adulescens*). W *Kallimachu* czytelnik styka się z jeszcze innym ujęciem: bohaterowie negatywni (młodzieniec i pasożyt) intrygują przeciwko postaci pozytywnej (dziewczynie).

Hroswita na plan pierwszy wysunęła kobiety i to ich pragnieniom podporządkowane zostały charakterystyczne elementy komedii antycznej. Nie pociągało jej powielanie schematów fabularnych, a jedynie ich przetwarzanie. Jej teksty stanowią dowód na wysoki poziom wykształcenia, które otrzymała. Autorka wykazała, że konwencję komediową zna, lecz potrafiła ją także umiejętnie przekształcić w myśl swojego programu literackiego. Co więcej, mimo że jej utwory nie są długie, wzbogaciła je różnorodnymi odniesieniami do dzieł zarówno chrześcijańskich, jak i pogańskich, antycznych i sobie współczesnych. Z badania motywów, występujących w

²⁰² „Terencjusz już na początku sztuki sygnalizuje odbiorcy, że może nastąpić rozpoznanie, ale bardziej zależy mu na tym, by go zwieść niż uprzedzić (...) Tym sposobem Terencjusz zwodzi widzów, bo oczekuje, że nie uwierzą w zakończenie, o którym uprzedzono ich już na początku” (*ibidem*, s. 394). Taki sam mechanizm można zauważyć w *Abrahamie*.

dramatach, wywnioskować można, że Hroswita nie tylko znała rozmaite dzieła poprzedników, ale także umiejętnie wykorzystała toposy i schematy, które się w nich pojawiły. Wskazanie wszystkich aluzji i źródeł nie jest możliwe, jednak już sama świadomość ich wielości zaskakuje. Z pewnością pod względem motywów jej utwory są arcydziełem.

IV. Językowy obraz świata zaprezentowany w dramatach

Aron Guriewicz stwierdził, że „łacina europejskich zabytków nie oddaje w pełni sposobu myślenia ludzi tego czasu”¹, ponieważ, panując przez wiele stuleci w piśmiennictwie zachodnioeuropejskim, nie sprzyjała ujawnianiu cech indywidualnych². Warto jednak zauważyć, że w przypadku Hroswity ważnym dokumentem są jej przedmowy, które wskazują badaczom określony tok interpretacyjny. Dzięki porównaniu jej utworów z hagiograficznymi pierwowzorami, zestawieniu dramatów z teoretycznymi wyznacznikami gatunku oraz określeniu potencjalnych źródeł dla motywów wyłonił się obraz kulturowej wspólnoty, w której żyła autorka. Obraz ten pogłębić należy analizą warstwy językowej dramatów, gdyż to właśnie język odzwierciedla hierarchie wartości oraz systemy znaczeń danej społeczności komunikacyjno-kulturowej. Badanie go umożliwi czytelnikowi wniknięcie w świat Hroswity dzięki temu, że zawiera jej wizję świata i porządku społecznego, na którą składają się aspekty antropologiczny, aksjologiczny oraz światopoglądowy.

Język rozumiem jako proces zawierający dorobek kulturowy całej wspólnoty komunikacyjnej oraz jej doświadczenia utrwalone i nagromadzone w ciągu wielu pokoleń. Jest on w takim sensie zarówno nośnikiem, jak i zbiorem wszelkich wartości, ocen i oraz norm postępowania. Językowy obraz świata rozumiem w myśl definicji Bartmińskiego i Tokarskiego, którzy pierwotnie językowy obraz świata określili jako „pewien zespół sądów mniej lub bardziej utrwalonych w języku, zawartych w znaczeniach wyrazów lub przez te znaczenia implikowanych, który orzeka o cechach i sposobach istnienia obiektów świata pozajęzykowego”³. Każdy z nich sprecyzował następnie tę definicję: „[Językowy obraz świata jest] zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości, dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy »utrwalone« w gramatyce, słownictwie, w kliszowych tekstach, np. przysłowiach, ale także sądy »presuponowane«, tj. implikowane przez

¹ A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*, przeł. Z. Dobrzyński, przedm. J. Le Goff, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 47.

² *Ibidem*, s. 27.

³ J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1986, s. 72.

formy językowe utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów, rytuałów”⁴ oraz „[Językowy obraz świata to] zbiór prawidłowości zawartych w kategoryalnych związkach gramatycznych (fleksyjnych, słowotwórczych, składniowych) oraz w semantycznych strukturach leksyki, pokazujących swoiste dla danego języka sposoby widzenia poszczególnych składników świata oraz ogólniejsze rozumienie organizacji świata, panujących w nim hierarchii i akceptowanych przez społeczność językową wartości”⁵. W związku z tym, analizując językowy obraz świata Hroswity, należy skupić się na utrwalonej w języku hierarchizacji wartości, sposobie widzenia poprzez język pewnych fragmentów rzeczywistości pozajęzykowej.

Ważne również będzie badanie kulturowego obrazu świata zawartego w języku – przede wszystkim treści, form i wzorców kultury, a także badanie zakodowanego w nim ujęcia rzeczywistości oraz systemu aksjologiczno-normatywnego. Jeśli chodzi o teksty literackie, należy się zastanowić, w jaki sposób artystyczna wizja świata wyrasta z obrazu świata utrwalonego w języku⁶.

Interesujące mnie elementy systemu lingwistycznego, które można uznać za nośniki obrazu świata, to: słownictwo, składnia i struktura tekstu oraz stylistyka. W przypadku dramatów odwołać się należy do czterech kręgów kulturowo-językowych: łaciny klasycznej (czasy republiki i wczesnego cesarstwa) z Cyncerem i Wergiliuszem na czele, łaciny późnej (czasy cesarstwa od około III w.), chrześcijańskiej (wprowadzającej nowe idee oraz słownictwo)⁷, a także łaciny potocznej. Ponadto należy pamiętać o tym, że Hroswita stworzyła swoistą syntezę tekstów liturgicznych, literackich (pogańskich i chrześcijańskich), hagiograficznych oraz biblijnych. Jak wynika z rozważań na temat motywów, kanoniczka z Gandersheim pozostawała przede wszystkim pod wpływem autorów chrześcijańskich (zwłaszcza świętego Augustyna, Boecjusza, Prudencjusza, Hrabana Maura). Zauważyć można również znajomość dzieł

⁴ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006, s. 12.

⁵ R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, Wrocław 1993, s. 358.

⁶ O szczególnej roli tekstów artystycznych w odtwarzaniu językowego obrazu świata *vide*: A. Pajdzińska, R. Tokarski, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87/4, s. 151-7. Autorzy doszli do wniosku, że choć język poetycki opiera się pewnych utartych i rozpoznawanych powszechnie konotacjach semantycznych, rekonstruuje się wizję poety, odmienną od widzenia potocznego. Wartość tekstów artystycznych polega jednak na tym, że pozwalają zweryfikować tezy i hipotezy dotyczące językowego obrazu świata właściwego ogółowi (wspólnocie), gdyż wyrastają z języka ogólnego. Z tego też powodu każdy kontekst jest istotny dla tego typu badań.

⁷ Keith Sidwell stwierdził, że „The term 'Christian Latin' has no linguistic validity. There was no 'special language' which only Christians used, distinguished clearly from that employed by pagans (...) The only linguistic feature which united the registers as employed specifically by Christians was the specialized Christian vocabulary” (K. Sidwell, *op.cit.*, s. 5). Używając pojęcia „łacina chrześcijańska”, mam też na myśli specyficzne znaczenie języka, związane ściśle z wyznawaną religią.

Wergiliusza, Plauta i Terencjusza, w mniejszym stopniu Owidiusza czy Lukana⁸. Dopiero jednak dzięki analizie języka można wykazać, w jak wielkim stopniu pisarka pozostawała pod wpływem liturgii chrześcijańskiej.

Z mnogości materiału Hroswita wybrała interesujące ją tematy, motywy i określenia, tworząc oryginalne i nieschematyczne utwory, dla których podobnych tekstów nie ma ani w jej czasach, ani długo później. Właśnie w tym wykorzystaniu źródeł i prowadzeniu subtelnej gry z tradycją, z poprzednikami można znaleźć zatem rys indywidualizmu. Aluzje literackie, które Hroswita realizowała przy pomocy specyficznego doboru słownictwa, pozwoliły pogłębić wymowę dramatów poprzez rozszerzenie kontekstu. Z kolei dzięki temu autorka wyznaczyła kierunek interpretacyjny. Należy podkreślić, że zabieg ten zauważalny jest zarówno na poziomie narracji, jak i języka. Znajomość idei chrześcijańskich pozwala na zrozumienie religijnych terminów i *vice versa*: dzięki poznaniu językowej tradycji można zrozumieć utrwalone w niej idee. Dlatego też, jak stwierdził Giuseppe Scarpato, „il reperimento delle fonti non è solo una curiosità erudita, ma è necessario alla retta comprensione di un autore nel quale una frase o un termine acquista il significato che ha nei testi da cui è preso o di cui è allusione”⁹.

Analizując słownictwo, należy mieć na względzie nie tylko referencjalne znaczenie wyrazów, ale także ich konotacje z określonymi wyrazami oraz kulturowe znaczenie pewnych pojęć. Hroswita używała fraz, które pojawiają się często w liturgii, ale nie ma pewności, skąd je zaczerpnęła. Ponadto wiele wyrażen jest do tego stopnia zniekształconych, że nie ma możliwości znalezienia analogii. Nie tyle jest zatem ważne określenie listy tekstów, z których korzystała lub mogła korzystać, ile wskazanie, w jaki sposób wplata te zapożyczenia w swój utwór. W tej części rozważań uwagę poświęcę przede wszystkim wpływom chrześcijańskim.

Natomiast przy badaniu składni i struktury tekstu odwoływać się będę do językowego obrazu świata w literaturze, zwłaszcza w komedii. Istotna jest nie tylko uogólniona wizja świata, wspólna dla pewnej grupy społecznej, utrwalona i upowszechniona, ale przede wszystkim jej ukształtowanie treściowe i formalne. Nie

⁸ Phyllis Brown wymieniła także innych autorów: „yet other evidence in the manuscript indicates extensive familiarity with the Bible, exegetical writings (especially commentaries of Augustine, Gregory, Alcuin and Hrabanus Maurus), other ecclesiastical writers (such as Tertullian, Venantius Fortunatus and Cassian), hagiography, pagan and Christian writers (such as Terence, the only one she names, Vergil, Ovid, Seneca, Prudentius, Sedulius, Boethius, and Aldhelm), grammatical and metrical reference books, and pedagogical commentaries and glossaries” (P.R. Brown, *op.cit.*, s. 241-2).

⁹ G. Scarpato, *op.cit.*, s. 15.

można także zapominać, że proza rytmiczna wpływa na ograniczenie swobody szyku. Hroswita odwołała się do pewnych wzorców osobowych i formułowała własną wizję świata przedstawionego w zależności od tego, czy utożsamiała się z charakterami, czy też się od nich odzęgnywała. Na tej podstawie można również wskazać autorów, uznanych przez nią za autorytety. Warto mieć na uwadze, że dla autorki łacina nie musiała być ani pierwszym językiem, ani jedynym, którym władała.

Dopełnieniem analiz mieszczących się w obszarze badawczym tekstologii lingwistycznej będą elementy analizy retorycznej. Warto zwrócić uwagę na wzajemne relacje, jakie istnieją pomiędzy retoryką, stylistyką oraz lingwistyką tekstu, które łączą wspólny przedmiot badań oraz pokrewne właściwości tego samego obiektu. Poza tym Hroswita ujawniła już we *Wstępie* i *Liście* głęboką świadomość retoryczną. Analiza tekstu z pominięciem metodologii retorycznej byłaby niekompletna.

Warto zatem podkreślić, że dramaty odwołują się do starożytności i jednocześnie oddają specyfikę średniowiecza. Zatem nie tylko fabularnie i strukturalnie Hroswita nawiązywała do przeszłości, ale także językowo. Gra z tradycją w jej utworach prowadzona jest na kilku poziomach odczytania tekstu.

4.1. Chrześcijańska wizja świata utrwalona w słownictwie

4.1.1. *Latinitas Christiana*

Bóg jest przyzywany przez Hroswitę w rozmaitych sytuacjach: do Niego bohaterki zwracają się z prośbami, przywołują Jego imię na potwierdzenie słuszności swego zachowania lub wysławiają Jego wielkość. Zajmuje On najważniejsze miejsce w ich sercach (najwięcej z odwołań do Trójcy Świętej jest kierowanych właśnie do Niego). Rzeczowniki *dominus*, *rex*, *pater* występują na ogół z różnorodnymi określeniami, nierzadko czerpanymi z religii pogańskiej. Przymiotniki *omnipotens* ‘wszechpotężny, wszechmocny’ (*Dul.* 1) wykorzystywano w utworach niechrześcijańskich na określenie cech bogów (Jowisza, Neptuna, Junony, Fortuny)¹⁰. Podobnie przejęte przez wyznawców Boga zostały *incomprehensibilis* ‘niewidzialny, niezrozumiały’, *simplex* ‘prosty’ oraz *inaestimabilis* ‘niezliczony, niepojęty’ (*Kall.* 9). Warto pamiętać, że zachodnie chrześcijaństwo długo unikało używania słów, które były już wcześniej wykorzystywane w religiach pogańskich¹¹. Z czasem jednak sytuacja się zmieniła:

The administration and rituals of the Church required a new and specialized vocabulary; at first, care was taken to avoid the pagan connotations of Roman religion, but later pontifex came to be an acceptable term for bishop. Some words need particular care: frater may mean „brother” (sibling), „brother-monk”, or (later) „friar”.

Speculation about the nature of divinity was not a Roman habit, so Christianity had to develop terms like trinitas, persona, etc.¹²

Wyrazem nieskończonej miłości wobec Boga są powszechnie stosowane zwroty: *rex aeternus* (*Gall. I* 13), *rex aeternitatis* (*Gall. II* 9). Jest On nie tylko stworzycielem (*creator*, *Gall. I* 12), ale także władcą tego świata (*princeps universitatis*, *Mqdr.* 2). Ciekawym określeniem jest *omnipater* ‘ojciec wszechrzeczy’ (*Gall. I* 2),

¹⁰ Cf. Wergiliusz *Aeneis*, 8,334, Cyceron *Tusculanae disputationes*, 4, 34,73, Katullus *Carmen LXIV*, 171.

¹¹ Vide: C. Mohrmann, *Łacina liturgiczna – jej początki i charakter. Trzy wykłady (II)*, „Christianitas” 2014 nr 58, s. 141. Mohrmann stwierdziła, że dopiero, kiedy chrześcijaństwo stało się religią państwową, „stopniowo znikł kompleks, który przez wieki sprawiał, że chrześcijanie z dużą nieufnością podchodzili do używania czegokolwiek, co choćby trochę przypominało religie pogańskie” (*ibidem*, s. 145, cf. C. Mohrmann, *Łacina liturgiczna – jej początki i charakter. Trzy wykłady (III)*, „Christianitas” 2014 nr 59, s. 146).

¹² A.G. Rigg, *Introduction*, [w] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 74.

które wnosi swoistą dozę delikatności: Bóg ojcem wszystkich ludzi. Wyraz kilkakrotnie pojawił się w utworach Hroswity, natomiast wcześniej tylko raz, u Prudencjusza:

[Prudencjusz *Peristephanon* 3,70]
Rogo, quis furor est
Perdere praecipites animas,
Et male prodiga corda sui
Sternere rasilibus scopulis,
Omnipatremque negare deum?

Charakterystycznymi, choć niezbyt często występującymi w tekstach chrześcijańskich, przykładami średniowiecznego słowotwórstwa są przymiotniki: *celsitonans* ‘gromowładny’ (*Dul.* 1) oraz *altithronus* ‘siedzący na wysokim tronie’ (*Gall. I* 11), gdyż wyrazy pochodzące z łaciny klasycznej często wzbogacano w przedrostki typu: *alti-*, *celsi-*, *multi-*, *flammi-*, *docti-*, dla wzmocnienia ich wymowy¹³. W *Patrologia Latina* przymiotnik *celsitonans* pojawił się czterokrotnie. Oprócz Hroswity użyli go Teodulf z Orleanu (*Carmina*, PL 105), Ermold Nigellus (*De rebus gestis Ludovici Pii*, PL 105) oraz Angelomus Luxovensius (*Enarrationes in libros Regum*, PL 115). Natomiast *altithronus* zdecydowanie częściej pojawiał się w pismach autorów chrześcijańskich, m.in. w pieśniach Alkuina, homiliach Bedy, a także u Notkera Balbulusa (*Sequentiae*, PL 131), Hrabana Maura (*Carmina de diversis*, PL 112), Teodulfa z Orleanu (*Carmina*, PL 105) czy Wenancjusza Fortunata (*Vita S. Martini*, PL 88). Sama Hroswita kilkakrotnie zastosowała ten przydomek w legendach.

Ślad lektury *Apotheosis* Prudencjusza widzi Bertini w zastosowaniu przez autorkę słowa *incircumscriptus* ‘beźmierny, bezgraniczny’ (*Kall.* 9)¹⁴. Określenie to często pojawia się w tekstach chrześcijańskich, zwłaszcza w wyliczeniach, jak to ma miejsce u Hroswity. Warto zwrócić uwagę, że oprócz wspomnianego terminu autorka użyła także dwóch innych: *incomprehensibilis* oraz *inaestimabilis*, które także można znaleźć w utworach jej poprzedników:

[Prudencjusz, *Apotheosis* w. 862-3]
Ista figura manus nostrae est, quam non habet in se **Incircumscriptus**
Dominus: sed tradita forma est, Humanis quae nota animis daret intellectum.

[Alkuin, *Confessio fidei*, PL 101, I 5]
Tu es enim vere Dominus solus, Deus invisibilis, **inaestimabilis**,
incircumscriptus, illocalis, immensus, et **incomprehensibilis**.

[Hraban, Maur *Commentaria in Ezechielem*, PL 110, II 1]
Deus, quod ubique est, et ubique totus est, quod **incircumscriptus** et
incomprehensibilis sentiri potest.

¹³ K. Strecker, *op.cit.*, s. 56.

¹⁴ Rosvita, *op.cit.*, s. 138.

[Anastazy Bibliotekarz, *Interpretatio Synodi VII generalis. Actio octava*, PL 129, XXII]

At vero Deus invisibilis, **incomprehensibilis**, investigabilis, **incircumscriptus**, impassibilis, immortalis, solus Rex regum, et Dominus dominantium.

[Hroswita z Gandersheim, *Kallimach* 9]

Deus **incircumscriptus** et **incomprehensibilis**, simplex et **inaestimabilis**.

Rzadko spotykany w literaturze chrześcijańskiej jest natomiast przymiotnik *lucifluus* ‘jasny, zapowiadający pogodę, boski’. Forcellini podaje przykłady z utworów Juwenkusa: *Libri Evangeliorum* (ks. 3 w. 294 oraz ks. 4 w. 120)¹⁵. Z cytowanych już autorów to określenie zastosowali: Anastazy Bibliotekarz, Alkuin, Hraban Maur, Wenancjusz Fortunat oraz Teodulf z Orleanu¹⁶.

Bóg jest celem życia dla wierzących, dzięki Jego działaniu świat istnieje i trwa w harmonii ku chwale Boskiej. Zwroty, które autorka odnosiła do Niego, zaczerpnięte zostały z Pisma Świętego i liturgii. Najbardziej eksponowane tytuły Boga mówią o Jego mocy, a bohaterki *expressis verbis* mówią o tym, że jest On wszędzie i wszystko wypełnia, nawet serca nieznanających Go. Należy zwrócić uwagę na podwójny obraz Boga, wyłaniający się z jego przydomków: jest królem, będącym jednocześnie blisko człowieka, zwłaszcza tego słabego. W stosunku do ludzi Stwórca ma niezmierną łaskawość (*superna miseratio*¹⁷ ‘Boskie miłosierdzie’, *Gall. I* 9), a proszącym czyni zadość, co Hroswita wyraźnie podkreśliła, przywołując słowa z *Ewangelii według świętego Mateusza* (18,19): „Jeśli dwaj z was na ziemi zgodnie o coś prosić będą, to wszystkiego użyczy im mój Ojciec, który jest w niebie”. Hroswita odniosła się również do troistości Boga (*unitas trinitatis*, *Gall. I* 13). Sądziła, że bez pomocy Ducha Świętego, a zwłaszcza jego daru rozumu, nie można pojąć Boga Jedyne i będącego zarazem w trzech osobach¹⁸.

Problematyka chrystologiczna również jest zarysowana w dramatach, dzięki czemu można zauważyć dobrą znajomość teologii u autorki. Podkreślany jest związek

¹⁵ W słowniku znalazła się także informacja o błędnym przekonaniu, że tego przymiotnika użył Prudencjusz w *Psychomachii* w. 625 (jeden z wydawców odczytał *lucifluum* zamiast *Lucifer*) (Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 3, s. 116).

¹⁶ Natomiast bardzo rzadko spotykanym słowem jest *receptatrix* ‘ta, która przyjmuje’. Bertini zaznaczył, że według jego wiedzy pojawiło się ono tylko u świętego Hieronima (Rosvita, *op.cit.*, s. 216). Badacz nie podał jednak tekstu, w którym miałyby się to słowo pojawić. Prawdopodobnie chodzi o tłumaczenie świętego Hieronima traktatu *O Duchu Świętym* autorstwa Dydyma Aleksandryjskiego (zwanego Ślepym) PL 23, cap. 5. Ani Du Cange, ani Forcellini nie odnotowali tego terminu w swoich słownikach.

¹⁷ Du Cange notuje, że *miseratio* to „formula non episcopis tantum, sed et abbatibus usitata” (Du Cange Ch., Du Fresne, *Glossarium...*, t. 5, s. 409).

¹⁸ Na temat wypowiedzi się niemal wszyscy Ojcowie Kościoła, zauważyć można zbieżność wyrażań, użytych w dramatach, z tekstami Augustyna (*Państwo Boże* XI, 6) oraz Boecjusza (*O pocieszeniu* V, 6; traktat *W jaki sposób Trójca jest jednym Bogiem, a nie trzema Bogami?*).

Syna Bożego z Ojcem, a powszechnie używanym określeniem: *filius coaeternus* ‘syn dzielący z nim wieczność’ (*Dulc.* 11). Hroswita podjęła temat człowieczeństwa Chrystusa: *dei unigenitus* ‘jednorodzony’, *virginis primogenitus* ‘pierworodny’ (*Kall.* 9)¹⁹. Zestawienie tych dwóch przymiotników nie jest wyjątkowe w literaturze chrześcijańskiej, przywoływali je między innymi:

[Święty Hieronim, *De virginitate Mariae*, PL 23]
Omnis **unigenitus** est **primogenitus**: non omnis **primogenitus** est **unigenitus**.

[Święty Augustyn, *Expositio inchoata Epistolae ad Romanos*, PL 35]
Ergo ille tanquam Filius Dei **unigenitus**, etiam **primogenitus** ex mortuis praedestinatus est, ex resurrectione mortuorum.

[Izydor, *Differentiae*, PL 83]
Est ergo **unigenitus** in substantia deitatis, **primogenitus** in susceptione humanitatis: **primogenitus** in gratia, **unigenitus** in natura; **primogenitus**, iuxta Apostolum, in multis fratribus; **unigenitus** tantum ex Deo solus”.

[Beda, *In Evangelium S. Lucae*, PL 92]
Primogenitus in gratia, **Unigenitus** in natura.

Niejednokrotnie dramatopisarka zwracała uwagę na dwie natury Chrystusa: boską i ludzką. Przybył na świat i odkupił wszystkich ludzi swoją krwią, co świadczy o Jego ogromnej miłości. Dla bohaterki jest On Boskim narzeczonym, ukochanym. Jemu przysięgają czystość (*servandam deo virginitatem devovi*²⁰, *Gall.* I 2), nazywają Go określeniem *amator virginitatis et inspirator castitatis* (*Gall.* I 5). Nie jest z pewnością mniej ważny niż Bóg, ale – być może ze względu na swoje człowieczeństwo – wydaje się bliższy bohaterce niż Jego Ojciec. Warto zwrócić uwagę na wyjątkowy tytuł, którym Mądrość obdarza Chrystusa: *Adonay Emmanuel* (*Mądr.* 9). Oba te słowa są pochodzenia hebrajskiego i znaczą: „panie” oraz „pan z nami”. Bóg, poświęciwszy swego Syna, okazał bezinteresowną miłość, wiążąc człowieka z Nim na wieczność.

Najmniej eksponowaną osobą Boską jest Duch Święty. Bohaterowie zwracają się do niego kilkakrotnie, prosząc o wsparcie i skierowanie do Boga. Nazywają go *Sanctus Paraclytus* ‘święty pocieszyciel’ (*Dulc.* 11). Jest to stosunkowo rzadki przydomek, przejęty z greki, częściej spotyka się pisownię: *Paracletus*. Pojawił się on

¹⁹ Sheerin wymienia oba te przymiotniki jako „Lexicographic calques, i.e. terms which would correspond exactly to the Greek words and expressions used in preaching, Scripture, and theological disputation” (D. Sheerin, *Christian and Biblical Latin*, [w:] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 144).

²⁰ Plezia odnotował zmianę znaczenia czasownika *devoveo*. O ile w łacinie klasycznej oznaczał ‘ofiarować’, o tyle u późniejszych autorów chrześcijańskich – ‘ślubować, obiecać’ (*Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, t. 2, wyd. 2 reprint, Warszawa 1998, s. 134-5).

w *Apokalipsie świętego Jana* trzykrotnie (J 14,16; J 15,26; J 16,7)²¹, a także w różnych tekstach Tertulliana i świętego Augustyna, a także w zbiorze modlitw *Officia per Ferias*: „Qui cum eo unigenito Filio tuo Domino nostro Iesu Christo, santoque paraclete Spiritu...”²². Izydor z Sewilli tłumaczył je w *Etymologiach*: „Spiritus sanctus, quod dicitur Paracletus, a consolatione dicitur; παράκλησις enim Graece, Latine consolatio appellatur”.

4.1.2. *Vita christiana*

Liczne słownictwo dotyczy także życia chrześcijanina, żyjącego w *secta chresticularum* (*Gall. I* 12). Autorka użyła słowa *oratio* na oznaczenie modlitwy; jednak w jej tekstach pojawia się także *preces* ‘modlitwa’ (*Mqdr.* 5) proveniencji pogańskiej. Forcellini zauważył, że *oratio* „apud Ecclesiasticos scriptores est sermo et precatio, quae ad Deum habetur”²³. Słowo to wystąpiło u Tertulliana, Hieronima i Augustyna *multis in locis*. Mohrmann, analizując rzymskie oracje, porównała oba wspomniane terminy i stwierdziła, że o ile *oratio* w najwcześniejszym chrześcijańskim języku potocznie oznaczało modlitwę, to w samych tekstach modlitw używano starszego *preces*, unikanego pierwotnie ze względu na wydźwięk pogański, traktowanego później jako archaizm²⁴. Sam czasownik *orare* także zmienił znaczenie z ‘mówić’ na ‘modlić się’, podobnie jak *rogare*. Bohaterowie zwracają się z prośbą do Boga, mówiąc *suppliciter exoro* (*Gall. I* 5)²⁵, *rogamus solvi retinacula animarum* (*Dul.* 11). Kolokwialne we wczesnym chrześcijaństwie wyrażenia nabierają u Hroswity znaczenia intensywnej prośby. Z pobożnością wiążą się również takie rzeczowniki, jak *devotio* ‘modlitwa, nabożeństwo’ (*Gall. I* 5) oraz *obsecratio* ‘modły’ (*Gall. II* 5). Pierwszy z nich utracił niechrześcijański sens ‘ofiarowanie w zamian, przekleństwo’, „hinc a

²¹ Niemal wiek później tego samego przydomka użyła inna łacińska średniowieczna autorka, Gertruda Mieszkówna. W modlitwie XXXIII nazwała Ducha Świętego „Parakletem” i przypisała mu odnowienie świata.

²² *Oratio feria II, si quis se in tribulationibus derelictum intelligat, de cantanda*, [w:] *Officia per Ferias* (PL 101, col. 532).

²³ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 3, s. 510.

²⁴ C. Mohrmann, *Lacina liturgiczna... (III)*, s. 140.

²⁵ G. Scarpat zwrócił uwagę, że „il verbo *exorare* fu molto usato nella liturgia, fin dai tempi più antichi, come nella messa di Sant’Agnese (21 gennaio): te supplices exoramus; unito spesso anche all’*avverbio suppliciter*” (G. Scarpat, *op.cit.*, s. 78).

Christianis scriptoribus – zauważa Forcellini – sumitur pro pietate atque observantia in Deum”²⁶. Drugi – notuje Du Cange – „passim occurrit in Scripturis”²⁷.

Prawdziwy *christianus* (*Gall. I 9*), *perseverans in dei timorem* (*Gall. I 13*), przyjmuje chrzest, co Hroswita określa terminem *baptizari* (*Gall. I 9*), powszechnie stosowanym przez Augustyna, Tertulliana, Hieronima i innych autorów. Doznaje duchowego poznania, *agnitio* (*Gall. I 5*) i gardzi światem doczesnym, *saeculum* (*Abr. 1, Paf. 3*). Ostatni z wymienionych rzeczowników „monachis praesertim dictum, quidquid extra claustram vitam monasticam amplectuntur, mori saeculum dicuntur”²⁸. Nieprzypadkowo więc pojawił się w dwóch utworach, które mówią o wyrzeczeniu się świata. Warto ponadto zauważyć, że słowo *saeculum* u Plauta i Terencjusza znaczyło ‘świat dzisiejszy’: „novi ego, hoc saeculum moribus quibus siet” (Plaut *Trinummus* 284), „hocine saeculum! O scelera!” (Terencjusz *Adelphoe* 3,2,6), natomiast Prudencjusz użył go w sensie ‘mundus’: „et servientem corpori absolve vinculis saeculi” (Prudencjusz *Peristephanon* 2, 583).

W nowym znaczeniu użyto także słowa *ieiunium* ‘post’ (*Gall. II 5*), w starożytności określającego ‘głód’. Żyjąc zgodnie z zaleceniami duchowych przewodników chrześcijanin może liczyć na ratunek (*sospitas*, *Kall. 9*) oraz wieczną radość (*tripudium*, *Mqdr. 5*). Znaczna zmiana znaczenia w stosunku do łaciny klasycznej uwidoczniła się właśnie w słowie *tripudium*, oznaczającego pierwotnie ‘przytupywanie rytmiczne jako element tańca rytualnego Saliów’ oraz ‘pomyślny znak wróżebny z zachowania się kur’. W łacinie średniowiecznej znaczy już tyle co *gaudium*, *laetitia*²⁹.

Do życia w kościele odnoszą się także określenia *domus sancti Petri* (*Gall. I 11*) oraz *cultura* ‘kult’ (*Gall. II 5*). Drugi z wymienionych terminów jest przykładem adaptacji wyrazów z kręgu pogaństwa do religii chrześcijańskiej, widocznej już w Wulgacie. Użycie słowa *cultura* w znaczeniu ‘kult’ pojawił się w Księdze Mądrości dwukrotnie (*Mdr 14,18; 14,27*). Bertini wskazał przymiotnik *exaudibilis* ‘godny wysłuchania’ (*Mqdr. 5*) jako kalkę z tekstu świętego Augustyna³⁰. Pojawiło się ono w *Soliloquia* 1,1: „Deus, qui nos exaudibiles facis”. Hroswita użyła go jako epitetu do modlitwy: „quam efficaces, quam exaudibiles experior esse tui preces” (*Mqdr. 5*). W

²⁶ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 2, s. 105.

²⁷ Du Cange Ch., Du Fresne, *Glossarium...*, t. 6 s. 19.

²⁸ *Ibidem*, t. 7 s. 264.

²⁹ *Ibidem*, t. 8, s. 186, Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 4b, s. 806.

³⁰ Rosvita, *op.cit.*, s. 298.

tym samym celu wykorzystał je współczesny autorce Rateriusz z Werony: „Quales autem, quam exaudibiles illorum sunt preces, qui tempore orationis” (*Sermones*, II 13).

Łaciński język liturgiczny zawdzięcza Grekom bardzo wiele pojęć, gdyż „the earliest Western Christian literature was Greek (...). But a Latin Christian literature emerged, first as a translation literature (...), and soon as an original literature, though of course under heavy influence from the translations”³¹. Powstanie łaciny chrześcijańskiej wiązało się z wyparciem języka greckiego z liturgii, tłumaczeniem Pisma Świętego i tekstów religijnych. Jednak główne idee, nazwy instytucji i obrzędów pozostały w formie greckiej lub ewentualnie zlatynizowanej. Obecne w tradycji chrześcijańskiej greczyzmy (rzadziej hebraizmy)³² pojawiają się także w dramatach Hroswity: *mysterium* ‘obrzędki religijne, liturgia’ (*Gall. I 5*), *blasphema* ‘błuźnierczyni’³³, *ecclesia* ‘społeczność, kościół’³⁴ (*Gall. II 5, Abr. 3*), *Christi apostolus* ‘apostoł, wysłannik’³⁵ (*Kall. 9*).

Warto poświęcić uwagę terminowi *psalterium* (*Abr. 2*). Pisarze chrześcijańscy używają go w różnych znaczeniach: jako instrument strunowy podobny do kitary³⁶, pieśń śpiewana do wtóru tego instrumentu o treści zaczepnej, złośliwej oraz – co w przypadku Hroswity najbardziej mnie interesuje – księga zawierająca psalmy. Abraham zapowiedział, jak będzie wychowywać bratanicę, mówiąc: „psalterium ceterosque divinae legis paginas illam crebrius visitando instruam” (*Abr. 2*). Narzędziami w ręku Boga są aniołowie – *angeli* (*Gall. II 5*). To oni są wykonawcami poleceń Bożych³⁷. Scarpat zwrócił uwagę na wyjątkowe połączenie słów: *falanges angelicae* (*Abr. 9*):

³¹ D. Sheerin, *Christian and Biblical Latin...*, s. 137. Greka była językiem powszechnie używanym przez chrześcijan aż do drugiej połowy drugiego wieku (C. Mohrmann, *Łacina liturgiczna – jej początki i charakter. Trzy wykłady*, „Christianitas” 2014 nr 56-7, s. 172-3).

³² Vide: E. Löfstedt, *op.cit.*, s. 81. W.E. Plater, H.J. White, analizując język Wulgaty, zwrócili uwagę, że „the influence of the Greek is the more direct and obvious in consequence of the almost slavish literalness with which – in the Psalms and the New Testament, the Old Latin – of which the Vulgate was but a revision – followed the Greek text; in construction and the order of words it renders it exactly” (W.E. Plater, H.J. White, *A Grammar of the Vulgate being an Introduction to the Study of the Latinity of the Vulgate Bible*, Oxford 1926, s. 29).

³³ W.E. Plater, H.J. White zasugerowali, że czasownik *blasphemare* i jego wyrazy pochodne są wpływem hebrajskim (*ibidem*, s. 25).

³⁴ „Apud Christianos scriptores ecclesia est congregatio fidelium, Tertull. Lactant. Augustin, etc. Item locus, quo orandi causa conveniunt” (Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 2, s. 220).

³⁵ „Apostoli dicuntur Iesu Christi legati, missi per universum terrarum orbem ad evulgandum Evangelium gratiae Dei” (*ibidem*, t. 1, s. 280).

³⁶ Cf. Święty Augustyn *Psalms 32, 42, 56, 71*).

³⁷ „Speciatim accipitur pro caelesti spiritu, qui Dei nuncius et minister est, passimque legitur apud Ecclesiae Scriptores Augustin, Tertull. Prudent., Hieronym., Arnob., etc” (Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 1, s. 240).

„sono due termini rarissimi nella Bibbia latina (...)”³⁸; con questo valore militare, ma traslato, *falanges* è usato anche da Prud. *Psych.* 816; nel latino classico da termine militare usato dagli storici (da Cesare in poi), viene usato fisicamente e metaforicamente dai poeti (Virgilio, ecc.)”³⁹. Tak niezwykle zestawienie słów jest dowodem na to, że Hroswita czerpała słownictwo zarówno z tradycji chrześcijańskiej, jak i pogańskiej, ale umiejętnie je przekształcała, by uzyskać nowatorski efekt.

W nowym znaczeniu zostały także użyte pochodzące ze starożytności słowa, które nie mają bezpośredniego wydźwięku religijnego, ale używane były przez autorów chrześcijańskich wobec pogan: *subsannare* ‘wysmiewać, wyszydzać’ (*Mądr.* 5), *obfuscare* ‘zaciemnić, znieważyć’ (*Mądr.* 5). Pojawienie się obu tych terminów Scarpata zauważył w Wulgacie⁴⁰.

Greckie i hebrajskie imiona bohaterów na ogół pojawiają się w mianowniku i wołaczcu, rzadziej w pozostałych przypadkach: Iohannes – Iohannem (*Gall. I, Gall. II, Kall.* 9), Agapes – Agapis (*Dul. arg.*), Abraham – Abrahæ (*Abr. arg.*)⁴¹. Jedynym imieniem występującym nieodmiennie jest Effrem: *monitionibus meique comparis Effrem* (*Abr.* 2), *cum dilecto meo Effrem* (*Abr.* 7), *familiarem meum Effrem accedam* (*Abr.* 8).

Wpływ greki i greckojęzycznego chrześcijaństwa ujawnia się nie tylko w postaci zapożyczeń. Podstawą nauki o miłości człowieka do Boga jest doktryna o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boga, do czego Hroswita nawiązała kilkakrotnie. Zadaniem człowieka jest zatem upodobnienie się do swego wzoru oraz przewyciężenie niedoskonałości natury ludzkiej. Aby podkreślić ważność tej misji, autorka z Gandersheim użyła dwóch terminów na określenie miłości: greckiego *agape* oraz łacińskiego *caritas*⁴². Takie imiona noszą bohaterki dramatów męczyńskich,

³⁸ 1 Rg 17,8: „Stansque clamabat adversum phalangas Israël” (tłum. pol.: 1 Sm 17,8: Stanąwszy naprzeciw, krzyknął w kierunku wojsk izraelskich) oraz Iud 13,6: „Vir Dei venit ad me, habens vultum angelicum” (Sdz 13,6: Przyszedł do mnie mąż Boży, którego oblicze było jakby obliczem Anioła Bożego).

³⁹ G. Scarpata, *op.cit.*, s. 62.

⁴⁰ *Vide: ibidem*, s. 65 i 79.

⁴¹ Badacze języka Wulgaty zanotowali, że imię *Abraham*, pojawiające się w Biblii łacińskiej, „sometimes has gen. and dat. *Abrahæ*, but at other times is indeclinable”, co uznali za wpływ greki (W.E. Plater, H.J. White, *op.cit.*, s. 15).

⁴² Nie są to jedyne określenia miłości występujące w dramatach. Podobnie jak w Wulgacie i w traktatach łacińskich Ojców Kościoła na oznaczenie miłości chrześcijańskiej obok terminu *caritas* występują także *dilectio* i *amor*. Sticca zauważył, że „in stricte Augustinian tradition, Hrotswitha uses the term *amor* for love of the physical kind, the word *dilectio* for a high-minded spiritual love and the verb *diligere*, generally for the act of charitable loving” (S. Sticca, *Sacred drama...*, s. 27). Święty Augustyn dążył do ukazania ogólnego charakteru miłości, jednak zwracał uwagę na różnicowanie semantyczne wymienionych terminów. Ten sam proces zauważyć można w tekstach Hroswity. Sticca zwrócił także

*Dulcycjusza i Mądrości*⁴³, które na wzór ich niebiańskiego małżonka niewinnie przyjęły na siebie śmierć, dając innym ludziom świadectwo wiary i bezwarunkowej miłości wobec Boga. Wyraz ἀγάπη, w greckiej literaturze klasycznej używany sporadycznie, pojawił się w Nowym Testamencie na oznaczenie więzi między człowiekiem a Bogiem, szczególnie, gdyż związanej ze sferą duchową, nie materialną, cielesną. Miłość jako dar Boga dla ludzi wierzących w Chrystusa jest jednocześnie źródłem nowego życia i ustanawia zasadniczą więź człowieka z Bogiem oraz z każdym człowiekiem jako od Boga pochodzącym „bratem”.

Du Cange notuje także inne znaczenia *agape*: „communes coenas seu epulas; refectio pauperum (Agape, Caritas vel confratrum hospites); caritas, quae vis est vocis Graecae, titulus honorarium”⁴⁴. Tertullian w *Ad Martyres* 2 użył zwrotu *agape fratrum*, przy czym: „agape non solum amorem fratrum Christianorum in martyres carceribus detentos, sed et subsidia atque eleemosynas in eosdem collatas significat”⁴⁵. *Agape* rozpatrywana w aspekcie ziemskim jest zatem związana z miłosierdziem, z otaczaniem troską drugiego człowieka, niczym na wzór Boga, który troską otacza człowieka. W Wulgacie odpowiednikiem *agape* jest rzeczownik *caritas*, oznaczający początkowo ‘drożyznę’, potem ‘coś cennego’, wreszcie ‘miłość, przedmiot miłości’. Według świętego Augustyna w miłości bliźniego realizuje się idea miłości człowieka do jego Stwórcy⁴⁶. Jest to zatem najważniejsza z cnót, która trwa wiecznie.

Niektóre wykorzystane przez Hroswitę terminy pochodzą ze schyłku starożytności lub uważane są za neologizmy średniowieczne: *praecordialis* ‘ukochany, drogi’ (*Kall.* 3), *plasmare* ‘stworzyć’ (*Kall.*), *prolixitas* ‘długość’, *iuvamen* ‘pomoc’, *famen* ‘ratunek’ (*Paf.*). Auerbach stwierdził, że „łacina chrześcijańska» ewidentnie zawiera wiele składników pochodzących z języka ludowego”⁴⁷. Wiele z tych kolokwializmów uległo przemianie znaczeniowej i straciło potoczny charakter, stając się łaciną chrześcijańską. Odchylenia od klasyczności świadczą o naturalności i swobodzie stylu. Wyznawcy Chrystusa wyraźnie podkreślali swoją odmienność jako

uwagę na wpływ świętego Augustyna na rozumienie słowa *miser cordia Dei* „as the only recourse and help for us to be saved eternally from the destroying power of sin” (*ibidem*, s. 29).

⁴³ Wybór tych właśnie historii do opracowania w formie scenicznej świadczy o zmyśle artystycznym autorki. Z wielości opowieści martyrologicznych wybrała te, które realizowały jej program literacki.

⁴⁴ Du Cange Ch., *Du Fresne, Glossarium...*, t. 1, s. 136.

⁴⁵ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 1, s. 151.

⁴⁶ Cf. Święty Augustyn *De Trinitate* VIII 12. O ustalonym przez tego świętego porządku przedmiotów miłości *vide* św. Augustyn *De doctrina Christiana* I 23, *De caritate* 7.

⁴⁷ E. Auerbach, *Język literacki...*, s. 57.

grupy religijnej⁴⁸, nazywając przeciwników terminem *gentilitas* ‘pogaństwo’ (*Gall. I 5*). Forcellini zauważa, że słowo to oznaczało „apud Christianos scriptores, qui Christiani non sunt, aut Judaei”⁴⁹.

W dramatach Hroswity zwracają uwagę także rzadko spotykane u innych autorów przysłówki. Wyraz *metaphorice* (*Paf. 1*) wystąpił raz w *De quantitate animae* świętego Augustyna oraz czterokrotnie u tekstach Bedy Czcigodnego (*Homiliae, In Evangelium S. Matthaei, Sententiae philosophicae collectae ex Aristotele atque Cicerone*). Termin *obtemperanter* (*Paf. 1*) raz został użyty przez Prudencjusza (*Peristephanon*), cztery razy przez Bedę Czcigodnego (*Historia ecclesiastica, Allegorica expositio in Samuelem, Allegorica expositio in Cantica canticorum*) oraz trzy razy przez świętego Augustyna (*Collatio cum Maximino episcopo Arianorum, De civitate Dei, Opus imperfectum contra secundam responsionem Iuliani*). Wyraz *primule* (*Mqdr. 3*), równie rzadki, wystąpił w tekście Kasjodora *Commentarium de oratione* (PL 70) oraz Bedy Incertusa *De octo partibus orationis* (PL 90). Na rzadko występujące w literaturze przysłówki *collectim* i *indesinenter* wskazał także Scarpata, pisząc: dla użycia pierwszego w nich „Prisciano mi sembra la fonte più probabile per questo avverbio rarissimo”⁵⁰, natomiast drugi w nich uznał za wzięte z Biblii (Hbr 10,1).

Częściej spotykanymi w łacińskich tekstach chrześcijańskich są słowa *inpassibilis* ‘niewzruszenie’ oraz *aeternaliter* ‘wiecznie’. Pierwsze z nich zostało użyte przez Tertulliana, Laktancjusza, Prudencjusza, Leona I, Grzegorza I, Izydora, Bedę, Wenancjusza Fortunata, Alkuina, Hrabana Maura, Anastazego Bibliotekarza, Jana Szkota Eriugę. Drugie natomiast szczególnie często przez: świętego Hieronima, świętego Augustyna, świętego Benedykta z Nursji, Grzegorza I, Bedę, Alkuina, Hrabana Maura, Jana Szkota Eriugę, Rateriusza z Werony. Wiele tych nazwisk powtarza się przy także analizowaniu występowania przysłówka *lugubre* (*Paf. 1*), użytego przez kanoniczkę z Gandersheim. Rzadko występującym w literaturze przymiotnikiem jest również *perpes*: użyli go Tertullian, Plaut i Prudencjusz.

4.1.3. *Vita cotidiana*

⁴⁸ Mohrmann zauważyła, że chrześcijanie mieli silne przekonanie, że „różnią się od całej reszty ludzkości oraz że są nosicielami nowej nauki, nowej wiary i nowej formy życia” (C. Mohrmann, *Łacina liturgiczna... (II)*, s. 134).

⁴⁹ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 2, s. 588.

⁵⁰ Chodzi o *Gramatykę* Pruscjana (II 468 i III 452) – G. Scarpata, *op.cit.*, s. 28.

Wiele tytułów i określeń pozycji w społeczeństwie zostało zaczerpniętych z łaciny klasycznej, a ich znaczenie nie uległo zmianie: *imperator* ‘cesarz’ (*Gall. I*), *lictores* ‘urzędnicy rzymscy’ (*Mądr.*), *tribuni et centuriones omnesque mei iuris milites* (*Gall. I 7*), *princeps militiae* ‘dowódca wojskowy’, *dux* ‘dowódca’ (*Gall. I*), *princeps* ‘książę’ (*Kall.*), *procurator* (*Kall.*), *palatini* ‘urzędnicy pałacowi’ (*Gall. I*), *ostiarus* ‘odźwierny, pilnujący drzwi’ (*Dul. 6*)⁵¹. Dzięki ich użyciu Hroswita wprowadziła koloryt dawnej epoki.

Rys średniowieczny zauważyć można w zmodyfikowanym znaczeniu takich terminów, jak: *comes* (‘towarzysz’ zmienił się w ‘hrabiego’)⁵², *primicerius* (dawniej osoba, której imię znajdowało się na pierwszym miejscu na tabliczce wojskowej jako osoby najbliższej władcy, stojącej najwyżej w hierarchii, w czasach Hroswity „*primus cuiusque ordinis; domesticus; dignitas in Ecclesiis Cathedralibus*”⁵³) oraz *praeses*, który w łacinie kościelnej oznaczał zarówno „naczelnika, namiestnika”, jak i „obrońcę, biskupa, opata”⁵⁴. Słowo *senior* (*Gall. I 3, Dul. 6*) utraciło walor stopnia wyższego i w łacinie średniowiecznej używane było na określenie „władcy, wyższego rangą”, a także „*dominus, maritus, coniux*”⁵⁵. W *Mądr. 1* Antioch zwrócił się do Hadriana słowami: „*tuae almitati*”. *Almitas* oznaczał nie tylko tytuł honorowy⁵⁶, ale także „*sanctitas, paterna bonitas, ut videtur, benignitas charitasve*”⁵⁷.

Z pojęć nazywających pozycję społeczną kilka odnosi się bezpośrednio do życia kościelnego. Jednym z nich jest *clericus* (*Gall. II 5*). Izydor w drugiej księdze *O obowiązkach kościelnych* napisał: „*Clerici dicuntur: Omnes qui in Ecclesiastici ministerii gradibus ordinati sunt*”, natomiast Hieronim w *Epistula 52 Ad Nepotianum de vita clericorum et monachorum* zdefiniował: „*Clericus, qui Christi servit Ecclesiae*”. Drugim terminem jest *capellanus* (*Gall. II 5*). „*Capellani denique sequioribus saeculis*

⁵¹ *Ostarius* to także ‘kleryk po pierwszym święceniu’, „*cancellarius*” (Du Cange Ch., Du Fresne, *Glossarium...*, t. 6, s. 77).

⁵² *Medieval Latin...*, s. 7. U Plauta i Terencjusza wyraz ten używany był właśnie w znaczeniu ‘towarzysz’. Hroswita natomiast ma na myśli: „*sub imperatoribus Comitum dignitas nempe honestiorem amici, qui imperatorem assidue comitabantur, praesertim in expeditionibus*” (Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 1, s. 700).

⁵³ Du Cange Ch., Du Fresne, *Glossarium...*, t. 6, s. 497.

⁵⁴ *Słownik kościelny łacińsko-polski*, red. A. Jougan, wyd. 3 zm. i uzup., Poznań 1957, s. 533. Plezia zauważył, że określenia „prefekt” i „namiestnik” (jak tłumaczy się *praeses*) są typowymi tytułami „urzędników rzymskich prześladowanych chrześcijan, powracające nieskończoną ilość razy w przeróżnych żywotach świętych” (J. de Voragine, *Złota legenda. Wybór*, przeł. J. Pleziowa, oprac. M. Plezia, wyd. 2 zm., Warszawa 1983, s. 580).

⁵⁵ Du Cange Ch., Du Fresne, *Glossarium...*, t. 7, s. 421.

⁵⁶ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 1, s. 193. Cf. Rosvita, *op.cit.*, s. 274. Bertini sprecyzował, że używano go od VIII wieku.

⁵⁷ Du Cange Ch., Du Fresne, *Glossarium...*, t. 1 s. 190-1.

vocati, qui capellis, sacellis, seu aediculis sacris, praefecti sunt”⁵⁸. Hroswita użyła tego słowa w ironiczny sposób: cesarz Julian nazwany został „Diaboli capellanus” (*Gall. II* 5), aby podkreślić negatywny aspekt panowania tego cesarza.

W szóstej scenie *Pafnucego* Hroswita wprowadziła do adaptowanej historii nową postać – ksieni klasztoru, w którym pokutę miała odbyć Taida. *Abbatissa* to „praefecta monasteriis Virginum, seu Sanctimonialium”⁵⁹, a także „moderatrix et reatrix societatis sanctimonialium”⁶⁰. Autorka określa ją mianem *illustris* ‘znakomita’ oraz *venerabilis* ‘czcigodna’. Warto zwrócić uwagę, że w taki sam sposób scharakteryzowała swoją przełożoną, Gerbergę w przedmowie. Innym terminem odnoszącym się do postaci kobiecej jest *auctrix virginitatis* (*Abr.* 2), takie określenie Marii, matki Chrystusa, Scarpat uznał za aluzję do tekstu Tertulliana, poświęconego widowiskom⁶¹.

Z nazw miast pojawiły się zaledwie trzy (Roma z *Capitolium templum*, Alexandria, Ostia), z nazw narodów – również trzy (*Scythae, Romani, Aethiops*)⁶². Ostatnie słowo oznacza syna Wulkana, ale także „sumitur interdum generatim pro homine nigri coloris”⁶³, o zdeformowanym ciele i z pewnością odznaczającym się głupotą. Hroswita powiązała czerń ubrań Dulcycjusza, jego nierozumne zachowanie i brzydotę z ukrytym w nim diabłem: „Nam facies, manus ac vestimenta, adeo sordida, adeo coinquinata, ut nigredo quae inhaesit similitudinem Aethiopsis exprimit. (...) Decet, ut talis appareat corpore, qualis a diabolo possidetur in mente” (*Dul.* 4). Podobnie Jan Diakon Hymonides (ok. 825-880) w żywocie Grzegorza Wielkiego napisał: „subito daemon in similitudine cuiusdam Aethiopsis lancea mirando apparuit”⁶⁴.

Pojawiło się również kilka określeń dotyczących miejsc oraz pomieszczeń w domu: *castella* ‘zamek’ (*Gall. II* 2), *cubile* ‘sypialnia’ (*Dul.* 5), *carcer* ‘więzienie’ oraz *lupanar* ‘dom publiczny’, *triclinium* (*Abr.* 7), użyte w znaczeniu sypialni, nie jadalni⁶⁵. Słowo *officina* w języku średniowiecza dotyczyło miejsca pracy, warsztatu⁶⁶. *Thalamum* ‘sypialnia’ (*Gall. I* 5) jest używane na określenie nieba jako „cubiculum

⁵⁸ *Ibidem*, t. 2 s. 118-122.

⁵⁹ *Ibidem*, t. 1 s. 17.

⁶⁰ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 1, s. 5.

⁶¹ G. Scarpat, *op.cit.*, s. 48.

⁶² W *Mqdr* 5 pojawiło się także określenie *Italicae* na Mądrość i jej córki.

⁶³ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 1, s. 139.

⁶⁴ Jan Diakon Hymonides, *Vita s. Gregorii Magni*, PL 75, 4,89.

⁶⁵ *Triclinium* „est lectus trium capax, in quo mensae accumbebatur” (Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 4b, s. 797-8). Z tekstu nie wynika jednoznacznie, czy Abraham i Maria ucztowali w obecności oberżysty, czy też mieli jeść w odosobnieniu (stąd *triclinium* zamiast *cubile*).

⁶⁶ K. Strecker, *op.cit.*, s. 53.

praecipue sponsorum aut coniugum”⁶⁷ – męczennice mają nadzieję na szybkie połączenie się z Boskim oblubieńcem.

Ciekawym przykładem średniowiecznego słowotwórstwa są wyrazy: *mansiunculum* ‘dom, mieszkanie’ (*Abr.* 1) oraz *cellula* ‘cela’ (*Abr.* 2). Oba wyrazy mają formę zdrobnienia, jednak w porównaniu do łaciny klasycznej i wczesnochrześcijańskiej „many diminutives lost all sense of smallness”⁶⁸. Pierwsze z nich jest dowodem na to, że „a familiar example of development from abstract to concrete is that of *mansio* which comes to mean ‘lodging’, ‘house’”⁶⁹. Pojawiło się już w Wulgacie (*Gen.* 6,14): „Mansiunculas in area facies”. *Cellula* to natomiast „cubiculum monachi”⁷⁰.

Uwagę przykuwa natomiast wyraz, nieznany w łacinie klasycznej, *proaulium*. Według Popowskiego (1994: 521) τὸ προαύλιον było pomieszczeniem przed wejściem do domu, przedsionkiem, czy też bramą wjazdową. Du Cange tłumaczy jako „aedificium seu cubiculum” (*proaula*) lub „atrium” (*proaulium*)⁷¹. Do greckich zapożyczeń należą także: *caccabus* ‘kocioł’ (*Dul.* 4), *diadema* ‘korona’ (*Gall. II* 5), podobnie jak słownictwo dotyczące muzyki (*epothoi*, *diatesseron*, *diapente*, *diaposton*, *symphonia*⁷², *Paf.* 1) i nauki (*atomum*, *enarithmus*, *usia*⁷³ *Kall.* 2, *dialecticus*, *sophista*).

Szczególnym terminem, jednym z niewielu zachowanych w chrześcijańskim użyciu z języka aramejskiego, jest *mammona* ‘bogactwo, luksus’ (*Paf.* 3). Mohrmann stwierdziła, że jest to nie tyle językowe zapożyczenie, ile przywołanie tradycji wygłaszania pierwszych nauk przez Chrystusa⁷⁴, dlatego też występuje ono w dwóch ewangeliach: „facite vobis amicos de mammona iniquitatis (...) Si ergo in iniquo

⁶⁷ Forcellini Aeg., *Lexicon...*, t. 4b, s. 720. Tam też informacja, że wyraz ten stanowi „vox poetica”. Również *sonipes* ‘koń’ (*Abr.* 4) uważana się za słowo pojawiające się w poezji (np. Wergiliusz, *Aeneis* 11, 600): „substantivorum more apud Poetas de quo fere dicitur, qui soliditate unguiae solo insultans, numerosum quemdam sonitum edit” (*ibidem*, t. 4a, s. 418).

⁶⁸ *Medieval Latin ...*, s. 13. Takich przykładów zdrobnień jest w dramatach dużo więcej, m.in.: *tenella* (*Abr.* 1), *aliquantulum* (*Paf.* 1), *muliercula* (*Mqdr.* 1), *corpuscula*, *aetatula*.

⁶⁹ E. Löfstedt, *op.cit.*, s. 146. Cf. *Medieval Latin ...*, s. 8.

⁷⁰ Du Cange Ch., Du Fresne, *Glossarium...*, t. 2, s. 252.

⁷¹ *Ibidem*, t. 6, s. 512.

⁷² L. Dyka, tłumacz *Zasad muzyki* Kasjodora, zwrócił uwagę, że odpowiednikiem greckiej *symphonii* jest łacińska *consonantia* (Kasjodor, *Institutiones...*, s. 21). Kapella i Boecjusz, autorzy, których pisma Hroswita znała, używali terminu łacińskiego, obu natomiast Izydor. Nie można stwierdzić z pewnością, że dramatopisarka z Gandersheim czytała pisma Kasjodora czy Izydora, jednak konsekwentnie wykorzystuje termin grecki.

⁷³ Sidwell zasugerował, że terminy *enarithmus* i *atomum* „Hrotsvitha borrows and Latinizes Greek words from the Pseudo-Augustinian work Categories” (K. Sidwell, *op.cit.*, s. 163). Natomiast zwrot „primam usiam” tłumaczył jako „first substance”; *usiam* is Greek for ‘existence’: the Latin term is prima substantia; cf. Martianus Capella: ‘A subiectum is prima substantia, that which attaches inseparably to nothing else’; with bookish humour, the amici extract the woman’s name” (*ibidem*).

⁷⁴ C. Mohrmann, *Łacina liturgiczna... (I)*, s. 175-6.

mammona fideles non fuistis quod verum est, quis credet vobis? (...) Non potestis Deo servire et mammonae” (Łk 16,9, 16,11, 16,13) oraz „Non potestis Deo servire et mammonae” (Mt 6,24).

Bertini odnotował, że wyrazem zaczerpniętym z *Peristephanon* Prudencjusza (3, 20) jest *pusiola* ‘dziewczynka’, słowo bardzo rzadko spotykane w literaturze wczesnochrześcijańskiej⁷⁵. Sama Hroswita użyła go kilkakrotnie w dramatach, zarówno w rodzaju żeńskim, jak i jego odpowiedniku męskim. Interesujące jest zwłaszcza wyrażenie „o dulces filioli, o carae pusioli” (*Mądr.* 4), gdyż analogiczne stwierdzenie, choć w rodzaju męskim, zostało użyte przez Notkera Balbulusa w hymnie *Laus tibi, Christe* (w. 34-5): „Cari filioli / dulces pusioli / nos iuvate precibus!”. Być może Hroswita dzięki aluzji chciała podkreślić niewinność męczennic, które poprzez swoją ofiarę staną się pośredniczkami w drodze do Chrystusa.

Oprócz zdrobnień charakterystyczne dla języka Hroswity są również słowa z przedrostkiem *per-*: *perplures* (*Paf.* 1), *permagnum* (*Mądr.* 1), *percerte* (*Mądr.* 1). Ciekawym przykładem średniowiecznego słowotwórstwa są formy z przyrostkiem *-tenus* na wzór klasycznego *nullatenus*: *cordetenus* (*Kall.* 7, w tekstach spotykane od VIII w.), *summotenus* (*Paf.* 1, pisownia łączna od IX w., wcześniej, w tym u Prudencjusza, pisownia rozłączna), *visceratenus* (*Kall.* 7, tylko u Hroswity). Bardzo rzadko spotykanym słowem w literaturze jest także *inoportunitas* (*Paf.* 7). Autorka mogła je zaczerpnąć z *Opusculum* Cezarego z Arles (PL 67.), z *Homilii* Hayma z Halberstadu (PL 118) lub z *Versio operum S. Dionysii* Jana Szkota Eriugeny (PL 122), w którym ten rzeczownik pojawił się kilkakrotnie. Jako neologizm Bertini traktuje także przymiotnik *mansurnus*, występujący trzykrotnie w dramatach (*Abr.* 1, *Paf.* 9, *Mądr.* 3)⁷⁶. Scarpata natomiast stwierdził, że wyraz ten nie jest ani pomyłką, ani neologizmem, lecz terminem kościelnym odnoszącym się do *mansurna officia*⁷⁷.

4.1.4. *Mundus paganus*

⁷⁵ W *Liście do uczonych* Hroswita użyła także podobnego słowotwórczo słowa *nesciola*, które najprawdopodobniej jest utworzonym przez autorkę neologizmem (cf. G. Scarpata, *op.cit.*, s. 21).

⁷⁶ Rosvita, *op.cit.*, s. 162. Powtórzenie tego wyrazu jest dla włoskiego badacza argumentem przeciw tezie Homeyer o błędzie kopisty.

⁷⁷ G. Scarpata, *op.cit.*, s. 47.

Celem Hroswity było wychwalenie chrześcijan, zatem nie poświęciła dużej uwagi charakterystyce praktyk pogańskich. Gallikanus w drodze na wojnę udał się do świątyni na wzgórzu kapitolinijskim („Capitolium et templa primum nobis intranda, numinaque deorum placanda sunt ritu sacrificiorum, quo prosperentur exitus pugnae”, *Gall. I 7*). Autorka nie przedstawiła tej sceny bezpośrednio przed oczyma widza. W czasie bitwy przywoływane były rozmaite bóstwa (Apollo, Polluks, Herkules, Jowisz), jednak dopiero modlitwa do Boga pozwoliła Gallikanowi wyjść zwycięsko z walki. Po powrocie do Rzymu komentował swoje wcześniejsze zachowanie negatywnie:

[*Gall. I 12*]

Gallicanus: Fateor, sacratissime imperator, iturus, ut obicisti, sacella intravi, meque daemoneis et diis supplex commisi.

Constantinus: Hoc Romanis antiquitus fuit in more.

Gallicanus: Mala consuetudo.

Constantinus: Pessima.

Gallikanus, zdając relację z przebiegu bitwy, podkreślał bezcelowość składania ofiar bogom: „Ego quidem nefanda sacrificia iteravi, nec aderant qui adiuvarent dii; sed invalescente congressione plurimi ex nostris interiire” (*Gall. I 12*). Bohaterki dramatów męczeńskich namawiane do złożenia ślubów bożkom również akcentowały bezsensowność takiego zachowania i stwierdziły, że nie ustąpią: „Haut cedam facinus suadenti” (Irena, *Dul. 12*), „Summum igitur utile tractavimus, id scilicet, ut non cedamus” (Mądrość, *Mqdr. 5*), „Quapropter vacua spe deciperis, si me tibi cedere reris” (Nadzieja, *Mqdr. 5*). Naraziły się tym samym na obelgi ze strony oprawców: „Ista insanit (...) Ista inclementius bacchatur” (Dioklecjan, *Dul. 1*), „te insolenti fatigat praesumptione (...) haec summa insania et magna est dementi (...) O infelix pertinacia, o contumax audacia” (Antioch, *Mqdr. 5*). W scenach przesłuchań uwidoczniło się ironicznym poczucie humoru Hroswity. Wiara w Boga określana jest przez prześladowców mianem przesądów (*superstitio*, *Dul. 1*), a bohaterki buntowniczek (*rebelles*, *Mqdr. 5*).

Warto przyjrzeć się także słownictwu, dotyczącemu grzechów i przewinień: *damnum* ‘pozbawienie oglądania Boga (w życiu przyszłym)’ (*Gall. I 2*), *nugacitas* ‘oszustwo’ (*Kall. 3*)⁷⁸, *nugax* ‘błahy’ (*Kall. 9, Paf. 1*), *nimietas* ‘brak umiaru’ (*Abr. 3*), *peccamen* ‘grzech’ (*Abr. 7*). Wilson stwierdziła: „Pagans are characterized by sensuality (*luxuria carnis*), pride (*superbia*) and cruelty (*saevitas*); in contrast, Christians are

⁷⁸ *Nugacitas* umieścił święty Augustyn wśród innych grzechów: „Sic avaritia, sic libido, sic odium, concupiscentia, luxuria, sic nugacitas spectaculorum, febres sunt animae tuae, debes illas odisse cum medico” (Augustyn, *Sermones de Scripturis*, PL 38, 82).

marked by chasteness (*castitas*), humility (*humilitas*) and gentleness and self-control (*temperantia*)⁷⁹. Ponadto poganie pozbawieni są daru mądrości, a słownictwo dotyczące braku zdolności umysłowych jest bogato reprezentowane we wszystkich sztukach: *stultitia* ‘głupota’, *incapax* ‘nierozumny’, *insanus* ‘chory’, *mente alienatus* ‘pozbawiony rozumu’, *stultus* ‘głupi’. Sceny szaleństwa z udziałem Dulcycjusza były też okazją do wprowadzenia terminów związanych ze sferą nieczystą: *inerguminum* ‘opętany’, *diabolus* ‘szatan’, *imago diaboli* ‘obraz diabła’, *spiritalibus nequitiis* ‘duchy łąjdackie’, *fantasma* ‘widziadło’, *daemoniacus* ‘opętany przez diabła’. Warto zwrócić uwagę na dwa zapożyczenia odnoszące się do piekła: greckie Tartara⁸⁰ (*Dul.* 14) oraz hebrajskie: gehenna (*Kall.* 9, *Paf.* 3).

Słownictwo, którym posługuje się Hroswita w dramatach, jest na wskroś chrześcijańskie, zaczerpnięte zarówno z Biblii, jak i z tekstów Ojców Kościoła czy liturgii⁸¹. Ich odpowiedniki znajdujemy w wielu utworach różnych autorów, których imiona zebrano w poniższej liście. Kanoniczka odwołuje się zatem do bogatej tradycji terminologicznej reprezentowanej przez najwybitniejszych twórców chrześcijańskich od wieku drugiego do siebie współczesnych, być może znanych też osobiście.

Lista autorów, których teksty mogły być źródłem słownictwa dla Hroswity

	160-220	Tertulian
ok.	250-330	Laktancjusz
ok.	III/IV	Juwenkus
	340-420	Hieronim ze Strydonu
	348-ok. 405	Prudencjusz
	354-430	Augustyn z Hippony
ok.	390-461	Leon I
ok.	470-542	Cezary z Arles
ok.	480-547	Benedykt z Nursji
	490-583	Kasjodor
	530-609	Wenancjusz Fortunat
ok.	540-604	Grzegorz I
ok.	560-636	Izydor z Sewilli
	672-735	Beda Czcigodny
ok.	730-804	Alkuin
	zm. ok. 820	Beda Incertus
ok.	760-821	Teodulf z Orleanu
	zm. 839	Ermold Nigellus

⁷⁹ K. Wilson, *The Saxon Canoness...*, s. 37.

⁸⁰ Tartarus – w chrześcijaństwie używany na określenie piekła (cf. *Słownik kościelny...*, s. 674).

⁸¹ Spośród niechrześcijańskich autorów wymienia się także Plauta jako możliwe źródło zapożyczeń słownikowych. Wskazuje się wyrazy *conquiniscare* oraz zawołanie *papae* jako charakterystyczne dla tego autora (M. Damen, *op.cit.*, s. 40). Jednak Dronke stwierdza, że „the word *conquiniscare* (...) occurs twice in Plautus, one in Priscian, citing verses from the oldest *fabula atellana*, and once in an epitome of Julius Valerius on Alexander; it does not seem to be attested elsewhere”. Badacz sugeruje raczej Pryscjana jako źródło niż Plauta (P. Dronke, *op.cit.*, s. 297, przyp. 57).

	zm. 853	Haymo z Halberstadtu
ok.	780-856	Hraban Maur
ok.	825-880	Jan Diakon Hymonides
ok.	810-877	Jan Szkot Eriugena
	zm. 879	Anastazy Bibliotekarz
	zm. ok.895	Angelomus Luxovensis
	840-912	Notker Balbulus
	887-974	Rateriusz z Werony

Należy jednak zauważyć, że wielu twórców, których teksty mogły być źródłem słownictwa dla Hroswity, pochodziło z IX wieku. Poza tym oprócz powszechnie używanego słownictwa w dramatach pojawiają wyjątkowe, rzadko spotykane wyrazy (jak choćby wspomniane wcześniej *receptatrix*). O wyjątkowości jej utworów świadczy zatem wybór odpowiednich słów oraz wykorzystanie w dziełach dramatycznych określeń osób Boskich nie tylko w formie niepowtarzalnych zestawień.

4.2. Zetknięcie dwóch światów utrwalone w składni

4.2.1. Język komedii antycznej

Przy analizie lingwistycznej dzieł Hroswity nieodzowne wydaje się wykorzystanie metody uwzględniającej gatunkowe uwarunkowania tekstu. Dzięki temu łatwiej rozpozna się to, co w dramatach jest ostatecznym przesłaniem dla czytelnika, i to, co związane jest z tradycją czy konwencją tekstu. Od gatunku bowiem zależy wybór poetyki oraz środków wypowiedzi. Dlatego uznałam, że jeśli porówna się dramaty chociażby z tekstami Terencjusza, którego autorka sama wskazała jako wzór, można odkryć zarówno dosłowne znaczenia występujących w utworze zdarzeń, jak i sens naddany dzieła literackiego.

Często o języku Hroswity mówi się przez zestawienie kontrastowe z Terencjuszem. Podkreśla się wytworność i elegancję jego tekstów, subtelne korzystanie z komediowych formuł, śmiałe metafory, operowanie metryką dla celów dramatycznych. Wydawać by się mogło, że utwory Hroswity są znacznie zubożone w stosunku do dzieł komediopisarza rzymskiego. Warto jednak zauważyć, że autorka inaczej rozłożyła akcenty, gdyż inne miało być przesłanie jej sztuk. Na ogół wskazuje się w dramatach na kilka zwrotów i fraz jako świadectwo kalk językowych.

Tabela 7. Zestawienie zwrotów zaczerpniętych z tekstów Terencjusza⁸².

Dramaty Hroswity	Komedie Terencjusza
[<i>Gall. I 1</i>] Tuis enim, o auguste Constantine, obnixè manibus pedibusque semper insistens obsequiis	[<i>Andr. 161</i>] Quem ego credo manibus pedibusque obnixè omnia facturum
[<i>Gall. I 1</i>] Immo aliud	[<i>Andr. 30</i>] Immo aliud
[<i>Gall. I 2</i>]* Huc ades (...) paucis te volo	[<i>Andr. 29</i>] Ades dum, paucis te volo
[<i>Gall. I 2</i>] Malim mori	[<i>Eun. 66</i>] Mori me malim

⁸² Przy porównywaniu języka obu autorów starałam się wskazywać tylko te zwroty i frazy, które funkcjonowały w podobnym kontekście.

[<i>Gall. I 4</i>] Quid dixit?	[<i>Andr. 421</i>] Quid dixit?
[<i>Gall. I 12</i>] Rogas?	[<i>Phorm. 704</i>] Rogas?
[<i>Gall. I 4</i>] Illudisne me?	[<i>Ad. IV 5, 63</i>] num ludis nunc tu me?
[<i>Gall. I 7</i>] Oportune advenitis	[<i>Heaut. 179</i>] Opportune advenis
[<i>Gall. I 9</i>] Pro Iuppiter Hercle Edepol	[<i>Andr. 732; Hec. 317; Eun. 550</i>]* Pro Iuppiter [<i>Andr. 742; Eun. 562; Phor. 386</i>]* hercle [<i>Heaut. 381; Phor. 735; Eun. 867</i>]* edepol
[<i>Gall. I 9</i>] Quid dicam nescio	[<i>Eun. 543</i>] neque scio quid dicam
[<i>Gall. II 1</i>]* In nobis non erit mora	[<i>Andr. 420</i>] neque istic neque alibi tibi erit usquam in me mora
[<i>Gall. II 5</i>] Quid ad me?	[<i>Phor. 901</i>] quid ad me ibatis?
[<i>Dul. 2</i>]* Ecce [<i>Dul. 12</i>] Eccam	[<i>Hec. 523; Eun. 738</i>]* Eccam [<i>Eun. 297</i>]* Ecce
[<i>Dul. 2</i>] Papae! Quam pulchrae, quam venustae, quam egregiae puellulae!	[<i>Eun. 231-2</i>] papae facie honesta!
[<i>Dul. 3</i>] Quid agant captivae	[<i>Andr. 404</i>] Reviso quid agant
[<i>Dul. 5</i>] Quis hic egreditur?	[<i>Phor. 840</i>] Vide quis egreditur [<i>Heaut. 561</i>] quisnam a nobis egreditur foras?
[<i>Dul. 6</i>] panniculis obsitum	[<i>EUun. 236</i>] pannis annisque obsitum
[<i>Dul. 13</i>]* Qui sunt hi, qui nos invadunt? (...) Ipsi	[<i>Phor. 215</i>] quis est senex quem video in ultima

sunt	platea? ipsus est
[<i>Dul.</i> 13]* Te ipsum quaerimus	[<i>Andr.</i> 533]* o te ipsum quaerebam
[<i>Dul.</i> 13] Dii vos perdant	[<i>Eun.</i> 431] at te di perdant!
[<i>Kall.</i> 3] Pro deum atque hominum fidem!	[<i>Andr.</i> 246] Pro deum atque hominum fidem!
[<i>Kall.</i> 5] Hem! Est	[<i>Andr.</i> 116] hem quid id est?
[<i>Kall.</i> 6] Quid fiet?	[<i>Ad.</i> 996; <i>Phor.</i> 694*] Quid fiet?
[<i>Kall.</i> 6] Pereo	[<i>Andr.</i> 244; <i>Eun.</i> 73] Pereo
[<i>Kall.</i> 7] Facies cadaverosa	[<i>Hec.</i> 441] Cadaverosa facie
[<i>Kall.</i> 7] Atat	[<i>Andr.</i> 125] Attat
[<i>Paf.</i> 12] Quis loquitur?	[<i>Heaut.</i> 517; <i>Eun.</i> 86; <i>Phor.</i> 739]* quis hic loquitur?
[<i>Mqdr.</i> 3] Instat hora cenandi	[<i>Eun.</i> 459]* Eamus ergo ad cenam

* wybrane miejsca

Najczęściej powtarzającym się tytułem spośród utworów Terencjusza jest *Andria*, choć z pewnością i *Eunuch* musiał być Hroswicie bliski. Można zauważyć rzadsze podobieństwa dramatów do *Formiona* i *Teściowej*. Pod największym wpływem komedii Terencjusza pozostają *Gallikanus* oraz *Dulcycjusz* (kilkanaście zaczerpniętych fraz), pod nieco mniejszym – *Kallimach* (około dziesięciu). Natomiast niemal pozbawione go wydają się *Pafnucy* i *Mądrość*. Choć w zestawieniu nie pojawił się *Abraham*, należy zauważyć, że on także znajduje się w kręgu oddziaływania *palliaty*. Hroswita odeszła od wykorzystywania gotowych fraz i zwrotów, ale twórczo je przekształcała, co można było zauważyć także w porównaniu dramatów z ich hagiograficznymi pierwowzorami.

To, że Hroswita wykorzystała język Terencjusza, nie podlega wątpliwościom. Obecnie problemem stają się już nie wpływy, które w dużej mierze można było ustalić,

lecz to, co jest w jej tekstach unikalne, oryginalne, niesprowadzalne do licznych kontekstów.

4.2.2. *Terentius mutatus in melius*

Uzależnienie autorki średniowiecznej od Terencjusza jest zauważalne zwłaszcza w konstrukcji dialogu, co jest wymuszone kwestią gatunkową. Podobieństwa są zdeterminowane tym, że środki językowe muszą wyrazić jednocześnie kontekst, dlatego tak ważne są sygnały referencyjne odnoszące się do sytuacji i uniwersum przedmiotowego rozmówców⁸³. W związku z tym do zapożyczeń językowych należą zwroty zapowiadające zmiany osobowe na scenie: „Quid strepit pro foribus?” (*Dul.* 4), „Quis hic egreditur?” (*Dul.* 5), „Qui sunt hi, qui nos invadunt?” (*Dul.* 13), „Num ille est meus amicus (...) ? Ipse est” (*Abr.* 4), „Quis pulsat portam?” (*Paf.* 8). Zaczerpnięte skonwencjonalizowane powiedzenia nie są zatem mechanicznie przywołaną strukturą. Pełnią podwójną funkcję: semantyczną (prowadzenie rozmowy przez bohaterów) oraz dramatyczną (sygnalizowanie zmian na scenie, końca rozmowy, pojawienia się nowych osób). Do tej grupy należą także zwroty: „abite, currite”, „Cur state” (*Gall.* I 4), które oznaczają zarówno koniec sceny, jak i zapowiadają dalszy rozwój akcji. W dramatach Hroswity zapożyczenia często stanowią także element charakterystyki bohatera pogańskiego, zwłaszcza przed nawróceniem na chrześcijaństwo. Gallikanus przywoływał na pomoc bogów pogańskich („Dii propitii, favete!”, *Gall.* I 4), a Kallimach zachowywał się jak zakochany młodzieniec.

W utworach Hroswity nie brak grzecznościowych frazesów oraz konwencjonalnych zwrotów charakterystycznych i dla języka potocznego, i dla komedii. Bohaterowie witają się⁸⁴ i żegnają, mówiąc: „Ave”, „Vade in pace, mi domine”, „Quid fiet?”. Konstancja szczególnie uprzejmie wita córki Gallikana: „Salvete, sorores, Attica et Artemia” (*Gall.* I 5). Jak zauważyła Skwara, „za oznakę grzeczności uchodzi w komedii nazywanie rozmówcy po imieniu”⁸⁵, co jest również

⁸³ Cf. S. Świontek, *op.cit.*, s. 14-16. Wypowiedź musi zatem zawierać informacje dotyczące oczywistych okoliczności jej wypowiedzenia, co stanowi także apel do świadomości genologicznej widza poprzez usytuowanie dramatu w odpowiedniej konwencji (cf. *ibidem*, s. 119-120).

⁸⁴ Co ciekawe, Hroswita podobnie jak Terencjusz modyfikuje sceny powitania, które powinny zawierać pięć elementów: „rozpoznanie rozmówcy, wymianę pozdrowień, wyrazy radości ze spotkania, troskę o zdrowie i zaproszenie na ucztę” (E. Skwara, *Komedia...*, s. 426).

⁸⁵ *Ibidem*, s. 428.

częste u Hroswity. Bohaterowie nierzadko pomijają kurtuazyjne zwroty, by przejść *medias in res*: „Huc ades, o filia Constantia, paucis te volo” – zwrócił się Konstantyn do córki, pragnąc porozmawiać z nią o propozycji Gallikana (*Gall. I 2*). Podobna niecierpliwłość uwydatniła się w słowach Kallimacha: „Paucis vos, amici, volo” (*Kall. 1*). Zlekceważenie uprzejmego powitania można zauważyć również w pośpiechu żołnierzy, poszukujących Sysyniusza („Te ipsum quaerimus”, *Dul. 13*) lub w reakcji Pafucego na widok ksieni („te ipsam quaero”, *Paf. 7*). Warto zwrócić uwagę, że w miejsce sformułowań komediowych Hroswita wstawiała zwroty chrześcijańskie (zamiast „Vale” pojawiło się „Vade in pace”).

Na znajomość konwencji komediowej wskazuje także użycie zaklęć („pro Iuppiter”, „Hercle”, „Edepol”) oraz okrzyków zdradzających silne emocje („Heu”, „Vae”, „Euge”, „Heus”, „Eh”). Jak zauważyła Skwara, „podobnie jak w mowie potocznej, w komedii pojawia się duża liczba zwrotów do bogów. W życiu codziennym powoływano się na trzech: Herkulesa (hercle), Kastora (mecastor) i Polluksa (pol, edepol)”⁸⁶. Gallikanus i jego trybuni w scenie bitwy przywoływali imiona pierwszego i ostatniego z wymienionych bogów. Pojawiło się także wezwanie „Pro Iuppiter” (*Gall. I 9*), które wypowiedziano w chwili największego napięcia, gdy bohater czuł się zaskoczony⁸⁷. Natomiast bogactwo wykrzyknień i różnorodnych form okazywania ekscytacji sprawia, że bohaterowie wydają się pełni życia.

Podobnie jak u Terencjusza⁸⁸, język Hroswity odzwierciedla to, co jest dla niej najważniejsze: uczucia, jakie bohaterowie przeżywają na scenie. Efekt emocjonalności w języku autorka osiągnęła również za pomocą rozmaitych figur retorycznych, które wystąpiły u komediopisarza rzymskiego. Uczucia wyrażane na poziomie składni zostały uwydatnione dzięki wykorzystaniu takich struktur syntaktycznych, jak: pytania retoryczne („Et quid, si victor revertetur, mihi erit agendum?”, *Gall. I 2*, „Illudisne me?”, *Gall. I 3*), wypowiedzi wykrzyknikowe („O novum, o stupendum miraculum!”, *Dul. 11*, „Dii vos perdant!”, *Dul. 13*), zdania życzące („Malim mori”, *Gall. I 2*, „O utinam praevaleret suasio!”, *Gall. I 3*), zdania rozkazujące („Discede, discede, leno nefande”, *Kall. 3*), eksklamacje („Pro dolor!”, *Kall. 3*, „Vae mihi infortunato”, *Kall. 4*, „Euax, euax!”, *Gall. I 4*), wtrącenia („O utinam!”, *Gall. I 2*), powtórzenia leksykalne („o filia, filia”, *Gall. I 2*) i składniowe polegające zarówno na anaforycznym

⁸⁶ *Ibidem*, s. 429.

⁸⁷ *Vide: ibidem*, s. 430-2.

⁸⁸ *Vide: ibidem*, s. 429.

powtórzeniu, jak i nagromadzeniu synonimów („quam pulchrae, quam venustae, quam egregiae puellulae”, *Dul.* 2)⁸⁹.

Warto wspomnieć także o wykorzystanych przez Hroswitę kalamburach, które często kojarzone są z językiem Plauta. Polegają one przede wszystkim na powtarzaniu podobnie brzmiących słów: „Ipsum summum bonum, sine quo nihil fit boni, faciat tuum velle in bono cunsummari” (*Abr.* 3). Dzięki temu zabiegowi autorka uwydatniła emocje targające bohaterami: gniew, poruszenie, niepokój, ale także nadzieję i radość. Należy zwrócić uwagę, że różnice w sposobie wypowiedzania się poszczególnych postaci nie są jaskrawe. Pewne elementy można zauważyć przy analizie, wskazują one na charakter mówiącego, mniej – na jego status społeczny, wiek czy płeć. Trudno zatem wskazać stałe cechy dystynktywne bohaterów.

Elementy świata przedstawionego obowiązuje „prawdziwość” w obrębie dzieła literackiego, jego wewnętrznej logiki, jego struktury. Chodzi nie tylko o szeroko rozumianą tematykę dzieła. Te elementy, które odnoszą się do rzeczywistości, w jakiej powstał tekst, z czasem tracą na aktualności. Ważne są zatem koncepcja dzieła, jego przesłanie, sens naddany utworu skierowany ku odbiorcy⁹⁰. Autorka niejednokrotnie tak konstruowała tok akcji, aby stworzyć sytuacje celowo skrajne, nieprawdopodobne, prowokujące czy nawet gorszące, aby poprzez nie ukazać właśnie prawdę, która je zwycięża lub która w tym uwikłaniu może być lepiej, pełniej uświadomiona i przeżyta. Wydarzenia poruszają bohaterów, którzy nawet jeśli chcą uchodzić za dobrze wychowanych, pod wpływem emocji porzucają elegancki styl wypowiedzi, a w miejsce zwrotów grzecznościowych pojawiają się inwektywy: „O wy, głupcy, prostacy, pozbawieni wszelkiego rozumu!” – krzyczał Sysyniusz (*Dul.* 13). Dioklecjan od pełnego kurtuazji zachowania (komplementy pod adresem więźniarek) przeszedł do ataku furii, nazwał siostry „szalonymi”, odesłał je do kolejnych oprawców. Usłużny Fortunat po wskrzeszeniu zamiast cieszyć się z danej mu szansy, w złości ponownie umarł. Również bohaterki przeżywają gwałtowne uczucia: męczennice głównie okazywały pogardę wobec przeciwników, Maria i Taida – rozpacz.

⁸⁹ Obszerna literatura dotycząca komunikowania i wyrażania uczuć występuje w pracy B. Sieradzkiej-Baziur, *Jana Kochanowskiego renesansowy świat uczuć. Analiza językoznawcza*, Kraków 2002.

⁹⁰ Podobny proces adaptowania tekstu literackiego do nowych warunków i nowego odbiorcy ukazała T. Michałowska na podstawie przyswajania w Polsce w XVI-XVIII noweli Petrarcki *De oboedientia ac fide uxoria*, vide: T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 143-151.

4.2.3. Język ksiąg świętych

Analiza lingwistyczna tekstów Hroswity, która ma na celu ukazanie językowego obrazu świata autorki, nie byłaby pełna, gdyby pominąć w rozważaniach obecność Biblii w składni dramatów. Twórczość chrześcijańska wywodzi się z Pisma Świętego i pozostaje pod jej znacznym wpływem zarówno na treść, jak i język, co można było zauważyć przy analizie motywów oraz słownictwa. Autorzy nierzadko piszą, wykorzystując gotowe zwroty z Biblii, co zauważyć można również w dramatach. Czasem trudno rozgraniczyć styl autora od kryptocytatów, gdyż ich wprowadzenie do tekstu nie jest sygnalizowane i tylko od czytelnika zależy, czy zostaną rozpoznane i osadzone w odpowiednim kontekście⁹¹.

Hroswita odwoływała się do Biblii w sposób jawny, w postaci wyróżnionego tekstu, oraz niejawni, poprzez sparafrazowane zwroty, które jednak wymagają znajomości źródła, by odczytać nowe znaczenie. Funkcjonują one głównie jako przywołanie tradycji chrześcijańskiej lub nawiązanie do niej oraz powołanie się na autorytet, rzadziej – jako punkt wyjścia do własnych rozważań⁹².

Tabela 8. Liczba odwołań do Biblii według podziału na Stary i Nowy Testament w komediach Hroswity.

	Stary Testament	Nowy Testament
<i>Gallikanus I</i>	2	
<i>Gallikanus II</i>		2
<i>Dulcycjusz</i>	2	
<i>Kallimach</i>	2	1+1?
<i>Abraham</i>	3	4
<i>Pafnucy</i>	2	3
<i>Mądrość</i>		4

Jak wynika z powyższego zestawienia, dominują odwołania do Nowego Testamentu. Obraz świata tej części Biblii odpowiada w dużej mierze wizji samej Hroswity: przede wszystkim Bóg jest bliski człowiekowi, gdyż poświęcił dla niego swego syna, w akcie zbawienia udział biorą kobiety, których równość wobec mężczyzn

⁹¹ Na temat cytatów, ich form i funkcji *vide*: W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, [w:] *idem, Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 9-28.

⁹² Z analizy zostały wyłączone modlitwy, które wypowiadają bohaterowie dramatów, jako zamknięte, niezależne formuły, wyrażające głęboką wiarę Hroswity, będące jej samodzielnym i oryginalnym wyznaniem. Zostaną omówione w kolejnej części, poświęconej językowi artystycznemu kanoniczki z Gandersheim.

zaznaczał sam Chrystus. Liczba odwołań wzrasta także w sztukach „mniej komediowych”, zawierających też rzadsze ślady Terencjusza: w *Gallikanie II* (jeden motyw *palliaty*) i *Mądrości* (dwa motywy), w *Abrahamie* i *Pafnucym* (trzy motywy). Natomiast w *Gallikanie I* i *Dulcycjuszu* (cztery motywy *palliaty*) oraz *Kallimachu* (pięć) obecność Biblii zaznaczona jest subtelniej.

Podjęta przeze mnie próba podziału aluzji według funkcji przywołań lub specyfiki momentów scenicznych okazała się nieudana. Zwroty i wyrażenia biblijne pojawiają się zarówno jako cytaty, jak i fragmenty wypowiedzi bohaterów. Wydaje się, że Hroswita, obyta z językiem Pisma Świętego, pisała, używając tych samych zwrotów, dlatego też niejednokrotnie trudno rozgraniczyć przypadkowe podobieństwo od rzeczywistej aluzji. Podobnie jak w przypadku porównania dramatów z ich pierwowzorami literackimi stosunkowo niewiele jest nawiązań dosłownych lub ze zmienionym szykiem, choć zastosowanie tych samych zwrotów wskazuje na zależność między tymi tekstami.

Nie ma wątpliwości, że Julian, bohater drugiej części *Gallikana*, świadomie cytował Biblię, wysyłając na misję swoich żołnierzy: „Qui non renuntiaverit omnibus, quae possidet, non potest meus esse discipulus” – „Kto nie zostawi wszystkiego, co posiada, nie może być moim uczniem” (*Gall. II 1*)⁹³. Słowa, zapisane przez świętego Łukasza w jego ewangelii (14,33) jako słowa Chrystusa, zostały wykorzystane przez Apostatę przeciwko samym chrześcijanom, co wyraźnie wskazuje na ironiczną wymowę tekstu. Hasło zwrócenia się ku sprawom duchowym i jednoczesnego wzgardzenia tym, co doczesne, miało usankcjonować zabór mienia wyznawcom odrzuconej przez Juliana religii. Jak wynika z treści sztuki, Gallikanus nie czekał na przemoc ze strony żołnierzy, lecz dobrowolnie opuścił dom oraz miasto.

Kolejne nawiązania do *Ewangelii według świętego Łukasza* można znaleźć w *Abrahamie*. Maria, rozpaczając nad upadkiem, wstydziła się przed wujem i nie śmiała „oczu wznieść ku niebu” ani z nim rozmawiać (*Abr. 7*). Choć chwilę wcześniej usłyszała od Abrahama: „Non, ut tua tecum peccata plangerem, adveni” (*Abr. 6*), nadszedł jednak „tempus plangendi” (*Ecccl 3,4*). Dlatego też zebrała się na odwagę i wyznała pustelnikowi swoje grzechy, z powodu których wpadła „in profundum inferni”

⁹³ G. Scarpata zwrócił uwagę na formę czasownika: *renuntio* pojawiło się w znaczeniu ‘opuszczać’ tylko w tym miejscu, ponadto „Rosvita non segue la *Vulgata* che ha *renuntiat*, ma altra tradizione della *Vetus*, che ha *renuntiaverit*” (G. Scarpata, *op.cit.*, s. 32). Z racji, że nie ma możliwości odnalezienia tej wersji, z której korzystała Hroswita, w rozważaniach opieram się na tekście Wulgaty (wydanie: *Novum Testamentum Latine interprete Hieronymo. Ex celeberrimo codice Amiatino omnium et antiquissimo et praestantissimo nunc primum edidit Constantinus Tischendorf*, Lipsiae 1850).

(*Abr.* 7), co również jest biblijną reminiscencją⁹⁴. Maria poprosiła także o pomoc w wytrwaniu w pokucie. Zauważyć można aluzję zarówno do treści fragmentu ewangelii, jak i do języka.

[*Abr.* 7]

Maria: Ideo nec oculos ad caelum levare nec sermonem te cum praesumo conserere.

[*Evangelium secundum Lucam*, 18,13]

Et publicanus a longe stans, nolebat nec oculos ad caelum levare: sed percutiebat pectus suum, dicens: Deus propitius esto mihi peccatori.

W tej też scenie Maria szykowała się do drogi i zauważyła, że wuj „jak dobry pasterz prowadzi zagubioną owcę” (*Abr.* 7). Przypowieść o zostawieniu stada przez pasterza, by znaleźć jedną, zagubioną owcę, podali święty Łukasz (15, 1-7) oraz święty Mateusz (18,12-14). Natomiast dłuższy wywód na temat powinności pasterza nad swoimi zwierzętami oraz zapowiedź odebrania ziemskim królom władzy i nastania Boga jako pasterza ludu znajduje się w Księdze Ezechiela (34). Warto jednak porównać tekst Hroswity z innymi fragmentami Biblii, w których mowa jest zarówno o „dobrym pasterzu”, jak i „błądzącej owcy”:

[*Abr.* 7]

Maria: Tuum est, pater amande, ut ad instar boni pastoris praecedas repertam ovem.

[*Epistola B. Petri Apostoli Prima*, 2,25]

Eratis enim sicut oves errantes, sed conversi estis nunc ad pastorem, et episcopum animarum vestrarum.

[*Evangelium secundum Joannem*, 10,11]

Ego sum pastor bonus. Bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis.

Przy porównaniu powyższych fragmentów zauważyć można specyficzną cechę pisarstwa Hroswity, która uwidoczniła się także w zestawieniu dramatów z ich pierwowzorami literackimi. Autorka nie powtarzała na ogół wyrażen i fraz, lecz przeinaczała je lub zastępowała poszczególne elementy synonimami. Natomiast kluczowe słowa, które znalazły się w jej tekście, odwołują myśl czytelnika do źródeł, w tym przypadku – do różnych fragmentów Biblii. Podobny zabieg zastosowała w dziewiątej scenie *Abrahama*: pustelnik, referując przyjacielowi wydarzenia, stwierdził: „zastępy aniołów radują się, wychwalają pana za nawrócenie grzesznika”:

⁹⁴ Cf. „In profundissimum infernum descendent omnia mea” (Iob 17,16), „in profundis inferni” (Pr 9,18), „in profundum inferni” (Is 7,11). Maria stwierdziła również: „in quam perditionis foveam corrui” (*Abr.* 6), sięgając do metaforyki myśliwskiej, częstej także w tekście biblijnym: „In labiis suis indulcat inimicus, et in corde suo insidiatur ut subvertat te in foveam” (Sir 12,15), „Laqueum paraverunt pedibus meis, et incurvaverunt animam meam. Foderunt ante faciem meam foveam, et inciderunt in eam” (Ps 56,7), „Lacum aperuit, et effodit eum ; et incidit in foveam quam fecit” (Ps 7,16).

[Abr. 9]

Abraham: Falanges angelicae gaudentes dominum laudant super peccatoris conversione.

[*Evangelium secundum Lucam*, 15,10]

Ita, dico vobis, gaudium erit coram angelis Dei super uno peccatore poenitentiam agente.

Do *Ewangelii według świętego Łukasza* Hroswita nawiązała także w trzeciej scenie *Mądrości*. Tytułowa bohaterka na prośbę Antiocha, by powstrzymała się od pochopnych wypowiedzi, stwierdziła, że może tylko mówić szczerze, co myśli, gdyż kłamstwa: „zakazuje nam Chrystusowa obietnica niezmierzonej mądrości” (*Mądr.* 3)⁹⁵. Dwóch ewangelistów wspomniało o zapewnieniach Jezusa, że w chwili próby sami będą wiedzieli, co należy powiedzieć: „Kiedy was wydadzą, nie martwcie się o to, jak ani co macie mówić. W owej bowiem godzinie będzie wam poddane, co macie mówić, gdyż nie wy będziecie mówili, lecz Duch Ojca waszego będzie mówił przez was” (Mt 10,19-20) oraz „Ja bowiem dam wam wymowę i mądrość, której żaden z waszych prześladowców nie będzie się mógł oprzeć ani się sprzeciwić” (Łk 21,15). Hroswita wyraźnie zaznaczyła, że chodzi o dar Chrystusa, zatem wydaje się właściwe wskazanie *Ewangelii według świętego Łukasza* jako źródła:

[*Mądr.* 3]

Sapientia: Hoc prohibet Christi sententia, promittentis nobis in superabilis sapientiae dona.

[*Evangelium secundum Lucam*, 21,15]

Ego enim dabo vobis os et sapientiam, cui non poterunt resistere et contradicere omnes adversarii vestri.

Najwięcej aluzji można zauważyć do tekstu świętego Łukasza⁹⁶, jednak pozostałe ewangelie również są dla Hroswity ważne. Autorka swoje przekonania dotyczące sposobu odbywania modlitw potwierdza odwołaniami zarówno do utworu świętego Mateusza, jak i Jana. Właśnie słowa pierwszego z nich pojawiły się w drugiej części *Gallikana*:

[*Gall. II* 9]

Terentianus: Orate pro persecutorum delictis.

[*Evangelium secundum Matthaem* 5,44]

Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros, benefacite his qui oderunt vos, et orate pro persequentibus et calumniantibus vos

⁹⁵ Warto zwrócić uwagę, że bohaterki były nakłaniane do złożenia publicznej ofiary bogom pogańskich, którzy reprezentowali wartości wyznawane przez nie – stąd pojawienie się w tekście *Mądrości* aluzji do Biblii za pomocą zwrotu „magna Diana”, o czym mowa w rozdziale 2.2.

⁹⁶ Z niewymienionych jeszcze warto uwzględnić zawołanie męczennic do Boga: „animam Christo commendemus prece” (*Kal.* 8), które można porównać do słów z *Ewangelii wg świętego Łukasza*: „in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum” (Łk 23,46).

Terencjanus prosił o wsparcie tych, których sam zamordował. Jego błędy nie powinny obciążać nikogo poza nim samym. Hroswita, wykorzystując wezwanie do wspólnej modlitwy („módlcie się”) oraz kluczowe słowo („prześladowanych”), odwołała czytelnika do szerszego kontekstu źródła. Święty Mateusz przytoczył słowa Chrystusa na temat miłości wobec nieprzyjaciół: „A Ja wam powiadam: Miłujcie waszych nieprzyjaciół i módlcie się za tych, którzy was prześladują” (Mt 5,44). Należy bowiem dążyć do doskonałości, jaką jest Bóg, miłujący dobrych i złych, sprawiedliwych i niesprawiedliwych.

Przypowieść o zagubionej owcy, zapisana przez świętego Mateusza, stanowi wstęp do wykładu Chrystusa na temat braterskiego upomnienia. Jeśli dwie osoby będą czegoś zgodnie chciały, to Bóg im tego uczyni. Zatem jedność pragnień sprawi, że wierzący będą mogli wszystko przetrwać. O duszę Taidy modlił się nie tylko Pafnucy, ale także jego uczniowie i inni pustelnicy:

[Paf. 11]

Antonius: Consentientes in oratione promisit omnia impetrare posse.

[*Evangelium secundum Matthaëum* 18,19]

Iterum dico vobis, quia si duo ex vobis consenserint super terram, de omni re quamcumque petierint, fiet illis a Patre meo, qui in caelis est.

Mimo modlitw pustelnika i odbyciu trzyletniej pokuty Taida nadal nie mogła uwierzyć w koniec jej męki oraz rozpamiętywania błędów. Obawa, że delikatność ciała nie znieśnie niewygód⁹⁷, okazała się nieuzasadniona. Pafnucy zapewniał ją, że „łaska nie byłaby nazywana łaską, gdyby można ją było uzyskać zasługami” (Paf. 12). Człowiek nie może wątpić w Boże wsparcie. Nawet jeśli wydaje się, że Bóg opuścił grzesznika, to wybranie Taidy (oraz innych jednostek) świadczy o czymś zupełnie przeciwnym. Nie należy także mierzyć innych miarą ludzką, patrząc na uczynki. Łaska jest darem bezinteresownym i to Bóg decyduje, kogo nią obdarzyć.

[Paf. 12]

Paphnutius: Gratuitum dei donum non pensat humanum meritum, quia, si meritis tribueretur, gratia non diceretur.

[*Epistola B. Sancti Petri Apostoli ad Romanos* 11,6]

Si autem gratia, iam non ex operibus: alioquin gratia iam non est gratia.

⁹⁷ Słowa Pafnucego „vereor eius teneritudine aegre ferre diutinum laborem” (Paf. 10) Giuseppe Scarpat odczytał jako aluzję do Księgi Estery (15,6): „quasi prae deliciis et nimia teneritudine corpus suum ferre non sustinens” (G. Scarpat, *op.cit.*, s. 69). Estera udaje się do króla, by powiadomić go o spisku na jego życie, pod wpływem emocji dwukrotnie omdlewa. Delikatność jej ciała zatem utrudnia wypełnienie zadania. Pafnucy mógł zatem słusznie obawiać się, że jego podopieczna, nieprzyzwyczajona do trudów pokuty, mogła zrezygnować.

Święty Paweł stwierdził w liście do Rzymian, że Bóg nie opuścił w trudnym czasie Izraela, ponieważ nawrócił jego samego oraz innych Żydów. Oświecenie nie było dane wszystkim, lecz wybranym. Czas prześladowań jest jednocześnie czasem próby, bo „niezbadane są Jego wyroki i nie do wysłedzenia Jego drogi” (Rz 11,33)⁹⁸. Należy zatem wytrwać w wierze, wytrwać w swoich przekonaniach, mając nadzieję na odmianę losu. Jak wynika z dotychczasowych rozważań, wykorzystanie Biblii przez Hroswitę jest zatem celowe, wynikające z głębokiego rozumienia treści, a nie z mechanicznego wyuczenia fraz i zwrotów.

Przekonanie, że należy dbać o siebie nawzajem, bo zło dotyka tych, którzy są sami, pozbawieni wsparcia, pojawiło się kilkakrotnie w analizowanych tekstach. Troskę o siebie okazały bohaterki nie tylko dramatów męczyńskich, również Druzjanna niepokoila się o duszę męża, Konstancja – ojca. Wsparcie bliźnich liczy się zwłaszcza w trudnych chwilach, gdyż „bonis amici consiliis anima dulcoratur” (Pr 27,9). Zasmuconego Konstantyna pocieszyła jego córka, co podkreślił, mówiąc: „quantum dulcedine tuae alloquutionis amaritudinem dulcorasti maesti patris” (*Gall. I 2*). Wspólnota jest także potrzebna, aby nikt z wyznawców Chrystusa nie zginął (*Mądr. 9*). Tę wiarę wyraziła Mądrość, modląc się przy grobie swoich córek:

[*Sap. 9*]
Sapientia: Ut nullus in te credentium periret.

[*Evangelium secundum Joannem 3,15*]
Ut omnis qui credit in ipsum, non pereat, sed habeat vitam.

Stwierdzenia dotyczące sposobu odbywania modlitw lub zwiększenia ich skuteczności Hroswita zaczerpnęła również z *Dziejów Apostolskich* oraz listów świętego Pawła do Rzymian i Koryntian. Miłość – przekonywała autorka – zespała Kościół i jednoczy wszystkich wierzących. „Skoro połączyła nas jednomyślność serca oraz duszy, chcemy i nie chcemy tego samego” – powiedział Efrem (*Abr. 1*), pragnąc usłyszeć o problemie przyjaciela.

[*Abr. 1*]
Si unum cor unaque nobis anima iubetur esse, idem velle idemque cogimur nolle.

[*Acta Apostolorum 8,32*]

⁹⁸ Decyzje Boskie są niezbadane, dlatego „Bóg wybrał właśnie to, co głupie w oczach świata, aby zawstydzić mędrców” (*Paf. 1*). O tym cytacie (Kor 1,27) i jego znaczeniu w *Pafnucym* już pisałam, dlatego pominię powtórzenie tych rozważań w tej części.

Multitudinis autem credentium erat cor unum et anima una: nec quisquam eorum quae possidebat, aliquid suum esse dicebat, sed erant illis omnia communia.

W przywołanym aluzją fragmencie Pisma Świętego mowa jest o wspólnocie Kościoła pierwotnego. Prześladowanych i głoszących wiarę w Chrystusa łączy także współwłasność dóbr materialnych, silnie zaakcentowana. Nietrudno dostrzec tu analogię do życia zarówno pustelników w eremie, jak i zakonnic w klasztorze. Wezwanie do wytrwania w jedności („perseverate in fide unanimiter”, *Mqdr.* 5) znaleźć można w biblijnej frazie: „perseverantes unanimiter in oratione” (Act 1,14).

Przeanalizowane do tej pory odwołania nie pozostawiają wątpliwości, że Hrowsita świadomie i celowo wykorzystywała tekst świętych ksiąg. Na tym tle kwestią zagadkową, a przez to wartą szczególnego zainteresowania, jest wypowiedź Fortunata: „Ecce corpus” (*Kall.* 7). Bohater wprowadza do grobowca nieszczęśliwie zakochanego młodzieńca i zachęca do zbliżenia się do zmarłej. Zapewne nie jest możliwe rozstrzygnięcie, czy autorka zdawała sobie sprawę z ironicznego wydźwięku tych słów, które można by uznać za nawiązanie do *Ewangelii według świętego Jana*: „Ecce homo” (J 19,5).

Wątpliwości nie pozostawia natomiast użycie przez dramatopisarkę frazy: „spiraculum vitae inspirasti” (*Kall.* 9). Druzjanna modliła się do Boga o zmartwychwstanie Fortunata, mówiąc: „Boski pierwiastku, jedyny, prawdziwy, nieokreślony, który człowieka na swoje podobieństwo ukształtował i tchnął w niego życie” (*Kall.* 9). Nie tylko za pomocą treści, ale również środków językowych autorka odwoływała się do *Księgi Rodzaju* i drugiego, poetyckiego opisu stworzenia człowieka: „Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem” (Gen 2,7). Hrowsita, wykorzystując tę aluzję, podkreśliła siłę twórczości, którą została obdarzona Druzjanna. Wskrzeszony, ożywiony tchnieniem Fortunat okazał się, jak Adam, niegodny daru, wybrał śmierć, choć miał szansę na dalsze życie. Motyw kłuszącego węża, który pojawił się w *Kallimachu* („cur me decepisti?”, *Kall.* 7), został także zaczerpnięty z *Księgi Rodzaju*: „Serpens decepit me” (Gen 3,13).

Niewątpliwie znaną autorce i często wykorzystywaną przez nią księgą był zbiór psalmów. Bezpośredni ich wpływ na język dramatów można zauważyć w *Dulcycjuszu* oraz *Pafnucym*. Żołnierze na polecenie namiestnika mieli rozebrać publicznie trzy chrześcijanki. Jednak, jak sami stwierdzili, „na próżno się trudzili”, ubrania jakby przywarły do ich ciał. W przytoczonej frazie słyszy się echo *Psalmu 126*:

[*Dul.* 8]
Milites: In vanum laboramus.

[Ps 126, 1]
Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.

Wszelkie poczynania, choćby były najbardziej staranne, są daremne, jeśli wykonujący je pozbawieni zostali wsparcia Boga. Bez względu na to, co wymyśliłby Dioklecjan i którykolwiek z oprawców, nic nie jest w stanie zagrozić stałości wiary chrześcijanek. Na próżno także pogańscy władcy starają się wytrwać przy rządzeniu – ich czas się skończy, nawet jeśli by dysponowali ogromnym wojskiem czy wiernymi poddanymi, gdyż czynnikiem istotnym nie jest siła ludzka, lecz łaska Boża. Sam Dulcycjusz został wystawiony na pośmiewisko – „in derisum” (*Dul.* 7), jak dziecko nierozumne ukarane ośmieszeniem, „propter hoc tamquam pueris insensatis iudicium in derisum dedisti” (*Sap* 12,25). Hroswita, przywołując za pomocą aluzji kontekst psalmu, pogłębiła jednocześnie wymowę swoich utworów.

Również kolejne nawiązanie do tej księgi biblijnej nie pojawiło się przypadkowo. Tematem *Pafnucego* jest równość wszystkich ludzi w dostępie do zbawienia, ponieważ przebaczenie stanowi wolny dar łaski Bożej, udzielanej pokutującym. Bóg, jak twierdzi tytułowy bohater sztuki, jest miłosierny i łaskawy, cierpliwy i pełen dobroci. Mimo błędów człowieka, On wciąż przy nim tkwi, bo gdyby „patrzył tylko na występki, nikogo by nie zbawił” (*Paf.* 12). Na to samo zwraca uwagę psalmista:

[*Paf.* 12]
Si deus iniquitates observabit, nemo sustinebit.

[Ps 129, 3-4]
Si iniquitates observaveris, Domine,
Domine, quis sustinebit?
Quia apud te propitiatio est ;
et propter legem tuam sustinui te, Domine.
Sustinuit anima mea in verbo eius

Należy cierpliwie czekać i ufać w sprawiedliwość Boga. Konstantyn oczekiwał powrotu Gallikana z wojny, by przekonać się w skuteczność fortelu córki: „diu te, Gallicane, sustinui” (*Gall. I* 12), gdyż „Anima nostra sustinet Dominum, / quoniam adiutor et protector noster est” (*Ps* 32,20). Bóg jest jedyną szansą na życie wieczne dla

człowieka – to przekonanie artykułują chrześcijańscy bohaterowie utworów Hroswity, a także ona sama.

Biblia wywarła ogromny wpływ na twórczość dramatopisarki zarówno w zakresie motywów oraz scen, jak i języka. Do najbardziej charakterystycznych śladów Pisma Świętego należą: nowe znaczenia rzeczowników i przymiotników, zdrobnienia, pojęcia abstrakcyjne używane w znaczeniu konkretnym, przedrostki zmieniające sens wyrazów, często pojawiający się imiesłów czasu teraźniejszego strony czynnej (*participium praesentis activi*) oraz występowanie *quod, quia, quoniam* z indykatiwem w miejsce *accusativus cum infinitivo*⁹⁹. Fragmenty Biblii, a także innych tekstów liturgicznych, były „nie tylko znane z lektury własnej czy ze słuchu, ale stale powtarzane i przeżywane – wnikały głęboko w świadomość mnichów, formując ich sposób myślenia, odczuwania, reagowania”¹⁰⁰. Pisząc i czytając, automatycznie odwoływano się do zapamiętanych sformułowań, kojarzono treści z pamięci z aktualnymi przeżyciami. To też wpływało na sposób interpretacji. Dlatego rozpatrując językowe odwołania do Biblii, znajdujące się w dramatach, należy przywoływać jednocześnie kontekst cytatów. Warto zwrócić uwagę, że aluzje w czasach autorki były dużo bardziej czytelne niż obecnie, co w wyraźny sposób wzbogacało wymowę dramatów.

4.2.4. Dwaj twórcy dwóch światów

Przegląd motywów, pojawiających się w dramatach, wykazał, że autorka częściej i chętniej sięgała po wzorce religijne. Ten wniosek potwierdziła także analiza leksykalna – na jej podstawie należy stwierdzić, że słownictwo utworów Hroswity również jest na wskroś chrześcijańskie. W zakresie składni z pewnością wzorem był Terencjusz, ale tylko po to, by jego językiem wypowiedzieć nowe, wzniosłe tematy. Na ukształtowaniu tekstu pod względem światopoglądowym zaważyło Pismo Święte. Jednak wielkość i wzniosłość dramatów miały słuchacza porwać oraz zachwycić, w pozornie prosty sposób wyrazić szlachetność i tragizm ludzkich spraw. Zadaniem języka natomiast było utrzymywanie swobodnego, choć wyuczonego połączenia, myśli

⁹⁹ Szczegółowe przedstawienie cech charakterystycznych dla Wulgaty *vide*: W.E. Plater, H.J. White, *op.cit.*, s. 41-2.

¹⁰⁰ J. Kłoczowski, *Wspólnoty...*, s. 125.

i uczucia¹⁰¹. Dlatego też należy wskazać jeszcze dwóch poetów, których ślady twórczości odnaleźć można w dramatach. Obaj reprezentują dwa odległe od siebie światy: Wergiliusz i Prudencjusz.

Obecność *Eneidy* w składni dramatów zaznaczyła się kilkakrotnie w języku w podobnym kontekście. Kallimach, nie dawszy się przekonać do rezygnacji z miłości, z ironią mówi przyjaciółom: „Quippe vetar fatis!” (*Kall.* 2), co jest powtórzeniem słów Junony, planującej nękanie Eneasza (*Eneida*, ks. I, w. 39). Do tej bogini Hroswita nawiązała także w scenach, w których mężczyźni rozpaczają nad tym, że pokonały ich kobiety (*Dul.* 9, 14, *Mqdr.* 5, 6). Podobnie Junona żaliła się, że zwyciężył ją człowiek (VII księga *Eneidy*, w. 308-310): „ast ego, magna Iovis coniunx, nil linquere inausum / quae potui infelix, quae memet in omnia verti, / vincor ab Aenea”.

Do aluzji literackich zaliczyć należy scenę, w której Andronikus, obserwując wskrzeszanego konkurenta, stwierdził: „vitalis auras carpit” (*Kall.* 9), choć młodzieniec nadal pozostawał nieruchomy ze strachu. Podobnie Eneaszowi trudno było uwierzyć, że wreszcie odnalazł swoje miejsce, dopóki Wenus nie pokazała się, mówiąc: „Quisquis es, haud, credo, invisus caelestibus auras / vitalis carpis, Tyriam qui adveneris urbem” (*Eneida*, ks. I, w. 387-8). Na widok Taidy, pełnej woli odpokutowania za zło, które uczyniła dawniej, Pafnucy zawołał: „O, quam mutata es ab illa, quae prius eras” (*Paf.* 3), nawiązując tym samym do snu Eneasza i wizji Hektora, tak bardzo odmiennego od tego, „co w Achilla zbroi wraca żwawy” (*Eneida*, ks. II, w. 274-5)¹⁰². W *Pafnucym* pojawił się również termin „solamen”, uznany za wpływ Wergiliusza: „ea sola voluptas / solamenque mali” (w. 660-1)¹⁰³.

Warto także wspomnieć o frazie zaczerpniętej z eklog Wergiliusza. Abraham mógłby ochronić Marię przed upadkiem, „si mens non fuisset laeva” (*Abr.* 3). Podobnie stwierdził Melibeusz: „saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset, / de caelo tactas memini praedicere quercus” (*Ekloga 1*, w. 16). Maria odeszła z lupanaru po kryjomu, zostawiając swoje rzeczy i zdając się na Abrahama. Duchowny wielokrotnie wspominał jej delikatność, zapewne nie tylko fizyczną, dlatego też powiedział: „ego pedibus incedam, te autem equo superponam, ne itineris asperitas secet teneras plantas” (*Abr.* 7). Wzruszona Maria odrzekła mu: „O, quem te memorem? Quam tibi gratiarum inpendam reconpensationem, qui me indignam miseratione non terrore cogis, sed miti

¹⁰¹ Podobnie język świętego Augustyna zwraca uwagę swą prostotą, naturalnością i jednocześnie jest pełen metafor, gier językowych, figur retorycznych (E. Löfstedt, *op.cit.*, s. 70).

¹⁰² Wergiliusz, *Eneida...*, s. 49.

¹⁰³ G. Scarpat, *op.cit.*, s. 69.

condescensione ad poenitentiam hortaris?” (*Abr.* 7). W obu tych wypowiedziach można zauważyć językowe nawiązanie do twórczości Wergiliusza: do Eklogi X 49 („tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!”) oraz do pierwszej księgi Eneidy, w której Eneasza ma świadomość, że rozmawia z boginią, ale nie wie, jak się do niej zwracać: „O quam te memorem, virgo?” (w. 327).

Śladów Wergiliusza nie zabrakło także w ostatnim z dramatów. Zamknięte w więzieniu męczennice zapewniały matkę o swojej stałości: „Licet corpuscula pavescant ad tormenta, mens tamen gliscit ad praemia” (*Mqdr.* 4). G. Scarpata zauważył, że „il verbo è raro e del tutto ignoto al latino biblico e cristiano; credo che Rosvita lo prenda dai grandi poeti classici”¹⁰⁴. Ten rzadki czasownik użyty został przez Wergiliusza w opisie gniewu Turnusa w XII księdze *Eneidy*: „haud secus accenso gliscit violentia Turno” (w. 9). „Come si vede – podsumował włoski uczoney – è verbo riservato alle passioni”¹⁰⁵.

Imię Prudencjusza pojawiło się niejednokrotnie zarówno przy analizie motywów, jak i słownictwa. Należy jednak wspomnieć o kilku zwrotach zapożyczonych z *Wieńców męczeńskich*. Opis plującego śliną i toczącego oszalałymi oczyma syna Terencjanusa („sputa iacit, torquet insana lumina”, *Gall. II* 8) przywołuje dwa utwory ze wspomnianego cyklu: „Martyr [Eulalia – A.A.] ad ista nihil, sed enim / infremit inque tyranni oculos / sputa iacit” (*Peristephanon*, 3, 128) oraz „His persecutor saucius / pallet, rubescit, aestuat / insana torquens lumina / spumasque frendens egerit” (*Peristephanon*, 5, 201-4). Wpływ czarodziejskich sztuczek na umysł człowieka zauważyli także żołnierze Sysyniusza, a ich reakcja przypomina zachowanie bohaterów Prudencjusza:

[*Dul.* 14]
Miris modis omnes illudimur”

[*Peristephanon*, 2, 312-5]
'Ridemur', exclamat Ferens
praefectus, 'et miris modis
per tot figuras ludimur,
et uiuit insanum caput!

Pożegnanie Miłości i Mądrości („Imprime mihi, mater, osculum” oraz „memento matris”, *Mqdr.* 7) natomiast przypomina scenę śmierci młodego męczennika żegnanego przez matkę: „Puerum poposcit carnifex, mater dedit, / nec inmorata est flitibus, tantum osculum / inpressit unum: 'uale', ait, 'dulcissime, / et, cum beatus regna

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 78.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Christi intraueris, / memento matris, iam patrone ex filio!” (*Peristephanon*, 10, 829-832).

Hroswita, jak się wydaje, nawiązała także do *Psychomachii* Prudencjusza. Gallikanus poinformował swoich żołnierzy o zakończeniu wojny słowami: „solvite procinctum, mei milites” (*Gall. I* 9). Podobne słowa padły w utworze poety chrześcijańskiego: „soluite procinctum, iusti, et discedite ab armis! / causa mali tanti iacet interfecta” (*Psychomachia*, 606-607).

Należy zgodzić się z poglądem Kubiaka, że literatura „wywodząca się z Biblii – w porównaniu z pogańskim piśmiennictwem antycznym – jest jednocześnie smutniejsza i bardziej żarliwa. Jest w niej więcej rzeczywistości, więcej ciężaru świata. A zarazem jest w niej jakiś nieustanny zryw ku górze, jakaś pasja walki i dążenia”¹⁰⁶. Równocześnie, co widać na przykładzie dramatów Hroswity, kultura klasyczna pozostała jednym z podstawowych źródeł twórczości chrześcijańskiej, gdyż oddziaływała zarówno na stronę formalną (wzory gatunków literackich), jak i tematykę oraz metaforykę. Pełnię połączenia obu tych kultur osiągnął wiek X¹⁰⁷, czego świadectwem jest dramatyczna twórczość Hroswity z Gandersheim.

4.2.5. Wpływy średniowieczne

Rozważania dotyczące składni warto zakończyć kilkoma uwagami na temat pisowni. Charakteryzuje ją przede wszystkim stosowane konsekwentnie „e caudatum” (ę) zamiast dyftongów¹⁰⁸. Ponadto Hroswita stosuje literę „k” w wyrazie „karitas”. W dramatach zdarzają się formy aspirowane („Habraham” w *Paf. arg.*, obok „Abraham” w całym *Abr.*), choć jednocześnie występują też formy: *actenus* (*Abr.* 6) zamiast

¹⁰⁶ Z. Kubiak, *Poezja Biblii*, „Miesięcznik Znak” 1960, nr 2-3, s. 190.

¹⁰⁷ Auerbach to zespolenie chrześcijaństwa z pogaństwem pokazał na przykładzie dziejopisarstwa ottońskiego, w który to nurt wpisała się także Hroswita z dwoma poematami historycznymi. Autor stwierdził, że „w X w. istnieje tylko jeden całkowicie jednorodny, pełen przepychu i – by tak rzec – bardzo oficjalny manieryzm (...) Kult świętych, wiara w relikwie i przede wszystkim asceza osiągnęły intensywność nieznaną epoce karolińskiej”. Manieryzm ten polegał na wykorzystaniu fragmentów dzieł pisarzy antycznych i późnoantycznych, bez względu na przynależność religijną, aby stworzyć ornamentacyjny charakter sztuki, zgodnie z którym „stare szlachetne kamienie zostały wybrane, ponownie oszlifowane i wstawione w nowe oprawy: tkwi w tym celowy zamysł stylistyczny, który tworzy całkiem nowe, jednolite dzieło” (E. Auerbach, *Język literacki...*, s. 143-4).

¹⁰⁸ W celu uniknięcia dwuznaczności wydawca włoski użył dyftongów, przestrzegając zasad obowiązujących w łacinie klasycznej. Natomiast niemiecki zaznaczał zgodnie z zapisem z manuskryptu jako ę, zachowując pisownię charakterystyczną dla łaciny średniowiecznej.

*hactenus*¹⁰⁹. Warto zwrócić uwagę na formy anaptyktyczne („calumpniaris” w *Dul.* 1 obok „calumniatum” w *Dul.* 9). Zdarzają się także formy: *promtae* (*Mqdr.* 4) zamiast *promptae*. Rigg sugeruje, że jest to również cechą średniowiecznej łaciny: „In languages in which *m* was a plosive, it is sometimes followed by *p* before another consonant (thus *ympnus* = *hymnus*, *yemps* = *hiems*, *dampnum* = *damnum*)”¹¹⁰. Godną uwagi grupą wyrazów są formy synkopowane („domna” zamiast „domina”). Autorka gramatycznego wstępu do publikacji poświęconej łacinie średniowiecznej, A. Goddard Elliott, stwierdziła, że nieakcentowane samogłoski często były pomijane, proces ten pojawiał się także u Plauta i Terencjusza¹¹¹. W miejsce klasycznej grupy *cu* pojawia się *quu*: „alloquutio”. Pojawiają się terminy i imiona pochodzenia greckiego i hebrajskiego, które nierzadko traktowane są jako nieodmienne¹¹². Wymienione cechy ortograficzne, niekonsekwentnie stosowane w całym manuskrypcie Hroswity, potwierdzają tezę o wpływie języka mówionego na łacinę średniowieczną¹¹³.

Gramatyka zasadniczo nie odbiega od klasycznego pierwowzoru, można jednak wyróżnić liczne wyrazy, które znaczeniem lub formą odbiegają od łaciny Rzymu. Hroswita wymiennie używa zaimków wskazujących *hic*, *haec*, *hoc*, *is*, *ea*, *id* oraz *ille*, *illa*, *illud* („cave perire exemplo illarum” oraz „opto exemplum earum”, oba przykłady z *Dul.*) oraz zaimków dzierżawczych i osobowych w genetywie („pro tui serenitate”, *Gall. I* 1, „ad mei amorem”, *Dul.*, czy też „tuique in me benevolentiam laudo”, *Gall.*, przy jednoczesnym użyciu form klasycznych: „tuis praeceptis”, *Dul.*). Autorka łączy także przyimki z przysłówkami w celu stworzenia nowego zwrotu (np. „a longe”, „a somno”, „in ignem proicite”, *Dul.*, „in me”, *Gall.*) oraz nieklasycznie stosuje przyimki (np. „super hoc”, *Abr.* 7, zamiast *de* + *abl.*, „ex te missos”, *Dul.* 13, zamiast *a te*). Strecker zwrócił uwagę, że przyimki są niezwykle ważne, gdyż ich znaczenie niejednokrotnie zmieniło się w łacinie średniowiecznej. Znakomitym przykładem jest w dramatach Hroswity użycie *pro*: *pro Christi amore*, *pro tui severitate malignitatis* (*Dulc.*) oraz *pro*

¹⁰⁹ O zamieszaniu z „h”: „Loss of initial h- is common (ac = hac, abet = habet), and h is added where it is not present in Classical Latin (honus = onus, hostium = ostium), sometimes to indicate diaeresis (trahicio = traicio)” (A.G. Rigg, *Orthography and Pronunciation*, [w] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 79).

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Vide: Medieval Latin...*, s. 2.

¹¹² *Cf. ibidem*, s. 16; *Disce, puer. Podręcznik do łaciny średniowiecznej*, red. D. Gwis, E. Jung-Palczewska, Warszawa 2000, s. 17.

¹¹³ Charakterystyczne cechy zapisu dramatów pokazują na podstawie porównania z łaciną klasyczną, jednak warto pamiętać o tezie Einara Löfstedta, że „Medieval Latin has its origin not in Classical Latin, but in Late Latin” (E. Löfstedt, *op.cit.*, s. 21).

qua re (*Paf.*). Przyimek w tych przypadkach ma walor przyczynowy (jak *propter*). Podobnie zdarza się zastosowanie *quatinus* jako *ut finale* (*Abr.*)¹¹⁴.

Zwraca uwagę również wykorzystanie *si* w znaczeniu *non* („*si opus est monitu*” ‘nie trzeba przypominać’ *Gall. I 1*, „*huiusmodi cura si est vituperanda*” ‘taka troska nie powinna być ganiona’, *Abr. 1*)¹¹⁵, *aut* w znaczeniu *et* (*Gall. I 1*), *quatinus* w znaczeniu *ut finale* (*Gall. I 4*), *pro* w znaczeniu *propter* (*Dul. 1*). Autorka wymiennie stosuje również spójniki: *et, ac* oraz *vel*: „*intrabo et vel... saturabo*” (*Dul. 3*).

W zakresie składni dramaty – podobnie jak większość tekstów średniowiecznych – zawierają wiele odniesień i cytatów z Biblii, spotyka się zatem różne osobliwości składniowe, będące konsekwencją łączenia składni tekstu oryginalnego, w tym głównie zmiany w rekcji czasowników oraz w niekonsekwentnym stosowaniu w zdaniach podrzędnych indykatiwu po spójnikach wymagających zastosowania koniunktywu lub wprowadzenie zdań podrzędnych zamiast konstrukcji *accusativus cum infinitivo* po *verba sentiendi et dicendi*. A.G. Rigg zwraca uwagę, że:

for the cleric or monk, the greatest exposure to Latin came in the daily rituals of Christianity, and by this route the idioms and phrases of the Vulgate Bible became part of the ordinary language (for example, the use of *quod, quoniam, and quia*, all meaning "that," to introduce indirect speech).¹¹⁶

Poza tym w *Dulcycjuszu* Hroswita zastosowała „*ne terreamini*” zamiast wprowadzenia koniunktywu prohibitiwu oraz „*cave perire*” (bezokolicznik w miejsce koniunktywu praesentis, wymaganego w łacinie klasycznej), a także w *Pafnucym*: „*ut ... deest*” (po *ut consecutivum* pojawił się indykatiwus). W tekstach pojawiły się również uproszczone formy koniugacyjne: „*quippe vetar fatis*” (*Kall.*), zamiast klasycznej *vetabor*, czy też *fatigar* (*Abr.*), zamiast *fatigabor*. Do typowych wpływów Biblii uznaje się użycie konstrukcji: *facere + infinitivus* (*robić + bezokolicznik*), zwłaszcza z czasownikami w stronie biernej: „*faciam vos interfectum iri*” ‘sprawię, że zostaniecie zabite’ (*Dul. 11*) oraz „*faciam te ad lupanar duci*” ‘sprawię, że będziesz zaprowadzona do domu publicznego’ (*Dul. 12*).

¹¹⁴ Cf. K. Strecker, *op.cit.*, s. 64.

¹¹⁵ G. Scarpat zaznaczył, że *si* w znaczeniu *non* występowało zazwyczaj przed czasownikiem (G. Scarpat, *op.cit.*, s. 32). Plater i White wskazali jednak, że już w samej Biblii *si = non* mogło znajdować się także przed innymi częściami mowy, pojawia się natomiast w mowach dosadnych, w stanowczych, również emocjonalnych stwierdzeniach (W.E. Plater, H.J. White, *op.cit.*, s. 27).

¹¹⁶ A.G. Rigg, *Introduction...*, s. 74.

Jak wynika z powyższych rozważań, nie tylko w słownictwie ujawnia się zderzenie dwóch światów. Znajomość kontekstów fraz i zwrotów zaczerpniętych z utworów pogańskich i chrześcijańskich pogłębia jednocześnie wymowę dramatów. Zbadanie śladów i aluzji literackich jest dowodem zarówno na znakomite wykształcenie dramatopisarki, jak i na jej zdolności w zakresie *ars scribendi*.

4.3. Artystyczne nacechowanie języka dramatów

4.3.1. Figury retoryczne

Według Arystotelesa głównymi zaletami języka literackiego powinny być jasność i brak pospolitości¹¹⁷, a sposobem na osiągnięcie stanu doskonałego jest użycie rozmaitych figur retorycznych, które przez swą odmienność gwarantują uniknięcie pospolitości, a przez częściowe zachowanie formy powszechnie znanej – jasność¹¹⁸. Analiza i interpretacja faktów lingwistycznych pozwolą na dokonanie semantycznego opisu języka oraz odpowiedź na pytanie, jak społeczność kulturowa, w której wyrosła Hroswita, świat kategoryzuje i wartościuje¹¹⁹.

Język dramatów nie jest pozbawiony retorycznych ozdób¹²⁰. Ich wprowadzenie służyło przede wszystkim uwzniośleniu stylu, oddaleniu go od potocznej normy prozaicznej. Czasem o zastosowaniu danych środków zdecydowała potrzeba dobitności, jasności i akcentu logicznego. Nierzadko dzięki nim wyeksponowane zostały nastrój lub emocje bohaterów.

Zdecydowana większość figur, na które warto zwrócić uwagę w dramatach Hroswity, opiera się na powtórzeniu. Należą do nich między innymi anafory, czyli celowe powtórzenia wyrazów na początku zdań lub kolejnych segmentów wypowiedzi, mające na celu uwydatnić emocjonalność bohaterów. Pojawiły się one w każdej sztuce Hroswity, największe ich natężenie zauważyć można w *Dulcycjuszu*: „**producite**, milites, **producite**, quas tenetis in carcere” (*Dul.* 2), „**quam** pulchrae, | **quam** venustae, | **quam** egregiae puellulae” (*Dul.* 2) „ac vestimenta | **adeo** sordidata, | **adeo** coinquinata” (*Dul.* 4); „**frustra** parcebam, | **frustra** miserebar huius infantiae” (*Dul.* 12). Anafora bywa połączona z wyliczeniem, gradacją i paralelizmem składniowym. Przede wszystkim wzmacnia siłę wypowiedzi, wiąże się zatem z funkcją ekspresywną.

¹¹⁷ Arystoteles *Poetyka* 1458a (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 79).

¹¹⁸ Arystoteles *Poetyka* 1458b (Arystoteles, *Poetyka...*, s. 81).

¹¹⁹ A. Pajdzińska, R. Tokarski, *op.cit.*, s. 143.

¹²⁰ Trudność tkwi jednak w tym, że część wypowiedzi rozpoznana jako naruszenie normy może tworzyć więcej niż jedną figurę – jak zatem ją nazwać i jak w danym odchyleniu od normy rozpoznać działanie celowe i świadome. Nie przywołuję zatem w swojej pracy terminów przedstawianych w podręcznikach retoryki: „figury myśli”, „figury słów” itp., stosując termin ogólny „figury retoryczne”. Zdarzy się także, że przykłady z tekstu będą się powtarzały przy różnych figurach.

Natomiast epifora (celowe powtórzenie wyrazów lub zwrotów na końcu segmentów wypowiedzi) znalazła się w krótkich dialogach:

[*Kall.* 3]
Calimachus: Primum de **amore**.
Drusiana: Quid de **amore**?
(...)
Calimachus: Tui **pulchritudo**.
Drusiana: Mea **pulchritudo**?

Epifora służy rytmiczności tekstu, zwraca uwagę na powtarzaną frazę i – tym samym – podkreśla jej znaczenie. W przytoczonym przykładzie Kallimach pomylił prawdziwą miłość z fascynacją urodą drugiej osoby. Nie zwracał uwagi na wnętrze Druzjanny, odrzucił informacje na temat wartości przez nią wyznawanych.

Częściej używanym przez Hroswitę środkiem, także opierającym się na powtórzeniu, jest anadiploza (inaczej palilogia). Za jej pomocą autorka zwiększyła zarówno impresywność, jak i ekspresywność wypowiedzi. Bohaterowie kategorycznie rozkazywali innym („**Discede, discede, leno nefande**”, *Kall.* 3) oraz wyrażali własne emocje („**vae, vae, mihi infelici**”, *Paf.* 3, „o, **filia, filia**, quantum dulcedine tuae alloquutionis amaritudinem dulcorasti maesti patris”, *Gall.* I 6). W dramatach można znaleźć również anadiplozę połączoną z innymi figurami, w tym z anaforą: „**Nunc, nunc** est simulandum, **nunc** lascivientis more pueri iocis instandum” (*Abr.* 6). Abraham tymi słowami upominał siebie, by właśnie w tej chwili udawać i żartować swobodnie jak chłopcy, gdyż był to kluczowy moment – jeśliby zaprzepaścił szansę i został rozpoznany, mógłby już nie odzyskać bratanicy.

Przykłady powtórzenia słów na początku lub w środku wypowiedzi są w dramatach liczne, ale znaleźć można także rozpoczynanie zdania wyrazem z poprzedzającej je kwestii innego bohatera:

[*Abr.* 9]
Efrem: Placet; nec dubito, quin Mariam **nanciscereris**.
Abraham: **Nanciscebar** plane et gaudens reduxi ad ovile.

Powtórzenie czasownika, oznaczającego „zdobyć coś (często przypadkiem), osiągnąć, znaleźć”¹²¹, pozwoliło Hroswicie podkreślić, że należy zaufać Bogu i zrządzeniem losu to, co ma być odzyskane, wróci na swoje miejsce. Drugi przykład anadiplozy, łączącej dwa zdania, pojawił się także w *Pafnucym*:

[*Paf.* 2]
Iuvenes: Et tu salve, sive sis huius patriae indigena, sive **advena**.

¹²¹ *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, t. 3, wyd. 2 reprint, Warszawa 1998, s. 572.

Pafnutius: **Advena**; nunc advenio.
Iuvenes: Cur advenis?

Pafnucy i młodzieńcy podkreślili obcość i jednocześnie brak doświadczenia przybywającego do miasta mężczyzny. W tym przykładzie anadiploza została połączona z poliptotonem oraz z paronomazją. Pierwsza z wymienionych figur polega na zestawianiu wyrazów w różnych przypadkach lub liczbach. Innym jej przykładem jest wypowiedź Efrema: „Ipsum summum **bonum**, sine quo nihil fit **boni**, faciat tuum velle in **bono** consummari” (*Abr.* 3). Bohater przekonywał, że skoro Bóg jest najwyższym dobrem, bez którego nic dobrego nie może się stać, pragnienie Abrahama musi się spełnić.

Paronomazja natomiast jest figurą retoryczną, polegającą na powtarzaniu wyrazów podobnych brzmieniowo (*advena-advenio*). Podobne zabawy słowem są częste w dramatach: „Oportune **advenitis**, Iohannes et Paule; suspensis diu animis vestrum praestolabar **adventum**” (*Gall.* I 7), „et quae inhonestas **turpior**, quae **turpitude** maior” (*Dul.* 1), „Mea Drusiana, ne repellas te **amantem** tuoque **amori** cordetenus inhaerentem, sed impende **amori** vicem” (*Kall.* 3), „O utinam reserarentur secreta metrum viscerum latibula, quo interni amaritudinem, quam patior, **dolores** perspiceres et **dolenti condoleres!** Congaudeo huiusmodi **dolori**” (*Kall.* 9). Dzięki tym zabiegom Hroswita wskazała słowa kluczowe, które naprowadzić miały czytelnika na właściwy kierunek interpretacyjny. Liczne są również typowe przykłady paronomazji, czyli zestawiania wyrazów odmiennych semantycznie i niepokrewnych, lecz podobnych dźwiękowo: „unde ineundi” (*Gall.* I 1), „illusum illarum” (*Dul.* 7), „negare nequeo” (*Kall.* 9), „bis bina” (*Abr.* 3). Celem tych zabiegów jest przede wszystkim zaskoczenie odbiorcy, zwrócenie jego uwagi na retoryczny popis.

Silny walor paronomastyczny mają także paromeony (zestawienie słów o podobnym brzmieniu, tym samym rdzeniu, a różniących się przedrostkiem) oraz homoioteleutony (bliskie sąsiedztwo wyrazów o podobnie brzmiących zakończeniach na końcu segmentów wypowiedzi): „Num triplici infortunio adeo infelix **effectus** es, ut nefas, quod voluisti, **perficere** posses?” (*Kall.* 9), „ex cuius flammea facie candentes in bustum scintillae **transiliebant**, quorum una **resiliens** mini in faciem ferebatur” (*Kall.* 9), „quando etiam dei **unigenitus** | idemque virginis **primogenitus**” (*Kall.* 9); „novitatem sequimini **superstitionis**. | Temere **calumpniaris** | statum dei **omnipotentis** |” (*Dul.* 1), „Si placabis **muneribus**, | dedam illud tuis **usibus** |” (*Kall.* 6). Specyficznym powtórzeniem wyrazu, z wykorzystaniem różnych jego znaczeń, jest antanaklasis:

[*Kall.* 9]

Iohannes: Quae dementia, quae insania te **decepit**, ut castis praesumere fragmentis alicuius iniuriam conferre dehonestatis?

Calimachus: Propria stultitia huiusque Fortunati fraudulentia **deceptio**.

Różne typy powtórzeń, które pojawiły się w dramatach, sprawiają, że na odbiorcę oddziałuje nie tylko sama treść, ale także sposób jej przedstawienia. Hroswita uzyskała efekt brzmieniowy oraz podkreśliła bogactwo swojego warsztatu pisarskiego. Dzięki użytym figuram retorycznym uwypukliła z jednej strony emocje bohaterów, z drugiej – wskazała kluczowe dla odczytania tekstu słowa.

Na powtórzeniu oparta jest także aliteracja – figura często używana w poezji łacińskiej. Hroswita w celach głównie ekspresywnych ponowiła jedną lub więcej głosek na początku kolejnych wyrazów tworzących wypowiedź. Ten środek można znaleźć z każdym w jej tekstach dramatycznych, jest on licznie reprezentowany chociażby w pierwszej scenie *Pafnucego*: „**A**lii autumant non **a**udiri posse **p**ropter assiduitatem; **a**lii **p**ropter **a**eris **a**pissitudinem” (*Paf.* 1), „sive **s**tultus sive **s**ophista” (*Paf.* 1), „**m**aluissimus **m**inorem **m**undum nescire” (*Paf.* 1). Hroswita zaznaczyła w ten sposób stany emocjonalne bohaterów. Aliteracja pojawiła się również w wypowiedziach o charakterze sentencjonalnym.

Innym rodzajem powtórzenia jest paralelizm składniowy, zestawienie kompozycyjne kilku analogicznych segmentów wypowiedzi bohaterów. Za pomocą tego środka można podkreślić zarówno podobieństwa, jak i przeciwstawić sobie elementy treści: „cum sis minor aetate, fito maior dignitate” (*Dul.* 1). Odmianą paralelizmu jest chiasm, klasyczna figura retoryczna, polegająca na odwróceniu symetrii dwóch segmentów składniowych, z których druga powtarza porządek syntaktyczny składników, ale w odwrotnej kolejności. Środek ten Hroswita stosowała w sentencjach: „nam qui superbit, invidet, et qui invidet, superbit” (*Kall.* 9). Odwróceniu porządków tych elementów nierzadko towarzyszy przeciwstawienie znaczeń, skutkiem czego nawiązana zostaje paronomazyjna gra: „parcendo occidit et occidendo vivificavit” (*Kall.* 9), „anima autem nec mortalis, ut corpus, nec corpus spiritalis ut anima” (*Paf.* 1). Znajomość retoryki Hroswita wykorzystywała nie tylko po to, by zaakcentować pewne treści lub wzmocnić spójność tekstu, ale także by wykazać się swoimi umiejętnościami w tym zakresie: „decet, ut herilem filiam honorabiliter ames et amabiliter honores” (*Gall.* I 1).

Językowy obraz świata kanoniczki z Gandersheim podkreśliły również antytezy, przez zestawienie skontrastowanych stwierdzeń ukazano sprzeczność i

niejednoznaczność świata: „diversa duo socians (...) eademque dissocians” (o Bogu, *Kall.* 9), „diu te sustinui, sed nunc advenire desperavi” (*Abr.* 4). Ten zabieg pozwolił autorce w niezwykle sposób uwypuklić uczucia bohatera: „Non omnes aequaliter, sed unam specialiter” (o miłości do Druzjanny, *Kall.* 2).

W zakresie figur retorycznych, modyfikujących składnię, warto wymienić także hyperbaton, zabieg retoryczny, polegający na niezwykle szyku wyrazów w zdaniu, odbiegającym od normy językowej: „quia gentem, quam scis, Scitharum, Romanae solam resistere paci nostrisque temere praeceptis reluctari, bello protrahis lacessere” (*Gall.* I 1), „tres esse dicuntur, sed unaquaeque ratione proportionis alteri ita coniungitur, ut idem, quod accidit uni, non deest alteri” (*Paf.* 1). Hyperbaton pozwolił na wykazanie poruszenia bohatera, który nie wypowiadał się składnie. Podobną funkcję pełniła apozjopeza, czyli przerwanie wypowiedzi z powodu wzruszenia, oburzenia, zawstydzenia, niedopowiedziany element mógł być uzupełniony przez interlokutora na podstawie kontekstu wypowiedzi. Gallikanus oburzył się, że miałby przyjąć zdrajców bez nałożenia na nich żadnego obowiązku: „Ego illos, qui me periclis, qui se inimicis?” (*Gall.* I 12), Andronikiem natomiast wstrząsnęła śmierć żony i poinformował o tym Jana: „Drusiana, tui assecla...” (*Kall.* 5).

Spośród figur retorycznych warto wymienić ponadto gradację, antonomazję¹²² oraz zdrobnienia. Uszeregowanie elementów rosnąco lub malejąco można wykazać na przykładzie jednej sztuki: „currite, abite” (*Gall.* I 4) – wołał do żołnierzy Gallikanus z niecierpliwością, świadcząca o wielkiej radości z powodu otrzymania pozytywnej odpowiedzi na swoją prośbę, „undiquesequs circumdamur, vulneramur, perimimur” (*Gall.* I 9) – rozpaczali trybuni, obawiający się przegranej w bitwie ze Scytami, „non contraluctor, non renitor, non prohibeo” (*Gall.* I 13) – zapewniał Gallikanus na wieść, że obie córki złożyły śluby czystości. Gradacja zatem pełniła funkcję ekspresywną – uwypukliła emocje bohaterów. Natomiast zastąpienie nazwy własnej osoby lub przedmiotu inną nazwą, najczęściej epitetem, wpłynęło na nadanie wypowiedzi charakteru retorycznego patosu. Dotyczyło przede wszystkim osób Trójcy Świętej i wystąpiło w modlitwach, wypowiedzianych przez postaci, choć w ten sposób mówi się

¹²² Antonomazji w dramatach Hroswity poświęciła uwagę K. Wilson w artykule *Antonomasia as a Means of Character – Definition in the Works of Hrosvit of Gandersheim* („Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric”, 1984, vol. 2, nr 1, s. 45-53). Badaczka zauważyła, że Hroswita użyła antonomazji zgodnie z zaleceniami Donata (*Ars grammatica*) i Bedy Czcigodnego (*De schematibus et tropis*). Zastąpienie może dotyczyć charakteru postaci, cech wyglądu oraz okoliczności zewnętrznych (takich jak na przykład status społeczny). Powiązała użycie tego środka z ideą nadrzędną funkcjonującą w tekście – zestawienia opozycyjnych dobra i zła, Boga i diabła.

także o innych bohaterach: „illustres Gallicani natae” (Attyka i Artemia, *Gall. I 5*), a także o antagoniście Boga. Zastąpienie to pozwoliło Hroswicie na wprowadzenie charakterystycznych dla hagiografii sposobów idealizacji bohaterów lub – wręcz przeciwnie – ośmieszenia, umniejszenia znaczenia.

Kwestii zdrobnień w dramatach Hroswity baczniej przyjrzało się dwoje włoskich badaczy, Rosario Leotta oraz Luca Robertini. Zdrobnienia dotyczą rozmaitych części mowy: od najliczniejszych rzeczowników (*ingeniolum, opusculum, libellus, dictatiuncula, nesciola, muliercula, panniculus, osculum, puellula, parvula, infantula, pusiolus, pusiola, corpusculum, aetatula, palmula, sororcula, homullula e particula, sarcinula, surculus, virguncula, guttula, flosculus, morula, lectulus, cellula*), przez mniej liczne przymiotniki (*aliquantulus, candidulus, iuvenculus, clanculus, sordidulus, tantillus e tantilla*) do przysłówków (*primule* i *saepiuscule*). Leotta zwróciła uwagę, że w trzech ostatnich dramatach, *Abrahamie, Pafnucym* i *Mądrości*, wystąpiło znacznie więcej zdrobnień niż w pozostałych. Uzasadniła to tym, że „con lo scompenso espressivo nasce dalla fusione tra atteggiamento stilistico e disegno letterario”¹²³. Robertini zauważył, że zdrobnienia były używane często z powodów wyłącznie metryczno-prozodycznych”¹²⁴.

Zdrobnienia nie tylko podkreśliły emocjonalność bohaterów i pełniły funkcję ekspresywną, ale także pokazały, jak Hroswita odbierała świat. Obraz ten dopełni szczegółowa analiza modlitw, metafor i sentencji.

4.3.2. *Te, Christe, cum patre et spiritu sancto, laudamus*

By wyrazić swoją głęboką wiarę, Hroswita umiejętnie wykorzystywała także język tekstów liturgicznych. Inspirację tę można zauważyć zwłaszcza w modlitwach

¹²³ R. Leotta, *Il diminutivo nei drammi do Rosvita*, „Maia” 1993, nr 45, s. 61. Leotta występowanie zdrobnień o charakterze ironicznym i pogardliwym powiązała ze wpływem środowiska literackiego. Badaczka stwierdziła też, że Hroswita pozostawała pod dużym wpływem utworów Prudencjusza, który często używał tego środka stylistycznego: „non è un caso, infatti, che circa la metà dei diminutivi usati da Rosvita nei suoi drammi ricorrono nel poeta spagnolo, la cui predilezione per i diminutivi è abbastanza nota” (*ibidem*, s. 62). Robertini wskazał na różne rodzaje zdrobnień w tekstach Hroswity: 1) dotati di valore minorativo, 2) portatori di una valenza affettivo-vezzeggiativa, 3) caratterizzati da un valore riduttivo-spregiativo, 4) che non presentano una particolare carica espressiva (L. Robertini, *L'Uso del diminutivo in Rosvita*, [w:] *Tra filologia e critica. Saggi su Pacifico di Verona, Rosvita di Gandersheim e il „Liber miraculorum Sancte Fidis”*, red. L. Ricci, Firenze 2004, s. 54).

¹²⁴ *Ibidem*, s. 64.

wypowiadanych przez bohaterów¹²⁵. Warto jednak zwrócić uwagę na dokonane przez autorkę modyfikacje w obrębie tradycji – te indywidualne wykroczenia poza konwencję najdobitniej prezentują językowy obraz świata kanoniczki z Gandersheim¹²⁶.

Formuły modlitewne składają się z obrosłych tradycją, obiegowych zbitek leksykalnych, a sam układ prośb, wypowiedzianych przez bohaterów do Boga, odpowiada modlitewnym schematom kompozycyjnym. Refleksje autorów wczesnochrześcijańskich dotyczyły zarówno sposobu modlenia się (wyboru miejsca i czasu, postawy, natężenia głosu itp.), jak i sposobu ukształtowania treściowego¹²⁷. Jan Kasjan podzielił modlitwy na cztery rodzaje: błagania (*obsecrationes* – prośba o odpuszczenie grzechów), modlitwy (*orationes* – ślubowanie, ofiarowanie czegoś Bogu), przyczyniania się (*postulationes* – wstawianie się za bliskich, a także prośby o pokój na świecie) oraz dziękowanie (*gratiarum actiones* – za dary otrzymane, otrzymywane i mające być otrzymanymi)¹²⁸. Każdy z tych rodzajów pojawił się także w dramatach.

Bohaterowie modlą się w sytuacji niebezpieczeństwa, wątpliwości, w przyływie skruchy i poczuciu grzeszności. Oprócz prośb pojawiają się pochwały i dziękczynienia, postaci wyrażają głęboką ufność w sprawiedliwość Boską. Spośród modlitw wypowiedzianych przez bohaterów dramatów wyróżnić można zarówno modlitwy wspólnotowe (*oratio communis* Mądrości i towarzyszących jej matek), jak i indywidualne (*oratio singularis* umierających męczennic), zarówno w postaci głosowej (*vocalis*), jak i bezgłosnej, wewnętrznej (*mentalis*)¹²⁹. Zapewne Hroswita знаła pisma Orygenesusa, który przedstawił ponadto właściwy porządek zwracania się do Boga:

Wydaje mi się, że powinienem jeszcze wskazać na cztery części [modlitwy], które znalazłem w Piśmie św. i według których każdy powinien układać swoją modlitwę. Oto te części: Na samym początku, we wstępie, należy z całych sił chwalić Boga przez Chrystusa, który razem z Nim dostępuje chwały w Duchu Świętym, mającym udział w Jego uwielbieniu. Potem każdy

¹²⁵ Modlitwę rozumiem w myśl definicji Małunowiczówniej: jako zjawisko językowo-religijne, „istotnym jej elementem jest intencja osoby czy zbiorowości, która posługuje się danym tekstem, by nawiązać wewnętrzną łączność z istotą wyższą od człowieka”, a uzewnętrznienie przeżywanego kontaktu z Bogiem następuje „przede wszystkim za pomocą słowa” (*Antologia modlitwy wczesnochrześcijańskiej*, wybór, wstęp i oprac. L. Małunowiczówna, pracę ukończył i do dr. przygot. L. Gładyszewski, Lublin 1993, s. 7). Choć w przypadku utworów Hroswity mamy do czynienia z modlitwą literacką, służącą niekoniecznie nawiązaniu wewnętrznego kontaktu z adresatem, z pewnością zawiera pewne elementy kultyczne.

¹²⁶ Za wyznacznik modlitwy uznałam zwracanie się wprost do przynajmniej jednej Osoby Boskiej lub świętego w drugiej osobie liczby pojedynczej (rzadziej: mnogiej) oraz w trzeciej osobie liczby pojedynczej (rzadziej: mnogiej), jeśli celem wypowiedzi było nawiązanie kontaktu z istotą wyższą.

¹²⁷ Z mnogości materiału poświęconego temu zagadnieniu wybieram nieliczne, gdyż nie jest moim celem przedstawienie pełnego stosunku autorów wczesnochrześcijańskich do odprawiania modlitwy. Zainteresowanych odsyłam przede wszystkim do *Antologii modlitwy*...

¹²⁸ *Collationes Patrum* IX 2-17.

¹²⁹ Jak wynika z tekstu *Pafnucego*, Taida znała modlitwę głosową, po zrozumieniu swoich błędów i aby odpokutować, musiała nauczyć się modlitwy wewnętrznej, trudniejszej.

powinien dziękować za wszystkie dobrodziejstwa wyświadczone zarówno całej ludzkości, jak i za te, które sam otrzymał od Boga. Po dziękczynieniu winniśmy, jak mi się wydaje, oskarżyć się surowo przed Bogiem z własnych grzechów oraz prosić Go najpierw, aby nas uleczył i uwolnił ze stanu, który sprowadza grzech, następnie, aby darował nam przeszłe grzechy. Po wyznaniu grzechów, na czwartym miejscu, jak sądzę, należy dołączyć prośby o „wielkie i niebieskie dobrodziejstwa” tak dla siebie, jak i dla ogółu ludzi, dla bliskich i przyjaciół. Modlitwę wreszcie powinno zakończyć wystawianie Boga przez Chrystusa w Duchu Świętym.¹³⁰

Tematyka modlitw uzależniona jest od adresata, nadawcy i sytuacji, w której są odmawiane. Łączą je dwie tendencje, które Małunowiczówna zauważyła w wielu religiach: „spontaniczność, improwizacja, indywidualizacja co do formuł słownych i sposobu przekazywania komunikatu słownego oraz tradycyjność, utrwalanie się samej treści i formuł, a także oprawy rytualnej i podkreślanie charakteru wspólnotowego”¹³¹.

Bohaterowie sztuk Hroswity zwracali się sześciokrotnie do Chrystusa (Konstancja z prośbą o odwiedzenie Gallikana od zamiaru poślubienia jej w *Gall. I 5*, Jan przed wskrzeszeniem Druzjanny w *Kall. 9*, Mądrość o przyjęcie jej córki, Wiary, i modlitwa samej Miłości z wychwaleniem Syna Bożego w *Mądr. 5* oraz Mądrości o przyjęcie ciał jej córek i prośba o łaskę dla rodzicielki męczennic w *Mądr. 9*) i tyleż razy do Boga (Terencjanus z dziękczynieniem w *Gall. II 9*, Agape o przyspieszenie śmierci w *Dul. 11*, Jan o wskrzeszenie Kallimacha oraz z podziękowaniem za danie szansy grzesznikowi w *Kall. 9*, Pafnucy z prośbą o przyjęcie duszy Taidy do nieba w *Paf. 13*, wezwanie Mądrości o wsparcie Nadziei w *Mądr. 5*), dwukrotnie do Trójcy Świętej (Jan i Paweł o przyjęcie ich dusz do nieba w *Gall. II 7*, Druzjanna o wskrzeszenie Fortunata w *Kall. 9*), raz do Jana i Pawła (Terencjanus o wsparcie w *Gall. II 9*). Sześć z tych modlitw jest monologami.

Warto zwrócić uwagę na trynitarny i chrystocentryczny charakter modlitw w dramatach. Nasilony jest on w dramatach męczeńskich, gdyż cierpienie w obronie wiary ujmowano jako najwyższą formę naśladowania Chrystusa. To, kim dla Hroswity są Bóg, Chrystus i Duch Święty oraz jak rozumie ona ich działanie, wynika w dużej mierze z tytułów, jakimi ich obdarza. Chrystus to „amator virginitatis et inspirator castitatis” (*Gall. I 5*), „mundi redemptio et peccatorum propitatio” (*Kall. 9*)¹³²,

¹³⁰ Orygenes, *De oratione* 33,1, przeł. K. Augustyniak, [w:] *Antologia modlitwy wczesnochrześcijańskiej*, wybór, wstęp i oprac. L. Małunowiczówna, pracę ukończył i do dr. przygot. L. Gładyszewski, Lublin 1993, s. 48-9.

¹³¹ *Antologia modlitwy...*, s. 31.

¹³² W dalszej części tej modlitwy Jan wyznaje, że brakuje mu słów, by wychwalić Boga. Podobnych słów użył święty Grzegorz z Nazjanzu w *Hymnie do Boga*: „Jakież Cię słowo wysłowi? Słów braknie, by Ciebie wyrazić. / Jakaż myśl Ciebie ogarnie? Daremny jest myśli wysiłek” (Św. Grzegorz z Nazjanzu,

„triumphator diaboli invictissime” (*Mqdr.* 5), „Adonay Emmanuel” (*Mqdr.* 9). Bóg natomiast nazywany jest królem wieczności (*Gall. II* 9), do jego tytułów należą również: „incircumsriptus et incomprehensibilis, simplex et inaestimabilis”¹³³ (*Kall.* 9), „aequo iudici secretorumque discretissimo cognitori” (*Kall.* 9).

Modlitwy kierowane do Trójcy Świętej zaczynają się od takich zwrotów, jak: „divina substantia” (*Kall.* 9) oraz „Te, Christe, cum patre et sancto spiritu regnante unum deum” (*Gall. II* 7). Imiona mówiące o wielkości i mocy świadczą o zaufaniu, jakie modlący czuje. Skoro adresat jest tak potężny, może zatem spełnić prośbę. Z charakterystycznego doboru tytułów można wywnioskować, jaki obraz Boga (nie tylko w relacji z człowiekiem) miała autorka.

Przejdźcie od anaklezy – tytułatury, imion Boga – do dalszej treści zazwyczaj ukonkretnionej prośby, tj. anamnezy, dokonuje się przez użycie zaimka „który”. Jest to prawie stała struktura kolekt, modlitw liturgii rzymskiej. Choć Hroswita użyła go w dziewięciu prośbach, to tylko w pięciu pojawiło się ono na początku wypowiedzi, zaraz po tytule adresata. Od tej zasady odstaje również modlitwa Pafnucego zamykająca historię Taidy, gdyż zabrakło w niej anaklezy, a autorka zaczęła wypowiedź od zaimka „qui”. Rozwinięcie laudacji poprzez wskazanie przymiotów adresata odznacza się różnorodnością, mimo że Hroswita kilkakrotnie opracowała podobne tematy.

Bohaterowie wychwalali mądrość, moc i sprawiedliwość Osób Boskich: „per quam facta sunt omnia”¹³⁴ et cuius dispositione consistunt et moderantur universa” (*Gall. I* 5), „non tibi haec potentia insolita, ut ignis vim virtutis suae obliviscatur, tibi obtemperando” (*Dul.* 11), „peccantes nunc paterno more tolerando blandiris, nunc iusta severitate castigando ad poenitentiam cogis” (*Kall.* 9), „solus omnia subtiliter examinans, omnia recte disponens, unumquemque, iuxta quod dignum praenoscit, praemiis suppliciiisve aptabit” (*Kall.* 9), „non vult perire, quos sui sacro redemit sanguine” (*Abr.* 9), „unus dominus universitatis unusque rex summae et mediae atque imae rationis regnas”¹³⁵ et dominaris per interminabilia immortalis” (*Mqdr.* 9). Hroswita

Hymn do Boga, przeł. E. Grabowski, [w:] *Antologia modlitwy wczesnochrześcijańskiej*, wybór, wstęp i oprac. L. Małunowiczówna, pracę ukończył i do dr. przygot. L. Gładyszewski, Lublin 1993, s. 251).

¹³³ Dwa z tych terminów występują w dwóch modlitwach w *De Psalmorum Usu*: „Deus ineffabilis et incircumsriptae naturae” (*Alia oratio ad Patrem in nomine Filii*, PL 101, col 473) oraz „Domine Deus, aeternae et incomprehensibilis” (*Oratio pro abbate vel congregatione*, PL 101, col. 494). Trzeci znaleźć można w *Officia per Ferias*: „Deus inaestimabilis misericordiae” (*Confessio peccatorum pura Alcuini*, PL 101, col. 524).

¹³⁴ Bóg został wychwalony także w *Officia per Ferias*: „Deus gloriae (...) per quem omnia facta sunt” (*Oratio Sancti Martini*, PL 101, col. 604).

¹³⁵ J. Black zwrócił uwagę, że podobne słowa zapisał Prudencjusz w *Liber Apotheosis* (226): „sed regem summae et mediae rationis et imae”, co świadczyłoby o porównywalnym wpływie liturgii i prywatnej

rozważała zwłaszcza harmonię świata, będącego odbiciem Boskiej mądrości, uporządkowaną całością.

Bohaterowie sławili dwie natury i dwukrotne narodzenie Chrystusa: „tu manifestus es verus deus retro exordium natus a deo patre, idemque verus homo ex matre natus in tempore” (*Gall. I 5*), „retro tempora divinitas edidit omniparentis et in tempore virginitas genuit matris, qui ex duabus naturis unus Christus mirifice consistis, nec diversitate natura rum unitatem personae dividens, nec unitate personae diversitate naturarum confundens” (*Mqdr. 9*), „perfectum deum hominemque verum”¹³⁶ (*Mqdr. 9*). Świadectwem dobroci Boga jest oddanie przez Niego swojego syna, by odkupił świat, doznając cierpień jak człowiek, choć jednocześnie był bogiem.

Najczęściej mowa jest o Trójcy Świętej: „in fide sanctae trinitatis” (*Gall. II 9*), „solus es id quod es, qui, diversa duo socians, ex hoc et hoc hominem fingis, eademque dissocians, unum, quod constabat, resolvis” (*Kall. 9*), „vere et singulariter es sine materia forma” (*Kall. 9*), „in unitate trinitatis regnas et gloriaris” (*Paf. 13*), „solus cum patre et spiritu sancto es forma sine materia ex patris voluntate et spiritus sancti cooperatione”¹³⁷ (*Mqdr. 9*), „non ipse, qui pater, sed idem es, quod pater, cum quo et spiritu sancto” (*Mqdr. 9*). Dużo uwagi zwraca się na życie człowieka: na jego stworzenie: „hominem ad tui imaginem plasmasti et plasmato spiraculum vitae inspirasti” (*Kall. 9*), chrzest: „tincti fonte baptismatis” (*Gall. II 9*), wybór dziewictwa jako sposobu na życie: „ab errore eripiens gentilitatis invitasti ad virgineum tui genitricis thalamum” (*Gall. I 5*), „martiri palmam virginitatisque receptura coronam” (*Dul. 14*), „me ad te vocasti cum martyrii palma” (*Mqdr. 5*).

Mówi się także o tym, co nadejdzie po śmierci: „ut non solum animae gaudent in caelis, sed etiam mortua in tumulis ossa variis fulgent miraculorum titulis in testimonium sui sanctitatis” (*Gall. II 9*), „da diversas partes huius solvendae hominis prospere repetere principium sui originis, quo et anima caelitus indita caelestibus gaudiis intermiscantur, et corpus in molli gremio terrae, suae materiae, pacifice foveatur, quoadusque, pulverea favilla coeunte et vivace flatu redivivos artus iterum intrante” (*Paf. 13*), „centenae vicissitudinem mercedis recompensari et aeternae

modlitwy na wielu różnych autorów chrześcijańskich (J. Black, *The Use Of Liturgical Texts In Hrotsvit's Works*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 168).

¹³⁶ Dla tej modlitwy inspirację mogły być słowa modlitwy z *De psalmorum usu*: „perfectus Deus ex Patre et perfectus homo ex matre, totus Deus, et totus homo, uno idemque Christus” (*Alia oratio ad Patrem in nomine Filii*, PL 101, col. 473).

¹³⁷ Te słowa Hroswita mogła zacząć również z *De psalmorum usu* (*Alia oratio*, PL 101, col. 508): „ex voluntate patris, cooperante spiritu sancto”.

bravium vitae debere donari” (*Mqdr.* 9). Pełen emocji i różnorodnych środków wyrazu język oraz sposób jego organizacji świadczą o duchowym bogactwie autorki.

W dłuższych modlitwach zauważyć można stałą strukturę: po apostrofie do Boga lub Chrystusa następuje część pochwalna w formie zdania względnego, rzadziej imiesłowowego równoważnika zdania, którą kończy wyrażenie prośby: „sub hoc periculo invocamus” (*Gall. II* 7), „suppliciter exoro, ut...” (*Gall. I* 5); „iube, ut...”, „iube ... reformari” (*Kall.* 9), „da tolerantiam” (*Mqdr.* 5), „imitamini et orate” (*Gall. II* 9), „recolo”, „fac” (*Mqdr.* 9). Część końcowa prośby wprowadzana jest po zaimku „quo” lub „ut”. Kilkakrotnie porządek ten podlega zmianom – zdarza się, że przed apostrofą pojawia się określenie celu modlitwy („Gratias regi aeternitatis, qui...”, *Gall. II* 9, „Invoco omnipotentem, quo...”, *Mqdr.* 5, „Congratulantes laudemus, laudantes glorificemus...”, *Abr.* 9) lub na początek wysuwa się osoba nadawcy („Nos autem et pro miranda Calimachi mutatione, et pro utriusque resuscitatione, cum laetitia agamus, gratias ferentes deo, aequo iudici secretorumque discretissimo cognitori, qui...”, *Kall.* 9). W krótszych natomiast brakuje bezpośrednio wypowiedzianego elementu laudacji, po inwokacji występuje prośba: „et tu, Christe, animas interim imple splendoribus” (*Mqdr.* 9), „domine... rogamus solvi retinacula animarum” (*Dul.* 11). Kombinacja elementów pochwalnych i dziękczynnych sprawia, że tekst nabiera cech wzniosłości, psalmodyczno-lirycznego stylu.

Zauważa się tendencję do kumulowania słów bliskoznacznych oraz uzupełnianie dawnych formuł w słowa o odcieniu bardziej dostojnym i uroczystym, zwłaszcza o charakterze jurydyczno-sakralnym¹³⁸: „regnat et gloriatur in unitate trinitatis” (*Gall. I* 13), „gratias regi aeternitatis” (*Gall. II* 9), „divina substantia, quae vere et singulariter est sine materia forma” (*Kall.* 9), „Ipsi soli honor, virtus, fortitudo et victoria, laus et iubilatio per infinita saeculorum saecula” (*Kall.* 9). Hroswita przekształcała fragmentaryczne cytaty biblijne i liturgiczne tak, aby pasowały do szczególnego stylu tych modlitw.

Innym często stosowanym zabiegiem językowym w konstruowaniu modlitw jest stosowanie paralelizmów: „et pro miranda Calimachi mutatione, et pro utriusque resuscitatione” (*Kall.* 9), „qui peccantes nunc paterno more tolerando blandiris, nunc iusta severitate castigando ad poenitentiam cogis” (*Kall.* 9), a także aliteracji: „iniusta intentione”, „carnale consortium”, „sacrarum societatem” (*Gall. I* 5).

¹³⁸ Według Mohrmann należy uznać ten zabieg za wpływ liturgii rzymskiej (C. Mohrmann, *Łacina liturgiczna... (III)*, s.136).

Niekonsekwentnie w modlitwach pojawiają się formuły końcowe, również one są różnorodne: „praestante domino nostro, Iesu Christo, qui vivit...”¹³⁹ (*Gall. II* 9), „tu, qui solus es id quod es, in unitate trinitatis regnas et gloriaris per infinita saecula saeculorum” (*Paf.* 13), „Ipsi soli honor, virtus, fortitudo et victoria, laus et iubilatio per infinita saeculorum saecula. Amen” (*Kall.* 9), „regnas et dominaris per interminabilia immortalis aevi saecula” (*Mqdr.* 9).

Poza tym można również zauważyć formuły doksologiczne wplecione w dialog. Charakteryzują się one zwięzłością, zazwyczaj stanowią uroczyste zamknięcie modlitwy lub obrzędu: „qui regnat et gloriatur in unitate trinitatis”, „Amen” (Konstancja i Gallikanus, *Gall. I* 13), „cui est honor et gloria in saecula” (Irena, *Dul.* 14), „Laus eius divinae pietati”, „Laus et honor tibi, Christe” (Andronik i Druzjanna, *Kall.* 9), „Ipsi honor, gloria, laus et iubilatio per infinita saecula. Amen” (Abraham, *Abr.* 9). J. Black dzieli te formuły na dwie grupy: dotyczące Trójcy Świętej (*Gall.*, *Paf.*, *Mqdr.*) oraz laudacyjne (*Dul.*, *Kall.*, *Abr.*)¹⁴⁰.

Z pewnością Hroswita pozostawała pod dużym wpływem liturgii jako źródła słów i wyrażeń¹⁴¹. Jeśli chodzi o inspiracje służące autorce do napisania modlitw, materiał prekompozycyjny jest swobodny: najprawdopodobniej korzystała z kolektarza, zbioru modlitw używanych w klasztorze, tekstów obrzędowych. Frazy bywają zniekształcone lub tak rozpowszechnione, że nie jest możliwe określenie dokładnego źródła. J. Black zasugerował *De Psalmorum usu*¹⁴² oraz *Officia per Ferias*¹⁴³, sam jednak stwierdził: „she appears to have used the liturgy through free association, without always having specific texts before her eyes or even in mind”¹⁴⁴. Ponownie należy dojść do wniosku, że nie jest istotna lista tekstów, ale to, jak te słowa autorka wplata w swoje dzieło. Dosłowne powtórzenia lub parafrazy modlitw liturgicznych oraz

¹³⁹ Tego typu, „niedokończona”, formuła doksologiczna jest charakterystyczna dla ksiąg liturgicznych.

¹⁴⁰ J. Black, *op.cit.*, s.173.

¹⁴¹ W wielu wstępach do wydań dzieł Hroswity oraz w komentarzach do poszczególnych utworów, a także w tłumaczeniach (*vide*: Homeyer, Berschin, Bertini) wskazuje się rozmaite i liczne zwroty i passusy jako typowo liturgiczne.

¹⁴² Pełen tytuł brzmi: *De Psalmorum usu, cum variis Formulis ad res quotidianas accomodatis* (PL 101, cols. 465-508). Od początku w liturgii używano psalmów jako modlitw (*cf.* Dz 4,24-30), po ich recytacji kapłan wypowiadał modlitwę, w której nawiązywał do tematu psalmu (*vide*: *Antologia modlitwy...*, s. 367). „The *collecta* is not restricted to the Mass, but is found in the *Divine Office* and occasional rituals. These variable or »proper« prayers had to be composed anew or adapted throughout the Middle Ages as new feasts and celebrations were introduced, but a remarkable uniformity of style and content persists” (D. Sheerin, *The Liturgy*, [w:] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 170).

¹⁴³ Pełen tytuł brzmi: *Officia per Ferias, seu Psalmi secundum dies hebdomadae singulos quibus in Ecclesia cantantur, dispositi, cum Orationibus, Hymnis, Confessionibus et Litanis* (PL 101, cols. 509-612).

¹⁴⁴ J. Black, *op.cit.*, s.165.

prywatnych, cytaty biblijne, zwłaszcza psalmiczne, wreszcie frazy z rozmaitych dzieł starożytnych i średniowiecznych, a także oryginalne zwroty samej autorki sprawiają, że utwory Hroswity to znakomita mozaika literacka. Dramaty w takim ujęciu można nazwać syntezą tekstów liturgicznych i literackich, hagiograficznych i biblijnych.

4.3.3. Świat w metaforach

Metafory występujące w dramatach Hroswity wiele mówią o świecie, w jakim tworzyła, gdyż można je uznać za w różny sposób zwerbalizowaną interpretację rzeczywistości. Dla dzisiejszych czytelników i badaczy stanowią także źródło informacji, dla jakiego świata pisała, ponieważ „określony sposób odbierania przez człowieka otaczającej rzeczywistości odzwierciedla się w języku”¹⁴⁵. Skojarzenia występujące w dramatach można podzielić na cztery zasadnicze grupy: dotyczą one wojskowości, żeglugi morskiej, doświadczeń życia codziennego oraz ciała. Warto ponadto zwrócić uwagę na powtarzający się schemat przedstawiania działalności diabła.

Zdecydowanie najliczniejszą grupę stanowią terminy charakterystyczne dla opisu działań wojennych. Ich największe natężenie zauważyć można w *Gallikanie I*, *Kallimachu* i *Abrahamie*. Należą do nich takie czasowniki oraz rzeczowniki, jak: *circumvenire* ‘otoczyć’, *investigare* ‘węszyc, tropić’, *compellere* ‘zderżyć’, *attrahere* ‘przywlec, ściągnąć’, *decipere* ‘oszukać, podejść, zmylić’, *seducere* ‘odwracać, oddzielać’, *inquisitio* ‘dochodzenie, werbunek’, *supplicium* ‘kara, męka, strącenie’, *consilia* ‘plany bitewne’, *insidiae* ‘zasadki’, *hostes* ‘wrogowie’, *triumphus* ‘zwycięstwo’.

W języku metaforycznym zawarte jest doświadczenie poprzednich pokoleń jego użytkowników, światopogląd i stereotypy zachowań utrwalone na przestrzeni wieków. Dlatego też słownictwo zaczerpnięte z pola bitwy, podobnie jak u Terencjusza¹⁴⁶, pojawiło się zwłaszcza w opisie intrygi, czego najlepszym dowodem są wypowiedzi Kallimacha. Bohater planował zdobyć niewieście serce niczym wódz:

[*Kall.* 2]
Si ipsam ad mei amorem attrahere potero.

[*Kall.* 3]

¹⁴⁵ K. Handke, *Socjologia języka*, Warszawa 2008, s. 41

¹⁴⁶ *Vide*: E. Skwara, *Komedia...*, s. 454.

Te captuosis circumveniam insidiis.

[*Kall.* 7]

Nunc in mea situm est potestate.

Metafory militarne obecne są również w *Gallikanie*. Konstantyn udał się do córki, by poinformować ją o zamiarach swojego wodza, mówiąc: „sed subtili se primum inquisitione reor investigandum” (*Gall. I* 1). Reakcja Konstancji na propozycję małżeństwa jest jednoznaczna: „Nullis enim suppliciis umquam potero compelli” (*Gall. I* 2). Skoro, jak sama stwierdziła, żadne tortury nie byłyby jej w stanie zniewolić, aby wyraziła zgodę, zaproponowała ojcu udział w intrydze: „Si meum digneris captare consilium, praemonstrabo, qualiter utrumque evadere possis damnum” (*Gall. I* 2). Cesarz był skłonny wysłuchać córkę i dał się przekonać, jak uniknąć nieszczęścia.

Słownictwo wojskowe w ustach Gallikana ani na polu bitwy, ani w relacji z wyprawy nie zaskakuje: „resistamus fortiter et congregiamur viriliter” (*Gall. I* 9), „solvite procinctum” (*Gall. I* 9). Na przenośny charakter wypowiedzi świadczy użycie języka militarnego również w odniesieniu do Boga: „Patere, ut nunc militem imperatori, cuius iuvamine vici” (*Gall. I* 13). Wyraźne aluzje do strategii wojskowej zauważyć można w *Abrahamie*. Tytułowy bohater pyta bratanicę, przez kogo została zwiedziona i kto ją podszedł: „quis te deceptit? Quis te seduxit?” (*Abr.* 7). Przekonawszy Marię o możliwości zadośćuczynienia za grzechy, powrócił wraz z nią do pustelni, w której wcześniej wróg odniósł zwycięstwo: „locus, in quo hostem sequitur triumphus” (*Abr.* 8).

Metaforyka wojskowa nie tylko opisuje zachowanie bohaterów, którzy planują atak, ale również tych, którzy się bronią. Osaczana przez Kallimacha Druzjanna również używała języka militarnego, mówiąc, że nie zdoła oprzeć się jego zakusom bez wsparcia ze strony Boga („insidiis diabolicis sine te refragari nequeo”, *Kall.* 3). Traktowanie szatana jako przeciwnika na polu bitwy jest zresztą obecne i w pozostałych sztukach. Niektóre metafory powracają w nieco innej szacie językowej, dostosowanej do sytuacji, w której znajdują się bohaterowie, jednak zwraca się uwagę na podobieństwo wypowiedzi:

[*Kall.* 3]

Sentio plenum diabolica deceptione

[*Abr.* 2]

Tueatur te, filia, ab omni fraude diaboli.

[*Abr.* 3]

Quibus insidiis circumvenit eam fraus antiqui serpentis.

[Abr. 3]
Victoria spiritalibus nequitiis

[Abr. 3]
Sed nunc daemonum sumus praeda

[Abr. 3]
Diabolica fraude

[Paf. 1]
Ne superer insidiis vitiosi serpentis

Przenośnie o charakterze militarnym służą zatem przede wszystkim opisowi intrygi – zarówno z punktu widzenia napastnika, jak i ofiary, co jest zabiegiem typowym dla komedii¹⁴⁷. Metafora, tworząc nowe sposoby pojmowania zjawisk, kreuje także rzeczywistość myślową otaczającą człowieka i warunkującą jego bycie w świecie. Dlatego też wiele z metafor militarnych określa sposób działalności diabła, antagonisty Boga. Warto podkreślić, że zwiększona obecność określeń z dziedziny wojskowości w połączeniu z leksyką związaną ze sferą religijną służy emocjonalizacji tekstu, zaznaczeniu poczucia odrębności od wyznawców innych religii oraz wspólnoty chrześcijan.

Grupa metafor odnoszących się do żeglugi jest zdecydowanie uboższa¹⁴⁸. Każde pokolenie wnosi swoje widzenie świata, oparte na tradycji i niemogące się od niej całkowicie uwolnić, chociażby dlatego że posługuje się tym samym językiem. W dramatach pojawiły się trzy wyraźne aluzje do tej dziedziny. Należą do nich stwierdzenia: o porcie jako miejscu bezpiecznym, o ryzyku pociągnięcia innych ze sobą na dno i o ruchu, jaki wykonuje statek na spokojnych wodach:

[Abr. 3]
Post grave naufragium revertatur ad pristinae quietis portum.

[Paf. 10]
Per plures secum ad interitum trahere consuevit.

[Mqdr. 5]
Commode pauso in craticula ceu in tranquilla navicula.

Metafory związane z morzem, które Hroswita wkomponowała w swój tekst, odwołują się do tradycji i warto zwrócić uwagę samo ich użycie, gdyż liczba tych przenośni nie jest imponująca, zwłaszcza w porównaniu z omówioną wcześniej grupą

¹⁴⁷ Vide: *ibidem*, s. 457.

¹⁴⁸ Curtius zauważył, że przenośnie związane z morzem były bardzo popularne w średniowieczu, spośród pisarzy wczesnochrześcijańskich wymienił świętego Hieronima, Kwintyliana, Prudencjusza, cf. E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 137.

militarną. O ile jednak działania wojenne mogły być bliskie i znane potencjalnym odbiorcom dramatów, o tyle nie każdy z nich musiał mieć styczność z morzem.

Trzecią grupę, najbardziej zróżnicowaną, stanowią metafory nawiązujące do codziennych doświadczeń bohaterów. Dotyczą one zarówno handlu („summa inplendae intentio servitutis summam expetit recompensationem mercedis”, *Gall. I* 1), jak i rolnictwa („comparatur malae arbori amarus fructus facienti”, *Kall.* 9). Mówią także o chorobach („christianae caedis sorde est infectus”, *Mqdr.* 1). Sięgają świata i zwierząt („quis lupus meam agnam raperet?”, *Abr.* 3), i ludzi („quis latro meam filiam captivaret?”, *Abr.* 3).

Zjawiskiem towarzyszącym codzienności, który stał się materiałem dla wielu przerośni, było małżeństwo. Przeznaczeniem człowieka jest trwanie w związku ziemskim lub niebiańskim. Pierwszy z nich stanowi z punktu widzenia społeczeństwa konieczność, drugi natomiast jest konsekwencją wyboru upodmiotowionej jednostki. Osobiste doświadczenie i wychowanie mają z pewnością wpływ na sposób przedstawiania przez Hroswitę stosunku młodych kobiet wobec Chrystusa. Na różnorodne sposoby podkreślany jest związek między bohaterkami a ich narzeczonym („caelestis sponsus”, *Abr.* 2). Hroswita użyła tych metafor w sposób konwencjonalny, zgodny z obrazem zawartym między innymi w *Pieśni nad Pieśniami* czy w *Psalmach*. Do ciekawszych zwrotów należą:

[*Abr.* 2]
Iungaris amplexibus filii virginis

[*Paf.* 5]
Superno amatori iam nunc poteris copulari.

Bohaterki zwróciły uwagę, że zależy im nie tylko na połączeniu z Chrystusem, ale również z Jego matką, także dziewicą. Podkreśliły zatem, że małżeństwo duchowe oparte jest na wartościach, dlatego też sprawy ziemskie ich nie interesują, gdyż związki na ziemi zawierane są z powodów materialnych, w ich ustalaniu nie bierze się pod uwagę podmiotowości kobiety.

Inną ciekawą metaforę wypowiedziała Mądrość. Jako matka nie może już wznieść pieśni dziewictwa – jak sama zauważyła. Po wychowaniu w wierze chrześcijańskiej córek i poświęceniu ich liczy jednak na znaczącą pozycję w przyszłej, niebiańskiej rodzinie: „Caelesti (...) sponso, quo vestri causa socrus aeterni regis dici meruissem” (*Mqdr.* 4).

Ostatnia, wyodrębniona przeze mnie grupa zwrotów przenośnych, dotyczy zewnętrznych objawów przeżywanych wewnętrznie silnych uczuć. Pobieżne spojrzenie na metafory w dramatach z pewnością pozwoli dostrzec konwencjonalne „ardeo in amore eius” (*Abr.* 5). Bohaterowie w różny sposób odczuwają strach: „viscera discutiebantur timore, membra contremuerunt pavore” (*Abr.* 3), „visceratenus conturbor totisque membris resolvor” (*Abr.* 3), „prae stupore adhuc quiescit” (*Kall.* 9). Żal z powodu błędów Taidy głęboko przeżywał Pafnucy, którego prostytutka pytała: „Cur contremiscis mutato colore? Cur fluunt lacrimae?” (*Paf.* 3). O wrażeniu, jaki sprawiała pokutująca Maria na przechodniach, wspomniał Abraham, że każdy trafiony jest w samo serce („mente vulneratur”, *Abr.* 9). Hroswita nie zawsze pisała o emocjach, niekiedy je pokazywała i na tę cechę jej twórczości warto zwrócić uwagę.

Odwołania do językowego obrazu świata czasami są wyraźne, kiedy indziej – głęboko ukryte. Dlatego też trudno niekiedy bezspornie orzec, czy metafory, które znaleźć można w tekstach Hroswity, są bardziej efektem jednostkowym wyobraźni i kreatywności językowej autorki, czy odwołują się do kulturowego obrazu świata. Należy jednak pamiętać, że wszelkie użycia kreatywne (nie tylko) metafor oparte są na języku ogólnym, choć jednocześnie tej konwencjonalności się przeciwstawiają. Z pewnością tego typu przenośnie stanowią logiczne następstwo, konkretyzację i jednocześnie uzasadnienie językowego obrazu świata.

4.3.4. Obraz świata w sentencjach

Przydatność utworów Terencjusza dla Hroswity wynikała nie tylko z ich wartości dramatycznej, modelowych układów dialogowych, sposobu prezentacji bohaterów oraz językowych ozdobników, ale także z ich sentencjonalności. Zdania mające często formę powiedzeń o moralizującej semantyce pozwoliły jej wyrazić swój światopogląd¹⁴⁹. Podobnie jak u komediopisarza antycznego, sentencje w dramatach

¹⁴⁹ E. Karakasis jako główne powody popularności Terencjusza w szkołach średniowiecznych wymienił: „clarity and finish of his style and his terse sentences” (E. Karakasis, *op.cit.*, s. 279). Sentencje dzięki swoim walorom formalnym i treściowym cieszyły się dużą popularnością już w starożytności, gdyż dostrzeżono w nich ogromny potencjał retoryczny i dydaktyczny. Arystoteles zawarł ich definicję w *Retoryce*: „Sentencja jest to stwierdzenie, które dotyczy (...) prawdy ogólnej, nie takiej więc jak ta, że linia prosta jest przeciwieństwem linii krzywej, lecz tylko takiej prawdy, której przedmiotem jest ludzkie działanie i która wskazuje, czego w tym działaniu należy unikać i do czego dążyć” (*Rhet.* 1394a21-29). Chętnie sięgali po nie autorzy różnorodnych gatunków literackich, zwłaszcza dramatycznych (wśród nich: Sofokles, Eurypides, Arystofanes, Menander i inni).

nierozzerwalnie wiążą się z akcją sztuki i jednocześnie wyjęte z kontekstu stanowią zamkniętą refleksję na temat ludzkiej natury lub losu. Mogą one stanowić element charakterystyki bohaterów, tłumaczyć ich postępowanie, a także zachęcać do określonej reakcji. Karakasis zwrócił uwagę na etyczny wymiar sentencji w dramatach: „It not only delights the spectators but also offers profitable instruction. Like Terence, Hroswitha uses in her plays *sententiae*, maxims and moral precepts for moral instruction too”¹⁵⁰.

W dramatach gnomy pełnią różnorodne funkcje: wskazówki moralnej, zachęty oraz przestrogi¹⁵¹. Często stanowią narzędzie perswazji. W zakresie tematyki głównie dotyczą natury człowieka i stosunków międzyludzkich, dzieląc się na sentencje prezentujące obraz ludzkich wad oraz mówiące o godności i szczęściu. Wypowiadane są przez chrześcijan i pogan, przez jednostki i zbiorowość. Rozpatrywane bez uwzględnienia kontekstu sceny nie składają się na spójną wizję rzeczywistości, jednak jeśli weźmie się pod uwagę podmiot mówiący oraz jego dalsze losy, Hroswita konsekwentnie zarysowała obraz swojego świata. W związku z tym wiele zdań o charakterze sentencjonalnym, wypowiedzianych przez pozytywnych bohaterów, dotyczy modelu chrześcijanina:

[*Gall.* 19]

Quanto magis valet intentio precatio quam humana praesumptio.
O ile bardziej liczy się gorliwa modlitwa niż człowiecza duma.

[*Dul.* 12]

Voluptas parit poenam, necessitas autem coronam.
Karę niesie żądza, koronę zaś – konieczność.

[*Abr.* 1]

Despectio temporalium concedet animum caelo intentum.
Pogarda dóbr doczesnych jest cechą duszy zajętej niebem.

[*Paq.* 10]

Ubi adest vera dilectio, non deest pia compassio.
Gdzie jest prawdziwa czystość, nie brakuje pobożnej pokuty.

W ostatnim przykładzie warto zwrócić uwagę na opozycję *adest* – *deest*. Hroswita wykorzystała złożenia tego samego czasownika, jednak o przeciwstawnym

¹⁵⁰ E. Karakasis, *op.cit.*, s. 280.

¹⁵¹ O rozmaitych funkcjach sentencji w rzymskiej literaturze komediowej *vide*: L. Stankiewicz, *Locus sententiosus w komedii rzymskiej Lucjusza Afraniusza*, „Collectanea Philologica” 2004, nr 8, s. 193-203. Omówienie charakterystycznych dla komedii nowej, a zwłaszcza dla komedii Menandra, elementów dramaturgii ze szczególnym zwróceniem uwagi na użycie gnom także: J. Łanowski, *wstęp*, [w:] Menander, *Wybór komedii i fragmentów*, przeł. i oprac. J. Łanowski, BN II 203, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. XXX.

znaczeniu (paromeon), podkreślając dzięki temu wymowę argumentu Antoniego: błędy nie przekreśliły szansy na zbawienie Taidy. Na zasadzie przeciwieństwa opiera się także znane powiedzenie: „Humanum est peccare, diabolicum est in peccatis durare” (*Abr.* 7)¹⁵².

Wiele z sentencji przypomina ludowe mądrości, na co wskazuje także poprzedzający je zwrot: „dicitur” lub „vulgo dicitur”. Tego typu formuła zapowiadająca niosła sugestię, że następującą po niej opinię wprowadzono jako świadectwo dawane przez zbiorową mądrość pokoleń:

[*Dul.* 12]
Nec dicitur reatus, nisi quod consentit animus.
Gdy duch prawy, występku nie ma.

[*Gall.* I 3]
Ut dicitur, speculum mentis est facies.
Jak mówią, twarz jest zwierciadłem duszy.¹⁵³

[*Gall.* I 7]
Vulgo dicitur quod dilecti socius et ipse sit dilectus.
Mówi się, że przyjaciel mojego przyjaciela jest też moim przyjacielem.

Sentencje, które pojawiły się w dramatach, odnoszą się nie tylko do kondycji duszy chrześcijanina, dotyczą także stosunków ogólnoludzkich i można je rozumieć w oderwaniu od kontekstu macierzystego. Ich główną funkcją jest wskazanie właściwej drogi, odgrywają rolę pouczenia moralnego. Autorka zwróciła przy tym baczność uwagę zarówno na treść, jak i formę. Troskę o językowe dopracowanie tekstu można również zauważyć w operowaniu aliteracją:

[*Gall.* II 3]
In **aestimatione aeternae** vitae **flocci facio**, quicquid habetur **sub sole**.
W porównaniu z życiem wiecznym drobnostką staje się wszystko, co zdarza się pod słońcem.

[*Abr.* 3]
Qui **clancula cordium cognoscit**, qua intentione (...) intellegit.
Kto zna zakamarki serca, ten rozumie intencje.

[*Paf.* 1]
Cuius cor contristatur, eius et vultus obscuratur.
Gdy smuci się serce, także i twarz jest przygnębiona.

[*Gall.* I 1]
Sed summa implendae intentio servitutis summam expetit
recompensationem mercedis.

¹⁵² G. Scarpat podkreślił, że choć przysłowie pojawiło się u wielu autorów, jedynie u Hroswity wystąpił czasownik „durare”, co badacz uznał za godne zwrócenia uwagi (G. Scarpat, *op.cit.*, s. 60).

¹⁵³ To samo spostrzeżenie Hroswita zawarła w powiedzeniu: „Cuius cor contristatur, eius et vultus obscuratur” („Gdy smuci się serce, także i twarz jest przygnębiona”, *Paf.* 1).

Lecz i największe oddanie wymaga zapłaty.

Ostatnie zdanie wypowiedział Gallikanus, domagający się nagrody za wierność. Hroswita zestawiała myślenie człowieka, patrzącego na zasługi, z niezmierną dobrocią i mądrością Boga. Bohaterowie nierozumiejący niebiańskiej sprawiedliwości kontakty z innymi, zwłaszcza podwładnymi, opierają na zależnościach i interesowności, czego dowodem jest stwierdzenie Hadriana:

[*Mqdr.* 1]
Nostri prosperitas tui est felicitas.
Nasze szczęście jest też twoim.

Powiedzenia odnoszą się do działań lub charakteru bohaterów w nawiązaniu do rozgrywających się na scenie wydarzeń. Przybierają jednak formę uogólnioną, na co wskazuje sentencjonalna wymowa tekstu. Częstym zabiegiem jest rozpoczęcie sentencji od zaimka *qui*. Wypowiedzi zyskują charakter uniwersalny, odwołują się do znajomości natury ludzkiej przez rozmówców:

[*Kall.* 2]
Qui simulat, fallit; qui profert adulationem, vendit veritatem.
Kto udaje, ten ginie. Kto schlebia, ten oszukuje.

[*Kall.* 9]
Qui superbit, invidet, et qui invidet, superbit.
Kto jest pyszny, zazdrości i kto zazdrości, jest pyszny.

[*Abr.* 2]
Qui haec parvi pendit, asinum vivit.
Kto w to nie wierzy, żyje niczym osioł.

Sama sentencja jest w formie zwięzła, a poszerzają ją przyczyny i uzasadnienia. Na ogół pojawia się forma trzeciej osoby liczby pojedynczej, choć zdarzają się także formy pierwszej osoby liczby mnogiej i drugiej liczby pojedynczej. Wymowę uniwersalną mają również te wypowiedzenia, które mówią o przemijaniu czasu i jego wpływie na człowieka, co upodabnia je do gnomicznych prawd życiowych:

[*Kall.* 9]
Eventus post facta docet.
Pojmujemy po czasie.

[*Mqdr.* 3]
Dies abiit, nox incumbit.
Dzień się kończy, noc nadchodzi.

[*Kall.* 2]
Communicata invicem compassione patiamur.
Wyjawiony ból łatwiej się znosi.

Jako cechę wyróżniającą sentencje w dramatach Hroswity należy uznać połączenie obrazowości powiedzeń z ich metaforycznym sensem. Doskonałym przykładem jest przytoczona powyżej kwestia Antiocha (*Mądr.* 3) – dzień się kończy, więc na później trzeba odłożyć decyzję, co zrobić z Mądrością i jej córkami. Zabiegiem stylistycznym, na który warto zwrócić uwagę, jest także operowanie paralelizmami składniowymi:

[*Kall.* 1]
Nec in solo, nec in omni.
Ani w szczególe, ani w ogóle.

[*Kall.* 9]
Nihil terribilius invido, nihil scelestius superbo.
Nie ma nic straszniejszego niż zazdrość, nic bardziej zbrodniczego niż pycha.

O pierwszym z nich napisał Sidwell: „Not in one thing only nor in everything (sc. is this quality), in this passage the amid use the language of medieval logic to make Calimachus specify the object of his passion”¹⁵⁴. Wypowiedzenia o charakterze sentencji pojawiły się w każdym utworze dramatycznym Hroswity¹⁵⁵. Do ich cech wspólnych należy zaliczyć: lapidarność, przenośny i uogólniający charakter oraz wydźwięk dydaktyczny, dzięki czemu nawet w oderwaniu od macierzystego podłoża zachowują sens i przesłanie. Należy zwrócić także uwagę, że silne zakorzenienie przysłów w mowie potocznej sprawiło, że często nie jest możliwe wskazanie źródła poszczególnych powiedzeń.

Przysłowia i sentencje mogą pochodzić z mądrości ludowej lub z refleksji filozoficznej. Hroswita zatem wykazuje się nie tylko znajomością powiedzeń funkcjonujących w mowie potocznej, ale także w literaturze chrześcijańskiej, pogańskiej oraz filozoficznej. Aspekt ten odgrywa znaczącą rolę w dramatach, sentencje wpisują się w filozoficzno-moralną oraz psychologiczną warstwę jej utworów. Dostępnymi środkami językowymi wspiera wymowę swoich dzieł *ad maiorem Dei gloriam*.

¹⁵⁴ Autor sprecyzował następnie, że „this tag is explained in the Pseudo-Augustinian *Categories*: 'as if a person defining a man were to say a man was what was white: not in one thing only, nor in everything'” (K. Sidwell, *op.cit.*, s. 163).

¹⁵⁵ Trzy w *Gallikanie I*, po jednej w *Gallikanie II* i w *Dulcycjuszu*, sześć w *Kallimachu*, cztery w *Abrahamie* oraz po dwie w *Pafnucym* i *Mądrości*.

V. Sylwetka uczonej X wieku – próba rekonstrukcji

Kiedy mówi się o Hroswicie jako o pisarce, na ogół myśli się o jej sześciu utworach dramatycznych, które reprezentują niewątpliwie szczyt jej umiejętności twórczych. Kobiety grały w nich pierwszoplanową rolę, a autorka zaprezentowała w sposób pełny i konsekwentny wzór świętej, wychodząc od różnych typów postaci żeńskich. Można polemizować z hipotezą, jak wyobrażała sobie miejsce kobiety w społeczeństwie, czy rzeczywiście, jak stwierdził Frankforter, „Hroswitha seemed to accept male dominance as a fact of life, and she did not suggest alternatives to traditions which limited women to the three common social roles of virgin, wife, or whore”¹. Z pewnością moc kobiet tkwi według niej w duszy, z ironią więc pokazała kobiecą słabość, antytetycznie demonstrując w tekstach ich siłę.

Aby ocenić świadomość literacką Hroswity, należy sięgnąć po jej przedmowy, listy, dedykacje, zatem drobne formy, w których podjęła bezpośredni dialog z czytelnikami. W nich dotknęła kwestii pisania i problemów charakterystycznych dla kogoś, kto mierzy się z materią nie do końca poznaną. Zadała sobie i odbiorcom niełatwe pytania: czy ona – jako kobieta – jest w stanie napisać coś dorównującego mężczyznom? Jak powinna traktować źródła, z których korzystała? Jak pogodzić potrzebę pisania ze strachem przed ukazaniem owoców jej pracy publiczności? Wreszcie: jak odnieść się do ewentualnych zastrzeżeń? Odwołała się do Boga jako najwyższego autorytetu – gdyby nie miała pisać, nie inspirowałby jej do pracy. Wiarę w Boską opatrność można zauważyć we wszystkich dziełach Hroswity. To dzięki niej Wszechświat utrzymywany jest w harmonii, wszelkie wydarzenia zostały przez Boga przewidziane i zaplanowane. W tej nieustannej opiece nad dziejami świata i poszczególnych jednostek objawiła się w pełni Boska miłość, dobroć i mądrość.

Ten pogląd pojawił się również, choć nieco w innej formie, w siedmiu legendach, które najprawdopodobniej powstały najwcześniej z utworów Hroswity. Sięgnęła w nich po gatunek znany jej odbiorcom, po historię z przeszłości, by pokazać,

¹ D. Frankforter, *Hroswitha of Gandersheim and the Destiny of Women*, „The Historian” 1979, nr. 41, s. 304. Stwierdził także, że „Hroswitha seems to have believed there was a hierarchical structure in nature and society, and in that structure women were created inferior to men” (*ibidem*, s. 302). Warto jednak podkreślić, że w przedmowie do dramatów wyraźnie napisała o błędnym przekonaniu na temat możliwości intelektualnych kobiet.

jak należy postępować w terażniejszości. Nie tylko odwołała się do tradycji literackiej, ale także do świadomości i przyzwyczajzeń czytelniczych jej współczesnych. Podobnie jak w przypadku dramatów, z mnogości źródeł wybrała te, które najlepiej realizowały jej program literacki. U. Feiste zauważyła, że „mit der regelmäßigen Wiederkehr der gleichen Themen und Fragestellungen unterliegen Roswithas Schriften einem das Gesamtwerk bestimmenden gestalterischen Plan”².

Hroswita nie ograniczyła się jedynie do przedstawienia swoich bohaterek w tekstach fabularyzowanych i dramatycznych. Warto nie zapominać o stworzonych najprawdopodobniej najpóźniej poematach historycznych: *Gesta Ottonis* oraz *Primordia coenobii Gandersheimensis*. Choć w pierwszym z nich miał być wysunięty na pierwszy plan władca, Hroswita wiele uwagi poświęciła jego drugiej żonie i jej działalności. Natomiast w utworze przedstawiającym początki klasztoru w Gandersheim skupiła się na kobiecym wkładzie w rozwój tego miejsca. Obraz płci żeńskiej w twórczości kanoniczki został tym samym dopełniony: święta, dziewica, władczyni, żona, matka, prostytutka.

Wailes stwierdził, że ostatnie teksty Hroswity były nie tyle historyczne, ile prezentowały „philosophical reflection of the Christian values of Prince as revealed in the progress of the Ottonian dynasty”³. W dramatach i legendach pisała o odległych czasach, w dziełach historycznych natomiast o wzorach świętych, które żyły niedawno lub żyły nadal. Oba te utwory należą do biografii świadczących o fascynacji, jaką wywierali Otton I i jego przodkowie na współczesnych. Wraz z nagromadzeniem znanych z innych tekstów motywów Hroswita odbiła osobowości swoich bohaterów: Ottona I w *Gesta Ottonis*, Ody i jej potomkiń w *Primordia coenobii Gandersheimensis*.

Choć można by uznać, że Hroswita odwołała się do tradycji antycznych i wczesnośredniowiecznych biografii urzędowych lub bohaterskich eposów, ona sama zwróciła uwagę na brak tekstów, na których mogła się wzorować. Topos „przynoszę coś, czego nikt jeszcze nie mówił” służył do uzasadnienia określonej kompozycji jakiegoś tekstu⁴. Wykazała tym samym, że jest nowatorką chętną do eksperymentowania, a wybrany przez nią gatunek – żywotny. Odrzuciła materiał prozaiczny i nie dość godny, by go wykorzystać w utworach poświęconych laudacji

² U. Feiste, *Roswitha von Gandersheim. Eine Annäherung an ihr Leben und Werk*, [w:] U. Feiste, A. Hanke, A.-K. Race, *Roswitha von Gandersheim. Auf den Spuren einer Dichterin in der Zeit Ottos des Großen*, Bad Gandersheim 2013, s. 36.

³ S.L. Wailes, *Spirituality and Politics in the Works of Hrotsvit of Gandersheim*, Selinsgrove 2006, s. 206.

⁴ E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 92-3.

władcy i swojego konwentu. Pragnęła stworzyć coś nowego, zawierającego oryginalne myśli i przekonania. Za ich pośrednictwem autorka formułowała w nowy sposób ludzkie ideały, aktualizując je, oraz przedstawiła współczesne sobie, życiowe realia.

Hroswita żyła i tworzyła przede wszystkim w czasach panowania Ottona I Wielkiego (912-973), który władzę królewską objął w 936 roku (od 962 roku – cesarską). W historii zapisał się jako polityk, a umiejętności stratega podkreślone zostały zwłaszcza poprzez zwycięstwo nad Węgrami pod Lechfeld w 955 roku. Jego panowanie zdominowały stosunki z Kościołem oraz wykorzystywanie związków dynastycznych do utrzymania rodu przy władzy. Należy także zwrócić uwagę, że Otton I na wzór Karolingów związał instytucje królewskie z religijnymi, co znacznie umocniło jego władzę w regionie jeszcze do niedawna niepokornym.

To współdziałanie Kościoła i królestwa/cesarstwa zauważalne jest zarówno w polityce Ottona I, jak i w atmosferze kulturalnej czasów Hroswity. Władca awansował duchownych i możnowładców do roli partnerów współodpowiedzialnych za sprawowanie władzy⁵. Nadawał im ziemie i przywileje, tracąc w ten sposób przychody, ale zyskując wasali do swojej dyspozycji⁶. Gościł w ich dobrach, angażował do czynów zbrojnych. Miał wpływ na wybór biskupów, preferując tych duchownych, którzy służyli wcześniej jako kapelani pałacowi⁷. Ta interakcja religii i świeckości została utrwalona także w utworach Hroswity.

W X wieku nastąpił niespodziewany rozwój polityczno-umysłowy. Doceniano wagę wykształcenia, zwłaszcza znajomość wielu dzieł literatury i filozofii starożytnej, rozwój szkolnictwa i przyklasztornych skryptoriów. Pojawiły się idee uniwersalistyczne, realizowane między innymi w postaci mitu kontynuacji Cesarstwa Rzymskiego, a także chrystianizacji Europy Środkowej i Północnej. Ożywieniu naukowemu towarzyszył również rozwój sztuki (malarstwa, złotnictwa i rzeźby) oraz architektury. Inspirację czerpano zarówno z antyku, jak i sztuki karolińskiej, a także bizantyjskiej. Inicjatorem tego renesansu z pewnością można nazwać Ottona I, ale nie można zapominać o duchownych i możnych, dla których ważne było godne (i efektowne) sprawowanie władzy czy też odprawianie rytuałów religijnych.

Ośrodkami wspierającymi rozwój intelektualny były zwłaszcza klasztory, w tym macierzysty konwent autorki dramatów. „Il monastero di Gandersheim – stwierdził

⁵ G. Althoff, *Ottonowie. Władza królewska bez państwa*, przeł. M. Tycner-Wolicka, Warszawa 2009, s. 179.

⁶ *Ibidem*, s. 180.

⁷ *Ibidem*, s. 181.

Perrino – era una struttura conventuale di tipo particolare, guidata da donne della nobiltà, dedite alla lettura, allo studio, alla meditazione, ed eventualmente alla riscrittura e all’imitazione dei testi classici e patristici”⁸. Na charakter i sławę klasztoru wpłynęło przede wszystkim to, że Gandersheim „era il grande monastero femminile nel quale le nobili fanciulle della real casa di Sassonia crescevano e venivano educate; era un’istituzione ricca, la cui badessa aveva mezzi sufficienti per commissionare la costruzione di edifici, o la realizzazione di opere d’arte o di preziosi manoscritti per la biblioteca”⁹.

Kultura, w której wyrosła Hroswita, stanowiła zatem jednocześnie jakby pomost między światem antycznym a średniowiecznym. Kościół przekazał następnym pokoleniom nie tylko doktrynę i formy organizacyjne, ale także elementy starożytne, w tym kulturę literacką¹⁰. Dronke zwrócił uwagę na najważniejsze aspekty kultury klasztornej, aspekty wyrażające zaakcentowane w twórczości Hroswity:

The intellectual ideal, which implied cultivation of the mind, the study of major authors both pagan and Christian, and literary exchanges with learned men, was combined with a social ideal, a gracefulness of behaviour towards others, in which an aristocratic habit of *gentilezza* blended with Christian love of one’s neighbour.¹¹

Twórczość kanoniczki z Gandersheim jest owocem wykształcenia w środowisku religijnym. Świadczą o tym omówione wcześniej motywy, jakie pojawiły się w jej tekstach, oraz język, którym autorka się posłużyła. Ważne wydają się także związki z dworem Ottona I oraz system instytucyjno-religijny, w którym wzrastała. Nie można jednak pominąć wpływu czasów, w których uczyła się i tworzyła, znajomość kontekstu kulturowego i historycznego stanowi bowiem istotny element badania stopnia nowatorstwa jej dzieł.

⁸ V.R. Perrino, „*Clamor validus Gandersheimensis*”: *i dialoghi drammatici di Rosvita*, „Rivista Cistercense” 2013, nr 30, s. 37. Cf. A. Bisanti, *op.cit.*, s. 12.

⁹ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 64.

¹⁰ R. Michałowski, *Historia powszechna. Średniowiecze*, Warszawa 2009, s. 84.

¹¹ P. Dronke, *op.cit.*, s. 56.

5.1. Czasy Ottona I z perspektywy Hroswity

5.1.1. Realia historyczne

Chrześcijaństwo w Saksonii wprowadzano od VIII wieku orężem i represjami. Wcześniejsze próby misyjne i militarne nie przyniosły efektu, dopiero wojskowo-polityczna ekspansja Karola Wielkiego wymusiła chrystianizację Saksonii¹². Stopniowo nastąpiło przyswajanie karolińskiej państwowości i jej ważniejszych instytucji, w tym: organizacji komesowskiej oraz ustroju lennego¹³. Integracji podbitych ze zwycięzcami sprzyjało rozwinięcie sieci frankijskiej administracji kościelnej w postaci zakładanych biskupstw, a także zgromadzeń zakonnych męskich, potem żeńskich. Klasztory, cieszące się łaską władców i możnych, zapewniały w niespokojnym politycznie IX wieku stabilność i stały się ośrodkami życia intelektualnego kraju. Pozwalały zwłaszcza na kontynuację pracy naukowej i literackiej.

Jak podkreślił Strzelczyk, frankijski model państwa okazał się atrakcyjny zwłaszcza dla wpływowych i zamożnych kręgów społeczeństwa saksońskiego¹⁴. Zmianie podejścia do najeźdźcy sprzyjało także wygaśnięcie wschodniofrankijskiej linii Karolingów i wstąpienie w 919 roku na tron Henryka I, księcia saskiego. Dynastia ta, zwana ottońską lub Liudolfingów, panowała w Niemczech do 1024 roku i miała znaczny wpływ na Europę.

Liudolf, protoplasta rodu¹⁵, był saksońskim grafem i księciem Saksonii Wschodniej (od ok. 850 roku). Jak zasugerowała del Zotto, jego przodkowie brali udział w wyprawie Karola Wielkiego przeciwko Saksończykom, w konsekwencji czego otrzymali skonfiskowane przegranym ziemie¹⁶. Razem z żoną, Odą, pochodzącą z frankońskiej rodziny możnowładczej, udał się z pielgrzymką do Rzymu, by otrzymać błogosławieństwo papieża i móc ufundować klasztor w Gandersheim. Osiągnął tym samym nie tylko cele polityczne, ale także udowodnił ważne miejsce swojego rodu w

¹² J. Strzelczyk, *Otton III*, Wrocław 2000, s. 9.

¹³ *Vide szerzej*: G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 10.

¹⁴ J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 376-7.

¹⁵ Nieznani są wcześniejsi przedstawiciele rodu. Sama rekonstrukcja życia Liudolfa oraz jego syna, Ottona Wspaniałego (Znakomitego), nastrocza problemów ze względu na wartościowanie ich początków i mitologizację przez późniejszych autorów, zwłaszcza przez tzw. ottońskich hagiografów, tworzących od połowy X wieku. *Cf.* G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 14.

¹⁶ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 26. Podobnie: J. Strzelczyk, *Otton III...*, s. 13.

politycznym i dworskim układzie sił w Saksonii. Fundacja klasztoru stanowiła również dowód wzmożonych starań o głębszą chrystianizację regionu¹⁷.

Jego młodszy syn, Otto Wspaniały (Znakomity), dzięki umiejętnie prowadzonej polityce rodzinnej stał się jedną z najważniejszych osób państwa wschodniofrankijskiego. Pochowano go w Gandersheim. Wnuk Liudolfa natomiast, Henryk I Ptasznik, po śmierci ojca w 912 roku został księciem Saksonii, a siedem lat później możnowładcy frankijscy i saksońscy wynieśli go na tron niemiecki¹⁸, by zapobiec rozpadowi królestwa na państwa plemienne. Thietmar pozostawił o nim pochlebne opinie: „wyrósł z czasem, jak kwiat wiosenny, na pełnego talentów żołnierza”¹⁹, „był mężem wielkiej szlachetności”²⁰, a umierający król niemiecki, Konrad I, prosił możnowładców, by „po jego śmierci obrali sternikiem państwa Henryka z uwagi na jego wielkie przymioty oraz by powierzyli jego niezawodnej opiece zarówno jego duszę, jak pozostałą rodzinę i przyjaciół”²¹.

Pierwotne działania Henryka I skupiły się na uporządkowaniu spraw wewnątrzpaństwowych. Następnie skoncentrował się na zabezpieczeniu interesów dynastii oraz wzmocnieniu granic na północy i wschodzie. Jego żoną została Matylda, potomkini księcia Sasów, Widukinda. Dzięki licznym zwycięstwom militarnym nad Węgrami, Duńczykami i Czechami umocnił swoje panowanie, a także rozpowszechnił idee chrześcijańskie na podbite kraje²². Cechą charakterystyczną jego władania jest dążenie do porozumienia z możnymi, gdyż „przyjaźń, zgoda i kompromis sprawdziły się jako metody zaprowadzania pokoju i mobilizowania do współpracy”²³. Zwrócił uwagę na tę cechę również Thietmar: „był on mężem tej miary, że potrafił swoich traktować z umiarem, nieprzyjaciół zaś zwyciężać siłą i podstępem”²⁴. Pod koniec życia

¹⁷ G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 16.

¹⁸ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 27. Jeśli chodzi o używane przeze mnie terminy „król niemiecki”, powołuję się na stwierdzenie J. Strzelczyka: „Chociaż źródła nie znają właściwie w X wieku ani »królów niemieckich«, ani »Królestwa Niemieckiego«, możemy z czystym sumieniem terminami tymi się posługiwać. Istniało bowiem w rzeczywistości królestwo »Niemców«, obejmujące wszystkie plemiona zachodniogermańskie zajmujące dawną »Germanię« i istniał władca zwierzchni” (J. Strzelczyk, *Otton III...*, s. 10). R. Michałowski natomiast zauważył, że sformułowanie „państwo niemieckie” to anachronizm, gdyż w X wieku Ottonowie tytułowali się na ogół bez przydawki przymiotnikowej, ewentualnie pisano „król Franków” albo „król Sasów”, dopiero od XI wieku pojawiał się zwrot „król rzymski” (R. Michałowski, *op.cit.*, s. 123).

¹⁹ *Kronika Thietmara*, przeł. i oprac. M.Z. Jedlicki, postł. K. Ożóg, Kraków 2012, s. 5.

²⁰ *Ibidem*, s. 6.

²¹ *Ibidem*, s. 7.

²² O przymusowej chrystianizacji podbitych krajów *vide: ibidem*, s. 12.

²³ G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 36.

²⁴ *Kronika Thietmara...*, s. 8.

zainteresował się sprawami religijnymi, czego wyraźnym dowodem są starania o ufundowanie klasztoru w Quedlinburgu²⁵.

Henryk I wyznaczył na swojego następcę syna z drugiego małżeństwa, Ottona, zwanego później Wielkim. Został on wybrany królem w drodze elekcji w 936 roku. Wspólne wielu historiografom jest zdanie Thietmara na temat tego władcy:

Otto, decus regni, de stemate cretus herili
Henrici patris, fulgebat ubique choruscis
Actibus, et solium conscenderat inde paternum.
Huic primo multi contradixere maligni
Invidia, cunctos quos vicerat iste superbos
Auxilio Christi, quod sepius affuit illi.
Non patronus erat Karoli post funera tantum,
Estimo nec simili regnum pastore potiri.²⁶

Kronikarz wśród największych dokonań Ottona wymienił pokonanie Berengara, Longobardów i Duńczyków, a także uzyskanie cesarskiej korony²⁷. Niezadowoleni z jego sukcesji bracia, Tankmar oraz Henryk, księżę Bawarii (ojciec Gerbergi II, późniejszej opatki Gandersheim), wzniesli bunt, stłumiony w 939 roku przez nowego króla²⁸. Otton I Wielki kontynuował działalność ojca: prowadził politykę ekspansywną skierowaną na północ, wschód i południe, podbitą ludność chrystianizował. Ufundował klasztor świętego Maurycego w Magdeburgu, którego funkcją miało być upamiętnienie (*memoria*) ojca władcy. Lata 40. X wieku zdominowało wzmożenie wysiłków chrystianizacyjnych i starań o nawiązanie ścisłej współpracy z papieżem. Temu służyły: zakładanie biskupstw w Brandenburgu i Havelsbergu, które terenem obejmowały terytoria pogańskich Słowian Połabskich oraz pertraktacje Hadamara, opata Fuldy, z papieżem w sprawie misji chrześcijańskich²⁹. Otton kontynuował

²⁵ Ukończenie fundacji możliwe było dzięki inicjatywie Matyldy, która poprosiła o wsparcie syna, Ottona I. Choć nie została mniszka, pełniła jednakże funkcję przeoryszy (G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 68). Nadzernym celem funkcjonowania klasztoru w Quedlinburgu była *memoria* Henryka.

²⁶ *Thietmari Merseburgensis Episcopi Chronicon*, wyd. Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, MGH, Nova Series, t. 9, Berolini 1935, s. 37. Tłum.: „Otto, państwa ozdoba, z rodu pochodząc zacnego / Ojca Henryka, jaśniał już blaskiem rozległej chwały / Czynów wspaniałych, gdy na ojcowym zasiadał tronie. / Zawiść nam podniosła liczne przeciw niemu głowy, / Lecz on wszystkich opornych z Bożą pokonał pomocą / I roztropnością, której łaski zawsze wzywał z nieba. / Od śmierci Karola nie było tak wielkiego władcy / Ani, jak sądzę, równy mu nie będzie władał” (*Kronika Thietmara*, s. 18).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Henryk zawiązał kolejny spisek w 941 roku, w wyniku którego Otton I miał zostać zamordowany. Ponowne ukorzenie się przed bratem pozwoliło mu wrócić do łask. Zwłaszcza, gdy przyznano mu księstwo Bawarii, „został jednym z najbliższych i najbardziej wpływowych doradców [Ottona – A.A.]” (G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 67).

²⁹ *Ibidem*, s. 73.

również konsolidację władzy królewskiej, starając się dla członków rodu o obszary, na których ci mogli działać, nie zagrażając mu.

Stabilna sytuacja wewnętrzna, skuteczne mediacje na Zachodzie, współpraca z papieżem, a także podporządkowanie sobie księcia Czech skutkowały wzrostem autorytetu władcy. Po śmierci żony, Edyty³⁰, córki króla Anglii, Edwarda Starszego, rozpoczął starania o rękę Adelajdy, córki króla Burgundii, Rudolfa II, wdowy po Lotarze II, królu Włoch. Lata 50. zdominowały także walki z Węgrami, których punktem kulminacyjnym była wspomniana już przeze mnie bitwa na Lechowym Polu (Lechfeld) 10 sierpnia 955. Zwycięstwo Otton wymodlił, złożywszy obietnicę założenia świętego biskupstwa w Merseburgu. Po bitwie natomiast zarządzono modły i uroczystości dziękczynne we wszystkich kościołach w kraju oraz rozpoczęto starania o założenie arcybiskupstwa także w Magdeburgu³¹.

Otton I próbował stworzyć monarchię dziedziczną, dlatego w 961 roku koronował na króla swego sześciolatniego syna, Ottona II (w 967 roku na cesarza). Umiejętnie podporządkował sobie Kościół, czego dowodami są między innymi jego własna koronacja na cesarza w 962 roku i *Privilegium Othonis*, na mocy którego w gestii władcy leżał wybór biskupów oraz uzyskał pozwolenie na zakładanie biskupstw³². Przez ostatnią dekadę życia zajmowały go sprawy italskie – kilkakrotnie wyprawiał się tam militarnie. Starał się również o zacieśnianie związków z Cesarstwem Bizantyjskim, czego efektem było zawarcie małżeństwa między jego synem, Ottonem II, a księżniczką bizantyjską, Teofano, w 972 roku.

O hegemonialnej pozycji Ottona świadczyła organizacja Wielkanocy w Quedlinburgu, na której pojawili się wysłannicy z Bizancjum, Bułgarii, Rusi, Węgier, Danii i różnych ludów słowiańskich³³. Otton zmarł 7 maja 973 roku w Memleben w Turynii. Jak zauważył Althoff, „przy całościowej ocenie rządów Ottona trudno nie zgodzić się, że z jego działalnością związane było całe pasmo sukcesów”³⁴. Podkreślić

³⁰ Thietmar podkreślił jej rolę w życiu Ottona, szczególną uwagę zwrócił na jej bogobożność (*Kronika Thietmara...*, s. 19).

³¹ G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 83.

³² *Ibidem*, s. 84. Dążenie do podporządkowania Kościoła władzy świeckiej, tzw. cesaropapizm, zauważane było zarówno w Cesarstwie Rzymskim, jak i we współczesnym Ottonom Cesarstwie Bizantyjskim (cf. A. Dąbrówka, *op.cit.*, s. 221). Oprócz działalności Ottona I w królestwie niemieckim (nadawanie ziem i przywilejów duchownym oraz możliwość decydowania o powoływaniu nowych biskupów w nowych siedzibach) nie można zapominać o jego wpływie na wybór papieża w Rzymie.

³³ J. Strzelczyk, *Otton III...*, s. 18.

³⁴ G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 104.

należy niezłomność i upór w dążeniu do obranych celów, a także łagodność i szczodrość wobec przyjaciół.

Po jego śmierci, jak napisał Thietmar, „młody Otto, wybrany i koronowany jeszcze za życia ojca, obwołany został powtórnie przez wszystkich królem i władcą”³⁵. Jako następca tronu uzyskał dobre wykształcenie, a jego dwór odwiedzali między innymi Gerbert z Aurillac (późniejszy papież Sylwester II) oraz uczony opat Adso z Montier-en-Der³⁶. Dziesięcioletni okres panowania zdominowały walki o utrzymanie tronu niemieckiego, zwłaszcza z księżętami regionów południowych – Bawarii i Szwabii. Od północy państwu zagrażali Duńczycy, od zachodu Lotaryńczycy. Dopiero od 980 roku Otton II mógł poświęcić się sprawom italskim. W 982 roku doznał druzgocącej klęski z Saracenami w Kalabrii. Autorytet dynastii był jednak na tyle silny, że Otton przeprowadził koronację swego trzyletniego syna, Ottona III, na króla w 983. Zmarł tego samego roku, nie opuściwszy Italii.

Hroswita bezsprzecznie żyła i tworzyła w czasach panowania Ottona I. Na początku *Gesta Ottonis* znalazła się także dedykacja także dla Ottona II. Nie można jednak jednoznacznie określić dat życia. Istnieje teza, że żyła do początku XI w., a dalsza część utworu być może zaginęła³⁷.

5.1.2. Epos heroiczny pisany ręką kanoniczki

Niewielka liczba informacji o sobie, jakie Hroswita zawarła w swoich tekstach, nie pozwala na stworzenie pełnego obrazu ani jej, ani jej twórczości, ani nawet czasów, w których żyła. Od pytania należy także zacząć badanie pierwszego z jej dzieł historycznych: dlaczego właśnie ona została wybrana na autorkę poematu sławiącego czyny władcy? Tezę interpretacyjną zasugerowała obszerna, prozatorska dedykacja poprzedzająca utwór:

[*Praefatio Gestarum Ottonis*, w. 1-2]

Gerbergae, illustri abbatissae, cui pro sui eminentia probitatis haut minor obsequela venerationis, quam pro insigni regalis stemmate generositatis,

³⁵ *Kronika Thietmara...*, s. 39.

³⁶ J. Strzelczyk, *Otton III...*, s. 18-9.

³⁷ M.B. Bergman, *Hrostvithae liber tertius. A Text with Translation, Introduction, and Commentary*, Covington 1943. O hipotezie, według której pisarka miała dożyć śmierci Ottona III w 1002 roku: *Theatre de Hrotsvitha* (Paris 1845; cyt. za: F. Bertini, *Introduzione e note...*, s. VII) oraz *Catholic Encyclopedia*: <http://www.newadvent.org/cathen/07504b.htm>, [23.12.2008].

Hrotsvit Gandeshemensis ultima ultimarum sub huiusmodi personae dominio militantium, quod famula herae.

O mea domna, quae rutilanti spiritalis varietate sapientiae perlucetis, a non pigescat vestri almitiem perlustrare, quod vestra confectum si ignoratis ex iussione.

Autorka ofiarowała tekst Gerberdze II, ksieni Gandersheim i swojej dawnej nauczycielce. Inicjatywa napisania utworu sławiącego cesarza mogłaby wypłynąć od samej przełożonej, która wybrała właśnie Hroswitę, by zwrócić uwagę władcy na klasztor. Zapewne obdarzyła ją wsparciem i zachętami, być może ułatwiła kontakt ze świadkami wydarzeń lub dostęp do dokumentów. Wybór był zresztą nieprzypadkowy – jako autorka legend o świętych i komedii chrześcijańskich kanoniczka mogła być znana w kręgach przebywających na dworze uczonych. Ta hipoteza byłaby adekwatna do spostrzeżeń Althoffa na temat historiografii ottońskiej, która pokazuje „jak selekcjonuje się wydarzenia historyczne celem zbudowania rozmaitych legitymizacji” oraz „jak autorzy, relacjonując dawne dzieje, bynajmniej nie zapominają o interesach reprezentowanych przez siebie instytucji duchownych”³⁸. Umieszczenie przedmowy kierowanej do Gerbergi przed tymi, adresowanymi do cesarzy, a także jej długość pokazują, że Hroswita wykorzystwała sposobność realizacji swojego programu literackiego – w nieco zmienionej formie, w innym gatunku nadal rolę pierwszorzędą pełniła kobiety. Sposób ujęcia tematu oraz wybór wydarzeń, przeznaczonych do opisanie, świadczą o starannym przygotowaniu do pracy.

List do ksieni pełni ponadto rozmaite funkcje. Przede wszystkim za jego pośrednictwem Hroswita przedstawiła swoich recenzentów. Pojawiło się nie tylko imię Gerbergi, ale również Wilhelma, arcybiskupa mogunckiego: „Vestro autem vestri que familiarissimi, cui hanc rusticitatem sanxistis praesentatum iri, scilicet archipraesulis Wilhelmi, iudicio, quoquomodo factum sit, aestimandum relinquo” (*Praefatio Gestarum Ottonis*, w. 11). Wspomnienie arcybiskupa pozwoliło także na konkretyzację czasu pisania utworu – skoro został przedstawiony jako osoba żyjąca, przedmowa musiała powstać przed 1 marca 968 roku.

Autorka we wstępie wspomniała także o trudnościach, jakie musiała pokonać podczas pisania. Brak wzorców z jednej strony sprawił, że błędziła, niepewna poprawności wybranych przez siebie rozwiązań, z drugiej jednak – miała swobodę wyboru poszczególnych rozwiązań („Id quidem oneris inposuistis, ut gesta caesaris augusti, a quae nec auditu unquam affatim valui colligere, metrica percurrem ratione”,

³⁸ G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 20.

Praefatio Gestarum Ottonis, w. 3). Proces pisania przyrównała do wędrowca, który błądzi, pozbawiony przewodnika, w niesprzyjających warunkach pogodowych. Jest to wyjątkowy i interesujący fragment, gdyż wprowadzony został obraz poetycki funkcjonujący niemal jako dygresja.

[*Praefatio Gestarum Ottonis*, w. 4-6]

In huius sudore progressionis quantum meae inscitiae obstiterit difficultatis, ipsa conicere potestis, quia haec eadem nec prius scripta repperi, nec ab aliquo digestim sufficienterque dicta elicere quivi, sed veluti si aliquis nescius ignoti per latitudinem saltus esset iturus, ubi omnis semita nivali densitate velaretur obducta, hicque nullo duce, sed solo praemonstrantium nutu inductus, nunc per devia erraret, nunc recti tramitem callis improvisae incurreret, donec tandem emensa arboreae medietate spissitudinis locum optatae comprehenderet quietis, illicque gradum figens ulterius progredi non praesumeret, usquedum vel alio superveniente induceretur vel praecedentis vestigia subsequeretur: haut aliter ego, magnificarum prolixitatem rerum iussa ingredi, regalium multipliciter gestorum nutando et vacillando aegerrime transcurri, hisque admodum lacessita competenti in loco pausando silesco nec augustalis proceritatem excellentiae sine ducatu appono subire.

Motyw wędrowania bez pewności drogi i celu powtórzy się zresztą w tekście *Gesta Ottonis* – druga żona Ottona I, Adelajda, będzie uciekała od swojego oprawcy, nie mając oparcia w nikim, bez przekonania, że odnajdzie bezpieczne miejsce³⁹. Hroswita podkreśliła kilkakrotnie, że nie poprzedził jej żaden autor, nie mogła więc wesprzeć się niczym autorytetem, nie miała wzoru, który mogłaby wykorzystać podczas komponowania wersów. Co ciekawe, nie wspomniała ani autorów pogańskich (Wergiliusza, Owidiusza), ani chrześcijańskich (Prudencjusza), których z pewnością czytała. W związku z poczuciem własnej niedoskonałości obawiała się oskarżeń o niewłaściwy styl lub błędy merytoryczne. Liczyła jednak, że jej praca zostanie doceniona za staranie. Jak sama napisała w końcowej części przedmowy, uważny czytelnik dostrzeże w dziele zalety, wady usprawiedliwiając płcią i brakami w wykształceniu autorki („quanto sexus fragilior scientiaque minor, tanto venia erit facilior”, *Praefatio Gestarum Ottonis* 9). Można zauważyć podobne wykorzystanie motywu „ficta humilitas”, tak eksponowane w przedmowach do dramatów.

Bertini zwrócił także uwagę na materiały, z których musiała korzystać autorka, że:

³⁹ Motyw ucieczki nie jest jedyną aluzją autoliteracką. Marnotrawny syn, Ludolf, który po buncie powraca pełen skrzeszenia do ojca, powtarza historię Marii i Taidy, Kallimacha. Rady małżeńskie, jakie otrzymał od bliskich Otton I, przywołują na myśl rozważania dwóch pustelników na temat przyszłości Marii.

Rosvita (...) doveva disporre di documenti ufficiali, messi probabilmente a sua disposizione dall'archivio di corte; i dati da lei forniti, messi a confronto con quelli ricavati dalle altre fonti storiche di età ottoniana (Liutprando di Cremona, Viduchindo di Corvei e Adalberto di Magonza) trovano infatti piena conferma.⁴⁰

Przedmowa do Gerbergi poprzedziła dwa prologi, z których pierwszy, liczący 34 wersy, Hroswita zadedykowała Ottonowi I. Władcę tytułowała z szacunkiem, podkreśliła zwłaszcza jego wielkość na tle poprzedników i przewyższanie cnotą innych, a także łaskawość losu wobec niego. Nawiązała także do idei kontynuacji (odnowienia) Cesarstwa Rzymskiego, do czego dążył Otton I: „Pollens imperii regnator caesariani, Oddo, qui regis pietate favente perennis in sceptris augustalis praeclarus honoris augustos omnes superas pietate priores” (*Prologus I*, w. 1-4). Również w tym tekście pojawił się motyw skromności, a także informacja o trudnościach w znajdowaniu materiałów:

[*Prologus I*, w. 7-15]

Exiguum munus ne spernas carminis huius,
Iste sed oblatus laudum placeat tibi census,
Quem postrema gregis solvit tibi Gandeshemensis,
Quem dulcis patrum collegit cura tuorum,
Continuumque tibi debet studium famulandi.
Forsan gestorum plures scripsere quorum
Et sunt scripturi post haec insignia multi:
Sed non exemplum quisquam mihi praebuit horum,
Nec scribenda prius scripti docuere libelli;

Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do przedmowy poprzedzającej dramaty w księdze trzeciej akcenty religijne są zdecydowanie rzadziej wykorzystywane. Choć siebie umniejsza, Hroswita wyraziła nadzieję, że jej dzieło doczeka się uznania. Jego główną zaletą jest bowiem pragnienie wychwalenia wielkiego człowieka, troskliwego ojca, otaczającego opieką poddanych, zwłaszcza przebywających w Gandersheim. Autorka zwróciła szczególną uwagę na samodzielność i nowatorstwo jej pracy – nawet jeśli nie jest pierwszą, to nie znała dzieł jej ewentualnych poprzedników, nawet jeśli po niej powstaną wspanialsze dzieła, ona tworzyła sama, niewykształcona do tego zadania. To umniejszenie samej siebie jest typowe zarówno dla toposów *proemium*, jak i *oratio humilis*. Jednak nie pojawiły się charakterystyczne dla średniowiecznej formuły pobożności i pokory odwołania do Boskiej inspiracji, z której miałyby czerpać.

⁴⁰ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 91.

Prolog drugi, skierowany do Ottona II, jest nieznacznie dłuższy od pierwszego (38 wersów), skomponowany został na tym samym schemacie. Władca, tytułowany z szacunkiem, jest przede wszystkim synem swego sławnego ojca, któremu jednak dorównuje cnotą: „Romani praefulgens gemmula regni, / Oddonis flos augusti splendens venerandi, / Cui rex altithronus perpes quoque filius eius / Praestitit imperium pollens in vertice rerum” (*Prologus II*, w. 1-4). Hroswita powtórzyła gest darowania dzieła: „Vilem ne spernas vilis textum monialis, / Quem praesentari, si digneris reminisci, / Ipse tui claris iussisti nuper ocellis” (*Prologus II*, w. 5-7). Przedmowę zdominowała laudacja cesarza: rządzi sprawiedliwie i łaskawie, opromienia chwałą swoje państwo, utrzymuje pokój. Hroswita porównała go do Salomona, syna sławnego Dawida (*Prologus II*, w. 20), nawiązując tym samym do korony cesarskiej, na której widniały podobizny obu postaci, a także zapowiadając sposób prezentacji głównego bohatera *Gesta Ottonis*.

5.1.3. Sakralna legitymizacja władzy królewskiej w ujęciu Hroswity

Utwór powstał prawdopodobnie pod koniec lat 60. X wieku, przed 968 rokiem. Jest to jedno z pierwszych dzieł biograficznych o Ottonie I, jedna z pierwszych realizacji eposu bohaterskiego w świecie chrześcijańskim⁴¹ dotycząca tego władcy. Niemal w tym samym czasie, choć niezależnie od siebie, powstały kroniki Widukinda z Corvey (Korbei; ok. 925-po 973) *Rex gestae saxonicae*⁴² oraz Liutpranda z Cremony (ok. 920-ok. 970) *De Ottone rege (Historia Ottonis)*⁴³. W 1517 heksametrach leońskich Hroswita zawarła obraz idealnego władcy, postępującego na wzór biblijnego Dawida, który otrzymał siłę od Boga do walki z wrogiem. Do naszych czasów nie dotrwały wiersze 753-1140 oraz 1189-1478, spisane na dwóch składkach, usuniętych lub wyrwanych z kodeksu ratyzbońskiego. Także i w tym tekście kanoniczka zrealizowała

⁴¹ Epos to, jak wiadomo, gatunek tradycyjnie wysoko ceniony, a ponadto szczytujący się najdłuższymi dziejami. Hroswita mogła czerpać wzory zarówno ze starożytności (Homer, Wergiliusz, Owidiusz), jak i ze średniowiecznej tradycji oralnej, z której wyrosły takie utwory *Beowulf*, *Pieśń o Rolandzie*, *Pieśń o Cydzie*, *Słowo o wyprawie Igora*. Pewne informacje na temat genologii eposu można znaleźć w monografii B. Bednarka, *Epos europejski*, Wrocław 2001.

⁴² Właśc. *Res gestae saxonicae sive annalium libri tres*, pisane od 967 roku, przedstawiają dzieje Sasów, ich walki z Frankami aż do śmierci Ottona I w 973 roku.

⁴³ Tekst napisany w latach 60. X wieku, obejmuje lata 960-964, przedstawia wyprawę Ottona do Włoch i jego relacje z papieżem.

postulat swojego programu literackiego – postaciami wyróżniającymi się uczyniła również królowe Edytę i Adelajdę.

Historię czynów Ottona I Hroswita zaczęła od wprowadzenia akcentów religijnych. Bóg, jedyny król rządzący na wieki, odwrócił losy królów. Umniejszył Franków i wyniósł na tron Saksończyków, których imię pochodzi od skały, właśnie ze względu na siłę ich charakteru.

[*Gesta Ottonis*, w. 1-8]

Postquam rex regum, qui solus regnat in aevum
Per se cunctorum transmutans tempora regum
iussit Francorum transferri nobile Regnum
ad claram gentem Saxonum nomen habentem,
A saxo per duritiam mentis bene firmam.
Filius Oddonis magni ducis et venerandi,
Scilicet Henricus, suscepit regia primus
Iusto pro populo moderamine scepra gerenda.

Ogólnikowe stwierdzenia pozwoliły autorce na pominięcie przeglądu dynastii saksońskiej⁴⁴. Ograniczyła narrację, by uwypuklić obraz samego cesarza, a nie całego rodu. Liczyła się dla niej kreacja władcy jako niemal świętego, do którego Bóg się odwołuje, by wyjaśnić sens dziejów. Zgodnie jednak z regułami biografistyki antycznej, jednej z najstarszych form pisarstwa historycznego⁴⁵, podkreśliła wagę rodu, z którego pochodził Otton I. Zaczęła zatem od koronacji Henryka I Ptasznika, syna wielkiego wodza, pierwszego, który otrzymał godność królewską. Poświęciła mu początkowe kilkadziesiąt wersów (w. 9-32). Jego dzieje przedstawiła pokrótce i pobieżnie. Podkreśliła jego wielkość („quanta fuerat bonitate honore, / quanta rexit pietate”, w. 9-10), doceniła utrzymywany przez niego w państwie pokój, co też dało mu opiekę Chrystusa, „rex pacificus” (w. 17). Nie wymieniła jednakże żadnych konkretnych działań czy dokonań króla.

Trzy wersy poświęciła żonie Henryka, Matyldzie, określonej mianem „clara”, „conregnante” (w. 22). W zamian za pobożne życie Trójca Święta obdarzyła ich trojgiem dzieci, z których jedno zostało naznaczone do rządzenia, by po śmierci Henryka nie miała miejsca walka o władzę. Następnie przedstawiła każdego z synów, począwszy od Ottona I: „Hic aetate prior fuerat, meritis quoque maior, / congruus est sceptris defuncto patre gerendis” (w. 37-8). Już od najmłodszych lat odznaczał się osiągnięciami i cnotą tak wielką, że nie trzeba nawet o tym pisać. Najlepiej o nim

⁴⁴ Wspomnienie Liudolfa, protoplasty rodu, zawarła w *Primordia coenobii Gandeshemensis*.

⁴⁵ T. Łepkowski, *Kilka uwag o historycznej biografistyce*, „Kwartalnik Historyczny” 1964, nr 3, s. 711.

świadczy opieka Chrystusa, cieszącego się zwłaszcza z chrystianizacyjnych dokonań Ottona. Henryk, drugi syn, przedstawiony został jako wielki wojownik, obrońca wiary chrześcijańskiej. Dokładniej opisała trzeciego księcia, Brunona, przeznaczonego na służbę Kościoła. Podobnie jak najstarszy brat, cieszył się łaską Chrystusa, gdyż „Ipsi dona dedit tantae praeclara sophiae, / Quod non est illo penitus sapientior ulus / Inter mortalis fragilis mundi sapientes” (w. 63-5).

Decyzją Henryka Otton poślubił angielską księżniczkę, Edytę (Eadit), córkę Edwarda⁴⁶. W kilku wersach przedstawiona została jej postać jako wyjątkowej kobiety – pięknej i zarazem dobrej. Związek z Ottonem okazał się szczęśliwy, a jego owocem był syn, Ludolf, określony jako „dulcem prolem”, „tantis genitoribus aptis” (w. 121-2).

Po śmierci Henryka I władza przeszła w ręce naznaczonego przez ojca Ottona. Bóg chronił nowego króla od zasadzek i podstępów, obdarowywał go tak wieloma triumfami, że wydawało się, jakby znów na tronie zasiadał biblijny Dawid. Do jego zasług należały przede wszystkim chrystianizacja podbitych narodów i utrzymanie panowania nad licznymi ziemiami. Mimo przeszkód starał się wprowadzić do państwa święty pokój. Gdy udało się uniknąć niebezpieczeństwa ze strony barbarzyńców, Otton musiał walczyć z podstępami „antiqui inimici” i wywołaną przez niego wojną domową (w. 163-315). Udział Henryka, brata królewskiego, w spisku został zdecydowanie umniejszony, autorka podjęła też próbę usprawiedliwienia go: „Sed spero certe non se sic corde tenere, / Illis consensus sed vi praeberere coactum” (w. 223-4).

Hroswita unikała opisywania czynów zbrojnych lub wojennych, ograniczyła się do porównywania Ottona do króla Dawida. Nawet kiedy został opuszczony przez większość, otoczony przez wrogów w zamieszaniu bitewnym, nie poddał się, zwyciężył z pomocą Boga. O jego wspaniałości świadczy, że nie cieszył się z klęski wrogów, lecz bolał nad ich śmiercią, jak Dawid nad Saulem (w. 293-6). Ponadto głosił, że swoje zwycięstwo zawdzięcza tylko Chrystusowi: „Ipsius titulum tanti clarumque triumphi / non sibi, sed Christi designavit pietati” (w. 314-5). Walki domowe i perypetie rodzinne ostatecznie zakończyły pojednanie z bratem oraz nadanie mu władzy nad Bawarią: „Et post haec ultra fuerat discordia nulla / Inter eos, animis fraterno foedere iunctis” (w. 376-7)⁴⁷.

⁴⁶ Warto zauważyć, że u współczesnych Hroswicie kronikarzy pojawiła błędna informacja na temat pochodzenia Edyty. Świadczy to o dokładności i skrupulatności, z jaką autorka podeszła do swoich źródeł w trakcie pisania.

⁴⁷ Althoff zwrócił uwagę na specyficzny model kończenia konfliktów w X w. Między strony uczestniczące w konflikcie angażował się negocjator, aż jedna ze stron nie oświadczyła, że jest gotowa

W 946 roku zmarła królowa Edyta Angielska. Jej odejście wywołało ogromny żal wśród poddanych. Pozostawiła dwoje dzieci: Ludolfa i Ludgardę. Przedstawienie królewicza jest typowe dla następców tronu: bardzo kochany przez rodziców, podobny do nich pod względem charakteru, wartościowy mężczyzna, „mansuetus, clemens, humilis nimiumque fidelis” (w. 431). Ludgarda natomiast opisana została jako piękna, mądra i równie jak brat kochana przez rodziców, od 947 roku była żoną księcia Lotaryngii, Konrada.

Hroswita obszernie (w. 466-734) opisała dzieje i perypetie Adelajdy Burgundzkiej, zwłaszcza historię Berengara. „Iniustam vim reginae faciens Aethelheithae / Quae regnans illi damnum non fecerat ullum” (w. 492-3), Berengar, graf Ivrei, pragnął za pośrednictwem Adelajdy zdobyć tron Italii. Hroswita wiele uwagi poświęciła uwięzieniu przyszłej cesarzowej, jej ucieczce i schronieniu się na dworze hrabiego Adalberta Atto w Canossie. Zgodnie z wersją kanoniczki to krewni lub doradcy („nostrates quidam”, w. 588) zasugerowali Ottonowi, „magno tunc denique regi, / Augusto sed Romani nunc denique regni” (w. 593-4), ponowny ślub, tym razem z Adelajdą, jako godną następczynią Edyty. Król zareagował entuzjastycznie: „rex laetatus tantae dulcedine famae, / Pectore volvebat tacito per tempora longa, / Quo pecto sibi reginam coniungeret istam, / Quae fuit insidiis regis circumdata tantis” (w. 598-601).

Berengar został złapany, ale potraktowany z honorem, gdyż Otton, „rex, qui semper fecit sapienter” (w. 701), zwrócił mu jego godności pod warunkiem, że nie wystąpi więcej przeciwko królowi Niemiec. Wobec naruszenia kontraktu graf został ostatecznie zwyciężony. Berengarowi Hroswita poświęci jeszcze cztery wersy (1489-93), w których wspomni o jego wygnaniu wraz z żoną, Willą.

Opisując dzieje Adelajdy, Hroswita skupiła się także na przedstawieniu Ludolfa, jego wypraw i niepokoju dotyczącego ewentualnych zmian w sukcesji. Królewicz wraz ze szwagrem wszedł także w spór z Henrykiem, bratem Ottona, czym wywołał bunt. Pierwszy brakujący fragment (w. 752-1140) prawdopodobnie przedstawiał dzieje

się podporządkować. Następnie dochodziło do *editio*, publicznego rytuału przeprosin, a druga strona okazywała wspaniałość i poddający się otrzymywał zwrot całości lub części swoich utraconych w czasie walk godności (G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 64). Zanim otrzymał ziemię bawarską, Henryk odbył dwukrotnie tego typu rytuał.

powstania oraz śmierć Henryka. Zgodnie z opisem chronologicznym w tym miejscu powinna być znaleźć się relacja z bitwy z Węgrami pod Lechfeld⁴⁸.

Zachował się fragment mówiący o przebaczeniu przez Ottona synowi (1189-1478). Następna brakująca część musiała zawierać informacje: o śmierci Ludolfa (957), elekcji Ottona II, nowej wojnie z Berengarem oraz koronacji Ottona w 962 roku. Narracja została wznowiona w momencie koronacji Adelajdy na cesarzową, Prawdopodobnie, wydaje się po skrupulatności opisu, cała scena została bardzo dokładnie zrelacjonowana. Otrzymanie godności cesarskiej było punktem kulminacyjnym przedstawienia czynów Ottona I: „Actenus Oddonis famosi denique regis / Gesta, licet tenui Musa, cecini modulando” (w. 1483-4). Kilka wierszy dotyczy jeszcze papieża Jana XII (w. 1494-8) i koronacji Ottona II (w. 1499-1505). Choć Hroswita zdawała sobie sprawę, że wspomniane postaci wymagałyby większej uwagi, ona jednak postanowiła zakończyć swoją relację:

[*Gesta Ottonis*, w. 1506-1510]

Haec igitur nostris nequeunt exponier orbis,
Sed quaerunt seriem longe sibi nobiliorem.
Hinc ego, tantarum prohibente gravedine rerum,
Ultra non tendo, finem sed provide pono,
Post haec incepto ne succumbam male victa.

W ostatnich wersach pojawiły się akcenty religijne – Hroswita odwołała się do Boga i jego opieki nad Świętym Kościołem.

Główny bohater dzieła, Otton I, przedstawiony został jako wzór do naśladowania. Autorka nie wspomniała żadnych wątpliwych moralnie czynów cesarza. Nie uwzględniła na przykład konfliktu z Rzymem i obsadzania przez cesarza swoich papieży. Cesarz cieszył się wsparciem Chrystusa, postępował zawsze mądrze i sprawiedliwie. Dennis Krantz zauważył, że *Gesta Ottonis* należy analizować w trzech aspektach: „the use of David as a heroic exemplar (...), an avoidance of the language and happenings of classicizing epic, and an implied criticism of the older heroic model”⁴⁹. Heroizowany stał się symbolem takich chrześcijańskich wartości, jak: *pietas*, *virtus*, *sapientia*, *clementia*⁵⁰. Warto natomiast zwrócić na brak elementów

⁴⁸ Część badaczy uznaje, że wspomniana bitwa została opisana w 17 wersach poprzedzających opis śmierci pierwszej żony Ottona I, Edyty Angielskiej (cf. A. Bisanti, *op.cit.*, s. 47). Nie byłoby to jednak zgodne z chronologicznym zapisem czynów Ottona, nie pada również w tym fragmencie nazwa państwa, z którym walczył król.

⁴⁹ D. Krantz, *The „Gesta Ottonis” in its context*, [w:] *Hrosvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 204.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 205.

charakterystycznych dla eposu: opisów bitew, katalogów stron walczących, scen zbrojenia się, opisów tarcz, co podkreśla – wysunięty przez samą Hroswitę – brak zależności od jakichkolwiek dzieł epickich. Del Zotto zasugerowała, że *Gesta Ottonis* „sembra anticipare le successive biografie agiografiche”⁵¹.

5.1.4. Świętość żon jako potwierdzenie świętości męża

Panowanie Ludolfingów, zwłaszcza Ottona I, Hroswita rozpatrywała w perspektywie teleologicznej. Boska wola sprawiła, że Frankowie ustąpili Saksończykom, a dowodem tego jest nieustająca opieka Chrystusa nad nowym rodem panującym. Jednocześnie państwo Henryka stanowi kontynuację wcześniejszych imperiów – Karola Wielkiego, Cesarstwa Rzymskiego. W tekście Hroswity wyraźnie zaznaczyła się tendencja do poddawania wiedzy o przeszłości nieustającym przekształceniom. „Teraźniejszość – rozważał Althoff – wyjaśnia nam przeszłość. Stąd nieustające dopasowanie pamięci do bieżących problemów i aktualnie zachodzących procesów”⁵². Otton I zasługiwał na chwałę, gdyż na jego barki został złożony obowiązek kontynuacji działań poprzednich wielkich cesarzy. Ci, którzy występowali przeciw niemu, musieli być podjudzani (świadomie lub nieświadomie – w zależności, czy mowa o krewnych króla czy zbuntowanych poddanych) przez diabła, gdyż to właśnie po stronie Ottona stał Bóg. Warto zwrócić uwagę, że pod tym względem Hroswita kontynuowała temat z poprzednich utworów: tylko Najwyższy jest jedyną drogą w życiu, tylko On inspiruje do dobra, tylko wiara w Niego usprawiedliwia wszelkie decyzje, jakie się podejmuje. Wiara w Boską opatrzność stanowi cechę charakterystyczną twórczości kanoniczki.

Na plan pierwszy wysunęło się przekonanie, że ród Ottona został wybrany do panowania nad światem ziemskim. Rekonstrukcja faktów historycznych została powiązana z podkreśleniem istoty opisywanych spraw. Losy władcy i losy kraju w ujęciu autorki są zbieżne. Hroswita wiele uwagi poświęciła braciom cesarza i jego dzieciom, wskazując na zalety oraz umniejszając błędy. Ważną rolę odgrywa ród, z którego pochodzi władca, a także jego przodkowie. Jednak najważniejszymi postaciami

⁵¹ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 104.

⁵² G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 29.

z kręgu rodziny rządzącej są obie żony Ottona i im przypadły znaczniejsze role w narracji.

Nad opisami militarnymi zdecydowanie dominują perypetie rodzinne, zwłaszcza matrymonialne. Obie żony Ottona I były postaciami niezwykłymi, które zasłynęły nie tylko ze względu na urodę, ale przede wszystkim na swój charakter. Każda z nich, choć w odmiennych warunkach, okazała niezłomność i odwagę, zaryzykowały, nie mając pewności, jaki los czeka je u celu. Ich świętość wielokrotnie podkreślana przez autorkę jest jednocześnie świadectwem świętości samego Ottona – gdyby sam nie był wzorem, nie zasługiwałyby na żadną z nich, tym bardziej na obie.

Edyta Angielska pochodziła z szanowanej dynastii królów Wessexu. Starania o jej rękę dla syna rozpoczął Henryk I, świadomy, że to małżeństwo podniesie prestiż królewicza wśród arystokracji niemieckiej: „Henrico placuit (...) Ipse suo primogenito regique futuro / Oddoni dignam iam dispensaret amicam, / Quae propriae proli digne posset sociari” (w. 68-72). Jakkolwiek przyczyny połączenia tych dwojga wiązały się ściśle z polityką, małżeństwo okazało się dobrane, a Hroswita przedstawiła jego początki w formie romansu. Henryk wysłał posłów „trans mare”, by za ich pośrednictwem przekonać się o prawdziwości jej reputacji:

[*Gesta Ottonis*, w. 83-92]
Haec nam versiculis proles quam scriptito regis,
Haes, inquam, fama cunctis fuerat bene nota:
Nobilitate potens, primis meritis quoque pollens,
Edita magnorum summo de germine regum;
Cuius praeclaro facies candore serena
Regalis formae miro rutilabat honore;
Ipsaque perfectae radiis fulgens bonitatis
In patria talis meruit praeconia laudis,
Ut fore iudico plebis decernitur omnis
Optima cunctarum, quae tunc fuerant, mulierum.

Szlachectwo i wyjątkowość Edyty polegały nie tylko na pochodzeniu z rodu wielkich królów. Cechowały ją spokój, uczciwość i honor, widoczne od pierwszego spojrzenia na jej twarz. Natomiast o dobroci najlepiej świadczył szacunek, jakim cieszyła się wśród poddanych. Stanowiła wzór kobiety, królowej.

Po śmierci ojca przebywała na dworze brata i ten, nie będąc pewnym uczuć młodego Ottona, wysłał do Saksonii Edytę wraz z jej młodszą siostrą, Adivą, by królewicz wybrał jedną z nich dla siebie. Udały się w podróż w nieznane. Następca Henryka I „aspectu primo” pokochał Edytę i wkrótce połączył ich węzeł małżeński. Niebawem też Bóg obdarzył ich ukochanym synem, Ludolfem.

Pierwszej żonie Ottona Hroswita poświęciła jeszcze 23 wersy (w. 395-418), opisując jej śmierć. Odejście ukochanej królowej wywołało rozpacz poddanych: „flevit plebecula cuncta, / Quam plus maternae fovit pietatis amore, / Quam dominatricis iussis confringeret artis” (w. 402-4). Nikt nie wątpił, że zasłużyła na życie wieczne, tym bardziej, że jej uroda nie zgasła wraz ze śmiercią. Autorka zauważyła także, że dzieci Edyty, Ludolf i Ludgarda, odziedziczyły po niej jej najlepsze cechy.

Opis dziejów Adelajdy, drugiej żony Ottona, zajął Hroswicie ponad 200 wersów, co stanowi znaczącą część całego zachowanego utworu. Powtórzyły się motywy z historii Edyty – brak wcześniejszej znajomości, plany matrymonialne na odległość, podróż w nieznaną. Historia miłosna Adelajdy uzupełniona została toposem „dziewicy w opałach”⁵³. Bohaterka, wdowa po Lotarze, królu italskim, również zwracała uwagę swoim wyglądem i charakterem:

[*Gesta Ottonis*, w. 471-480]
Regis Rothulfi fuerat quae filia magni,
Edita magnorum longo de stemmate regum;
Cui nomen clarum dictavit summa parentum
Nobilitas, illam digne vocitans Aethelheitham.
Heac quoque regalis formae praeclara decore
Atque suae causis personae sedula dignis
Factis regali respondit nobilitati:
Scilicet ingenio fuerat praelucida tanto,
Ut posset regnum digne rexisse relictum,
Si gens ipsa dolum mox non dictaret amarum.

Córka Rudolfa, podobnie jak Edyta, emanowała królewskością nie tylko z pochodzenia, ale i z zachowania. Jej zdolności i naturalne skłonności predestynowały ją do rządzenia samodzielnie, tak była wspaniałą osobą. Jednak na jej drodze stanął graf Berengar, który pragnął zyskać tron włoski, doprowadzając do ślubu wdowy po Lotarze ze swoim synem. Jako środek perswazyjny posłużyło uwięzienie niechętnej związkowi z Adalbertem w Como. Niewola trwała cztery miesiące aż do ucieczki Adelajdy.

⁵³ Jest to motyw, który w pełni wykorzysta późniejsza powieść gotycka, której głównym tematem były perypetie osamotnionej „pięknej w opałach”, zagrażał posepny tyran-morderca, a pomagał ukochany, szlachetny młodzieniec, najczęściej z arystokracji. *Vide*: M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 45; A. Rustowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977, s. 11; M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 102. Bohaterki przeżywały niezwykle przygody: były porywane, więzione, błędziły po omszałych lochach, penetrowały tajemne przejścia i schowki, ale „wychodziły z tych wszystkich tarapatów zawsze w pełni urody i w niepokalanych szatach” (Z. Sinko, *Posłowie*, [w:] L.M. Gregory, *Mnich. Romans grozy*, przeł. i posł. Z. Sinko, Kraków 1991, s. 440-441). Zwycięstwo cnoty równało się z triumfem odwagi, dzielności, przedsiębiorczości oraz, oczywiście, uczucia.

Opis marszu przyszłej królowej niemieckiej stanowi jeden z najbardziej emocjonujących fragmentów *Gesta Ottonis*. Osamotniona, lecz nieprzejednana miała za towarzystwo służącą i kapelana. Dzięki ich wsparciu udało jej się zbiec w męskim przebraniu pod osłoną nocy. Długo błąkała się po okolicznych lasach, unikając pogoni. Sama natura wspomogła ją w zmyleniu ludzi Berengara, gdyż rośliny ją ukrywały za dnia, by nocą mogła kontynuować marsz.

[*Gesta Ottonis*, w. 548-557]

Atque viae spatium noctis sub tempore tantum
Pertransit, plantis quantum valet ergo tenellis.
Sed mox ut scissis cessit nox furva tenebris
Atque polus radiis coepit pallescere solis,
Abscondens in secretis se cautius antris
Nunc vagat in silvis, latitat nunc denique sulcis
Inter maturas Cereris crescentis aristas;
Donec nox colitis rediens induta tenebris
Obtegit rursus nebulo terram tenebroso:
Tunc iterato via studuit percurrere coeptam.

Udało jej się dotrzeć do Canossy, co jest dowodem opieki Boskiej. Stamtąd napisała do Ottona, króla niemieckiego, list z prośbą o ratunek. Ujęty jej losem, a wkrótce także urodą, obiecał pomoc pięknej królowej. Wkrótce pokonał Berengara i odebrał mu zdobyte przemocą państwo.

Warto zwrócić uwagę, że w przedstawieniu Adelajdy Hroswita powieliła schemat bohaterki z pozostałych utworów, zwłaszcza dramatów męczyńskich. Uwięziona została niewinna osoba, pozbawiona honorów, właściwych jej stanowi i pochodzeniu, a uwolnienie z rąk oprawcy mogło nastąpić za cenę śmierci. W przypadku królowej italskiej⁵⁴ nagrodą okazała się konkretna, realna korona królewska, a potem cesarska.

Nie wiadomo, czy Hroswita żyła w latach 80. X wieku. Dedykacja dla Ottona II może świadczyć o tym, że chciała kontynuować swoją pracę. Mogłoby to nastęrczyć jej sporo problemów, gdyż musiałaby scharakteryzować Teofano, żonę Ottona II, a także wspomnieć o konflikcie Adelajdy z synową. Bez względu jednak na to, kiedy Hroswita umarła, niewątpliwie to atmosfera kulturalna i naukowa czasów Ottona I wywarła na nią dominujący wpływ.

⁵⁴ Tak konsekwentnie nazywa Adelajdę Hroswita, choć oficjalnie po śmierci męża już nią nie była.

5.1.5. Działalność kulturowa Ottona

Działalności kulturotwórczej Ottona I przysłużył się szczególnie jego najmłodszy brat, Brunon, kanclerz królewski, potem arcybiskup Kolonii, książę Lotaryngii (925-965). Zgodnie z zachowanymi źródłami⁵⁵ znał on łacinę, grekę, filozofię, matematykę i był, zdaniem Hroswity, najbardziej wykształconym człowiekiem jej czasów (*Gesta Ottonis* w. 64-65). Zajmował się nauczaniem Ottona II, utrzymywał bliskie kontakty z Gerbergą II. Już od wczesnej młodości, od nauki w szkole katedralnej, uwielbiał klasyków. Jego biograf wspomniał zafascynowanie stylem i dobozem słów w komediach Terencjusza⁵⁶. Brunon brał udział w wielu przedsięwzięciach królewskiego brata, odgrywał także rolę mediatora w konflikcie Ottona z synem, Ludolfem⁵⁷. Pod koniec lat 50. X wieku pełnił funkcję *archiduxa*⁵⁸.

Dzięki Brunonowi na dworze króla, a potem cesarza, przebywali uczeni z całej Europy. Warto wymienić wśród nich Rateriusza z Werony (890-974), znanego z zamiłowania do Plauta i Katullusa. Był on w 952 roku gościem na dworze Ottona I⁵⁹. Liutprand z Kremony (920-972), który czytał Terencjusza, na dworze Ottona działał w latach 955-972. Prawdopodobnie kontakty z dworem królewskim utrzymywali Widukind z Corvey (wspomniany wcześniej autor kroniki *Res gestae saxonicae sive annalium libri tres*)⁶⁰ oraz Hadwiga (córka Henryka, księcia Bawarii, siostra Gerbergi, 938/940-994), która po śmierci męża, księcia szwabskiego Burcharda II, przez dłuższy czas sama rządziła królestwem, a w historii zapisała się jako wykształcona, pewna siebie kobieta⁶¹. Mimo wdowieństwa nie wstąpiła do klasztoru, lecz utrzymywała

⁵⁵ Z nich głównym jest jego żywot napisany przez Ruotgera z Kolonii *Ruotgeri vita Brunonis archiepiscopi Coloniensis*, o czym wspominałam już wcześniej.

⁵⁶ Ruotger, *Vita Brunonis* 8: „Scurrilia et mimica, quae in comoediis et tragoediis a personis variis edita qui dam concrepantes risu se infinito concutiunt, ipse semper serio lectitabat: materiam pro minimo, auctoritatem in verborum compositionibus pro maximo reputabat” oraz Ruotger, *Vita Brunonis* 40: „humani nihil alienum a se putavit” jest czytelną aluzją do Terencjuszowego *Heautontimorumenos* 77 (wyd. *Monumenta Germaniae Historica.*, red. G.H. Pertz, t. 4 *Annales, chronica et historiae aevi Carolini et Saxonici*, Hannoverae 1861, s. 257 i 270).

⁵⁷ G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 80.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 84.

⁵⁹ P. Dronke, *op.cit.*, s. 85.

⁶⁰ M. Thiebaux wymieniła także pewnego Ekkeharda jako bywalca dworu Ottona I, zabrakło jednakże dodatkowych informacji odnośnie do jego pochodzenia - niemal wiek później żył i pisał swoją kronikę Ekkehard IV z Sankt Gallen, prawdopodobnie nie o jego jednak chodziło (*cf.* M. Thiebaux, *op.cit.*, s. 172).

⁶¹ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 67-8. Zarówno Del Zotto (C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 36), jak i Strzelczyk (J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 384) przytoczyli anegdotę związaną z małżeńskimi planami Hadwigi. Miała ona poślubić późniejszego cesarza bizantyjskiego Romanosa II. Uczyła się nawet greki od przysłanych przez niego eunuchów. Niechętna jednak małżeństwu przed malarzem, który miał przygotować jej portret dla przyszłego męża, tak stroiła grymasy, że rozczarowany Bizantyjczyk odstąpił od planów matrymonialnych. Wyszła za księcia Szwabii, Burcharda, będącego już w podeszłym wieku.

bliskie kontakty z mnichami z Sankt Gallen i pogłębiała znajomość klasyków, w tym Wergiliusza⁶². Intensywne kontakty z zagranicą również wsparły rozkwit literacki niewidziany w Europie od wieków.

Pytanie, które zadaje sobie wielu badaczy twórczości Hroswity, brzmi: czy bywała ona na dworze cesarskim? Przemawiać za tym mogłaby jej znajomość prozy rymowanej, którą uprawiał Rateriusz z Werony. Również w latach pięćdziesiątych X wieku (950, 955-956) pojawiali się tam ambasadorzy kalifa Kordoby, Abd ar-Rahmana III (889-961). Jak sama wspomniała, opowieść o męczeństwie Pelagiusza, którą opisała w jednej z legend, zaczerpnęła od naocznych świadków. Warto podkreślić, że musiała być kimś znanym, skoro rozmawiała z obcokrajowcami. Nie można też wykluczyć, że dała do przeczytania swoje prace Brunonowi, z którym w bliskich stosunkach pozostawała Gerberga.

Umocnieniu władzy Ottona służyło także zakładanie klasztorów oraz wspieranie tych istniejących. Do najznacześniejszych należą: Gandersheim (840-50) i Quedlinburg (936). O nich wspominał Bernhardt jako o „imperial abbey” oraz „royal monasteries”⁶³. Uważane były za najważniejsze ośrodki z klasztorów za czasów Ottona I. W zamian za fundacje i wsparcie cesarskie konwenty odwdzięczały się promocją dynastii oraz przechowywaniem w pamięci czynów godnych chwały. Pełniły funkcję ośrodków ekonomicznych i naukowych. Wyróżniały je brak chęci rywalizacji politycznej oraz wzmożona praca naukowo-literacka. Do kultury pamięci należało przede wszystkim wspominanie imion zmarłych i ich dokonań, notowanie w rękopisach liturgicznych wspominek, a także historiografia, realizowana głównie przez pisanie żywotów⁶⁴. Z pewnością nie można pominąć ich wpływu na Hroswitę, rozważając na temat jej zdolności twórczych.

⁶² J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 384.

⁶³ J. Bernhardt, *op.cit.*, s. 71-73. Wśród liczących się za czasów Ottona I klasztorów wymienia się także założone przez Karolingów Reichenau w 724 roku.

⁶⁴ *Vide*: G. Althoff, *Ottonowie...*, s. 16. Żywotopisarstwo dotyczyło także pierwszych przełożonych klasztoru w Gandersheim. Biografię Hathumody, córki Ody i Liudolfa, napisał Agiusz z Corvey, konwentu założonego w 815 roku, a następnie przeniesionego w 822 roku nad rzekę Wezerę. Opactwo to słynęło przede wszystkim ze swych biblioteki i skryptorium. Najwidoczniej ożywione kontakty musiały łączyć te dwa miejsca.

5.2. Życie i wykształcenie w klasztorze

5.2.1. Organizacja życia w klasztorze

Niewielka miejscowość położona w górach Harzu, nad rzeką Gande, na rozstaju dróg, została wybrana jako miejsce przyszłego konwentu. Niedaleko leżały Hildesheim, Magdeburg, Quedlinburg, Padeborn, nieco dalej Fulda i Essen, ośrodki ważne zarówno politycznie, jak i religijnie. Pełen rozkwit klasztor przeżywał w X wieku, nie tylko dzięki przebywaniu w nim Hroswity. Gandersheim jest najstarszą znaną fundacją rodową Liudolfingów i jedną z najstarszych fundacji klasztornych arystokracji saskiej. W latach 945-6 Liudolf i jego żona, Oda, udali się z pielgrzymką do Rzymu, aby prosić o zgodę na założenie przez nich klasztoru⁶⁵. Papież Sergiusz II przychylił się ich prośbie i podarował im relikwie świętych papieży Anastazego I i Innocentego I. Za jego zgodą pierwszą ksienią miała być córka fundatorów, Hathumoda, po osiągnięciu przez nią 12 roku życia. Miejsce wyznaczył biskup hildesheimski, Altfrid.

Pierwotnie, to jest od 852 roku, zakon mieścił się w męskim klasztorze Brunshausen⁶⁶. Agius z Corvey, pierwszy hagiograf Hathumody, wymienił nie więcej niż 5 kobiet za czasów pierwszej opatki⁶⁷. W 856 roku rozpoczęto konstrukcję kościoła, który poświęcił w 881 roku biskup Wigbert. Dopiero po śmierci Hathumody dokończono budowę nowego konwentu i mniszki przeniosły się do Gandersheim⁶⁸. Po śmierci Liudolfa i Altfrida synowie fundatorów przekazali klasztor pod opiekę króla Ludwika Niemieckiego, który nadał zgromadzeniu immunitet królewski, dzięki czemu został on wyłączony spod kompetencji urzędników królewskich, oraz prawo powoływania ksieni spośród członkiń rodu⁶⁹. Jak zauważył Dronke, „Gandersheim was

⁶⁵ Zakładanie klasztorów przez osoby świeckie było częstą praktyką w średniowieczu. Michałowski zwrócił uwagę, że „samo wybudowanie klasztoru, podobnie jak wzniesienie kościoła, uchodziło za wielką zasługę przed Bogiem” (R. Michałowski, *op.cit.*, s. 148). Przede wszystkim dawało fundatorom udział w dobrych uczynkach mnichów lub mniszek.

⁶⁶ S.L. Wailes, P.R. Brown, *op.cit.*, s. 14.

⁶⁷ J. Stevenson, *Hrotsvit in Context. Convents and Culture in Ottonian Germany*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 35.

⁶⁸ S.L. Wailes, P.R. Brown, *op.cit.*, s. 14.

⁶⁹ Do 1125 roku opatkami były księżniczki królewskiego lub cesarskiego pochodzenia (cf. J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 381).

from begginings a high aristocratic, then royal and imperial foundation”⁷⁰. Właśnie to, że był żeński, sprawił, że był prestiżowy. W 947 roku otrzymał prawa autonomiczne, co pozwoliło mu na utrzymywanie własnego trybunału, armii, szkoły, biblioteki i szpitala oraz dało możliwość wybijania monety⁷¹. W 971 lub 972 ciosem dla rozkwitającego konwentu był pożar katedry, odbudowa stała się możliwa dzięki wsparciu króla.

W zgromadzeniu panował system mieszany (przebywały w nim mniszki i kanoniczki) pod regułą benedyktyńską, ale od 973 roku w Gandersheim pozostały tylko kanoniczki, bo mniszki przeniosły się do pobliskiego klasztoru Świętej Marii, założonego przez Gerbergę II⁷². Do zadań konwentu należały zwłaszcza *commemoratio* i *transmissio memoriae*. Ponadto nocowano w nim dwór w czasie podróży króla, a później cesarza⁷³, oraz goszczono Teofano, a także córki Ottona II – Adelajdę i Matyldę.

Do XI wieku klasztorem zarządzało 10 kobiet, z czego tylko dwie nie-Ottonki wyłamują się z tradycji ustanawiania swoich córek jako ksieni:

Hathumoda	856-874	}	córki fundatorów, Liudolfa i Ody
Gerberga I	874-896		
Chritina	896-919		
Liudgarda	919-923		córka Ottona Wspaniałego
Hroswita	923-933		
Wendelgarda	933-949		
Gerberga II	949-1001		córka Henryka Bawarskiego, bratanica Ottona I
Sophia I	1001-1039		córka Ottona II
Adelajda I	1039-1043		córka Ottona II
Beatrycze	1044-1061		córka Henryka III
Adelajda II	1061-1096		córka Henryka III

Rozkwit Gandersheim przeżywało za czasów Gerbergi II, będącej blisko zwłaszcza z bratem królewskim, Brunonem. Dzięki niej i kontaktom z wujami oraz kuzynem, Ottonem II, konwent stał się ważnym centrum kulturalnym, duchowym i intelektualnym. Została ona wykształcona w klasztorze świętego Emmerama w Ratyźbonie⁷⁴, a jako dziewiętnastolatka została ksieni⁷⁵. Jej działalność pozwoliła

⁷⁰ P. Dronke, *op.cit.*, s. 55.

⁷¹ K. Wilson, *The Saxon Canoness...*, s. 31.

⁷² Wiadomo, że przeniosło się 30 zakonnic, na tej podstawie sugeruje się, że zgromadzenie kanoniczek mogło liczyć nawet dwa razy tyle (cf. S. Wemple, *Monastic Life of Women from the Merovingians to the Ottonians*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 43-4).

⁷³ Stevenson zwróciła uwagę, że mogło to być od 300 do nawet 1000 osób, dodatkowo należało jeszcze zmieścić konie (J. Stevenson, *op.cit.*, s. 39). Warto zauważyć, że od założenia klasztoru w Quedlinburgu Otton I rzadziej pojawiał się w Gandersheim, jednak nadal mocno je wspierał.

⁷⁴ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 69.

⁷⁵ P. Dronke, *op.cit.*, s. 84.

konwentowi na długo utrzymać niezależność i, tradycyjny dla kanoniczek, swobodniejszy ustrój wewnętrzny⁷⁶. Dzięki niej możliwe były kontakty z klasztorami z Sankt Gallen, Reichenau oraz z jej macierzystym klasztorom w Ratyzbonie.

Gandersheim, mały, niezależny, dumny, rządzony przez kobiety, od 877 roku pozostawał pod wyłączną kontrolą królewską, co zostało potwierdzone w 947 roku, a także, od tego samego roku papieską. Wiadomo z żywota Bernarda, biskupa Hildesheim, że w dalszych latach Gerberga II chorowała. Z jej niedyspozycji skorzystali arcybiskup z Moguncji i biskup Hildesheim, którzy spierali się o przynależność kościelną Gandersheim. Klasztor znajdował się na terenie spornym między tymi biskupstwami. Udział w rozwinięciu sporu miała także Sophia, córka Ottona II, pozostająca w bliskich stosunkach z arcybiskupem Willigisem z Moguncji⁷⁷.

Czasy świetności Gandersheim przeżywało jeszcze w baroku, za rządów Henriette Christine z Brunswick-Wolfenbüttel i Elisabeth Ernestine z Saxe-Meiningen. Konwent został rozwiązany w 1810 roku.

Dziś Bad Gandersheim jest niewielką, jedenastotysięczną miejscowością uzdrowiskową w powiecie Northeim. Można udać się na spacer śladami Hroswity: zobaczyć katedrę, pomnik, fontannę w centrum miasta, zakupić kilka publikacji w punkcie turystycznym oraz zwiedzić muzeum w Brunshausen. Turyści mogą także przejść się jej ulicą lub odbyć kurację w nazwanej jej imieniem klinice. Imię Hroswity (Roswithy) widnieje również na gimnazjum w Bad Gandersheim.

⁷⁶ J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 381.

⁷⁷ W 987 roku wbrew zwyczajowi odmówiła biskupowi Hildesheim odprawienia obłóczyn na rzecz arcybiskupa, a w 1000 roku w ten sam sposób konsekrację kościoła klasztorowego, uszkodzonego przez pożar. Sporu nie udało się szybko zażegnać. Dopiero w 1206 roku papież Innocent III potwierdził niezależność zgromadzenia. Gandersheim pozostało niezależne do 1589 roku, do czasu reformacji. Dokładne omówienie „sprawy gandersheimskiej” *vide*: J. Strzelczyk, *Otton III...*, s. 146-151.



Fot. 1. Stift Gandersheim, zbudowany na ruinach katedry klasztornej. Archiwum własne.



Fot. 2. Pomnik Hroswity, znajdujący się obok kościoła. Archiwum własne.



Fot. 3. Fontanna z rzeźbą, na której Hroswita przekazuje swe dzieła Ottonowi I. Archiwum własne.



Fot. 4. Kościół Brunshausen. Archiwum własne.

5.2.2. Dzieje Gandersheim z perspektywy Hroswity

Primordia coenobii Gandersheimensis jest jedynym tekstem Hroswity, co do którego autorstwa nie mamy wątpliwości, ale którego nie ma w kodeksie ratyzbońskim. W 1922 roku Goswin Frenken znalazł archiwum miejskim w Kolonii dwunastowieczny manuskrypt (Kölner Hr. W 101), zawierający *Primordia* i cztery dramaty Hroswity. Fakt ten stanowi podstawę do snucia hipotez, że być może napisała jeszcze jakieś dzieła, lecz one zaginęły lub nie ma możliwości potwierdzenia autorstwa⁷⁸.

Początki klasztoru w Gandersheim ułożone zostały prawdopodobnie około 973 roku. Datowanie ułatwia stwierdzenie Hroswity o napisanych już stronach o Ottonie („Haec igitur modici demonstrat pagina libri / Plenius, e causis rerum quem scripsimus harum”, w. 81-2). *Primordia* musiały zatem powstać po *Gesta Ottonis*. Pojawiła się także informacja o koronacji Ottona II (w 967 roku), brak jednak wzmianki o śmierci jego ojca, co dla niektórych badaczy stanowi dowód jednoczesności pisania obu tekstów i tego, że *Primordia* miałyby zostać napisane do 973 roku⁷⁹.

Historię początków Hroswita zawarła w 594 heksametrach. Zaskakujący jest – w porównaniu do innych dzieł – brak przedmowy, jej funkcję przejęły pierwsze wersy. *Primordia* „is a valuable historical source, but poetic rather than objective in certain details”⁸⁰. Autorka opisała dzieje od wizji Aedy, matki fundatorki, poprzez starania Ody, żony Liudolfa, o założenie klasztoru aż do początków funkcjonowania konwentu, do śmierci jego trzeciej ksieni, Christiny, w 919 roku. Zwraca uwagę szczególnie podkreślana radosna atmosfera założenia i pierwszych lat jako czas trzech ksieni. Narracja została skupiona na klasztorze i fundatorach, zwłaszcza na kobietach z rodu Liudolfingów.

Wydarzenia historyczne, o których mowa w utworze:

845	pielgrzymka Ody i Liudolfa do Rzymu
852	fundacja konwentu w Gandersheim (pierwotną siedzibą Brunshausen)
856	początek budowy kościoła i klasztoru
866	śmierć Liudolfa; Oda przebywa na stałe w klasztorze
874	śmierć Hathumody, następną ksienią Gerberga I
880	śmierć Brunona, syna Liudolfa
881	konsekracja kościoła

⁷⁸ Bertini wspomniał również zaginione dzieło, którego Hroswita mogła być autorką: *Vitae SS. Anastasii et Innocentii*, żywoty dwóch świętych papieży, Anastazego I i Innocentego I, patronów kościoła w Gandersheim (F. Bertini, *Introduzione e note...*, s. XII).

⁷⁹ Cf. C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 107. Na temat datowania utworu *vide*: Hrotsvit, *Opera Omnia...*, s. IX; H. Homeyer, *op.cit.*, s. 439.

⁸⁰ S.L. Wailes, P.R. Brown, *op.cit.*, s. 13.

882	śmierć Ludwika III, króla Franków zachodnich, zięcia Ody
896	śmierć Gerbergi I, następną księżną Christina
912	narodziny Ottona I
913	śmierć Ody
919	śmierć Christiny

Trzy główne tematy, na które zazwyczaj się wskazuje, to: „first, the attempt to link the religious community to powerful patrons, both secular and sacred; secondly, the establishment of legal precedent for the community’s rights; and thirdly, the demonstration of the continuity of the present community with its heroic past”⁸¹. Tendencja, zauważona przy analizie *Gesta Ottonis*, powtarza się i przy tym tekście. O człowieku stanowi przede wszystkim jego religijność. Czynnikiem w decydujący sposób kształtującym myślenie ludzi średniowiecza była religia⁸². Zależność między możliwymi fundatorami a działalnością duchową konwentów jest obustronna. Hroswita ponadto reprezentowała swój macierzysty klasztor, podkreślając jego wielkość, widoczną już od samych początków.

Dzieło można podzielić na trzy części. W inwokacji, wypełniającej wersy 1-82, przedstawiono głównych fundatorów: Liudolfa, jego żonę, Odę, oraz teściową, Aedę. Pojawiła się w niej, ważna z punktu widzenia kompozycji, zapowiedź przyszłości rodu. W części zasadniczej, w wersach 83-560, zawarto temat właściwy: mowa o samej fundacji – najpierw ukazaniu się Aedzie Jana Chrzciciela, o wyborze miejsca i staraniach o wzniesienie kościoła i klasztoru, potem o trosce o poziom życia duchowego w konwencie. W części końcowej natomiast, w wersach 561-587, Hroswita wspomniała o śmierci Ody, której dane było zobaczyć spełnienie zapowiedzi: narodził się jej prawnuk, Otton I, przyszły król i cesarz. Warto zwrócić uwagę na tę ramę kompozycyjną, bo jej odpowiadają także wzmianki o wielkości rodu i jego przedstawicieli z części drugiej.

Poszczególne wydarzenia łączy spójna i przejrzysta kompozycja. Wypowiedź narratora przerywana jest partiami dialogowymi, a samą relację uatrakcyjniają opisy przyrody. Podobnie jak w przypadku *Gesta Ottonis*, nad całością dominuje myśl przewodnia: wielkość klasztoru oraz świętość rodu Liudolfingów się uzupełniają i

⁸¹ T. Head, *Hrotsvit’s „Primordia” and the Historical Tradition of Monastic Communities*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 148.

⁸² Z pewnością religia formowała życie człowieka na wielu (jeśli nie wszystkich) płaszczyznach: osobistym, społecznym, ekonomicznym, naukowym. Zgodnie ze słowami J. Le Goffa „chrześcijaństwo ludzi średniowiecza jest chrześcijaństwem tradycji, chrześcijaństwem pamięci” (J. Le Goff, *Człowiek średniowiecza...*, s. 45). Dając wiernym przynależność do jednej, chrześcijańskiej, rodziny, Kościół jednocześnie dążył do utrzymania jedności, nierzadko kosztem tych, którzy nie zgadzali się z jego doktryną Kościoła w zupełności i bezkrytycznie.

wzajemnie o sobie świadczą. Gandersheim nie byłoby konwentem tak sławnym, gdyby nie jego założyciele. Z drugiej jednak strony założenie tego właśnie klasztoru stanowiło *conditio sine qua non* spełnienia się przepowiedni.

Treść zapowiedzi Jana Chrzciciela pojawiła się dwukrotnie:

[*Primordia*, w. 25-31]

Haec igitur crebro precibus consueverat Aeda
Se totamque suam domino committere vitam,
Saepius atque piis insistens sedula factis
Promeruit, bene promissis edocta supernis,
Discere, baptista Christi referente beato,
Quod sua progenies saeculis quandoque futuris
Possessura foret iuris decus imperialis.

[*Primordia*, w. 53-64]

Inquit: 'Ne trepides nec perturbata pavescas:
Sed cognosce, gravis pulso terrore timoris,
Quis sim: magna tibi portans solamina veni.
Nam sum Iohannes, liquidis qui tinguere lymphis
Christum promerui. Qui nos crebro coluisti,
Nuntio, virginibus sacris tua clara propago
Instituet claustrum, pacem regnique triumphum,
Dum sua religio studio steterit bene firmo.
Hinc tua progenies saeculis quandoque futuris
Colmine pollentis tanto clarescet honoris,
Ut terrenorum nullus tunc tempore regum
Iure potentatus illi valeat similari'.

Osobiste stawienie się świętego przed modlącą należy uznać za przejaw Boskich względów wobec Liudolfingów. Obietnica została spełniona: klasztor wybudowano, zyskał ogromną sławę i poważanie, narodził się Otton I, „qui fuit electum regis pietate perennis / Primus Saxonum rex post patrem strenuorum, / Augustus Romanorum pariterque potentum” (w. 565-7). Idea patronatu, opieki sprawowanej przez świętego nad tymi, którzy się doń uciekają, stała się ważna już od pierwszych wieków chrześcijaństwa⁸³. Kult świętych zastąpił tym samym kult wielu bóstw. Silna była zwłaszcza wiara w opiekę przekraczającą granice tego świata.

Wiele elementów podkreśla pobożność Liudolfingów, z czego wynika, że nie tylko Liudolf i jego rodzina czuwają nad konwentem. Aspekt ludzki i Boski, realizm i fantastyka mieszają się w tekście Hroswity. Z jednej strony wybór miejsca nastąpił jeszcze przed pielgrzymką Liudolfa i Ody do Rzymu („Quis fuit ecclesiae possessio denique parvae / Trans ripas Gandae supra montana locatae, / Unde locum celebrem

⁸³ Vide szerzej: P. Brown, *Kult świętych. Narodziny i rola w chrześcijaństwie łacińskim*, przeł. J. Partyka, Kraków 2007, s. 42 i n.

vocitabant Gandeshemensem”, w. 103-5), z drugiej to światła w lesie, pojawiwszy się trzykrotnie tuż przed Wszystkimi Świętymi, wyznaczyły zasięg murów kościelnych (w. 185-226). Wybrane miejsce nie było bogate w kamień do budowania, to pobożność pierwszej ksieni, Hathumody, i odprowadzane przez nią dzień i noc modlitwy sprawiły, że znaleziono budulec. O tych epizodach Hroswita pisze w podobnym języku.

Wydawać by się mogło, że śmierć Liudolfa będzie ciosem dla przedsięwzięcia, jednak zobowiązał on synów, Brunona i Ottona, do kontynuacji swojego dzieła. Z zadania zwłaszcza młodszy wywiązał się tak dobrze, że do czasów Hroswity wspomniano go i modlono się:

[*Primordia*, w. 522-8]

Nos quoque permotae tantae dulcedine fae,
Necdum maternis quae tunc prorupimus alvis,
Sed fuimus vere longo post tempore natae,
Haut minus illius constanter amore flagramus,
Quam quae praesentem contemplabantur eundem
Atque suae donis ditabantur pietatis

Właśnie Otton Wspaniały wznosił ostatecznie kościół i klasztor, a także je ozdobił. Dzieło wsparła znacząco także córka Liudolfa i Ody. Dzięki jej poparciu konwent znalazł się pod opieką królewską, gdyż Ludwik III, mąż Liudgardy, wspierał go również licznymi donacjami, między innymi terenami. Konsekracja, na prośbę Ody, przypadła 1 listopada 881 roku na pamiątkę trzeciego ukazania się światła w lesie we Wszystkich Świętych. Świątynię poświęcił Wigbertus, „praesul domini benedictus” (w. 392). O rozgłaszanie sławy klasztoru dbali wszyscy członkowie rodu, zwłaszcza Otton Wspaniały.

Podobnie jak *Gesta*, *Primordia* są świadectwem *devotio* autorki, co sama zanaczyła w pierwszych wersach utworu: „Ecce meae supplex humilis devotio mentis / Gliscit, felicis primordia Gandeshemensis / Pandere coenobii” (w. 1-3). *Devotio* można rozumieć jako ‘pobożność’, ale także jako ‘sposób okazywania czci’. Hroswita tworzyła literaturę, bo otrzymała od Boga talent i miała chrześcijański obowiązek wykorzystania go na chwałę Trójcy Świętej. Jednocześnie zdawała sobie sprawę z wielkości tego talentu, co paradoksalnie podkreśliła, używając terminu *humilis*. Paradoksy pozwoliły jej pokazać inny sposób myślenia o sprawach religijnych: „niewielki” dar pobożności „słabej” kobiety w rzeczywistości świadczy o jej zdolnościach twórczych i sile psychicznej. Ponadto opisanie wielkości i ważności konwentu mogło stanowić argument w walce o niezależność wobec biskupów, zwłaszcza w późniejszych latach.

Wskazuje się również na inne zastosowanie tekstu Hroswity w życiu codziennym klasztoru:

stories about a community's saints and traditions were read during the morning office and in the refectory on the feasts of the patron saint and the dedication of the monastery. Unfortunately there is little evidence concerning the liturgical practices of Gandersheim, but the *Primordia* was probably intended in part for use as *lectiones* on the feast of Hathumoda or the celebration of the dedication of its church.⁸⁴

Być może właśnie dlatego, że mieszkanki klasztoru korzystały z tekstu, nie został on włączony do kodeksu ratyzońskiego. Bez względu jednak na cel pisania, *Primordia* są jednym z najdłuższych i najbardziej dojrzałych utworów Hroswity, stąd wypływa silne przekonanie, że jest to też ostatnie jej dzieło. Ponadto trudno znaleźć dla niego model literacki, na którym mogłaby się wzorować. W przeciwieństwie do innych tekstów w tym brakuje przedmowy, w której mogłaby wymienić swoich mecenasów, recenzentów i źródła, z których zaczerpnęła informacji. W utworze padły słowa: „Ut fert multorum sententia vera scientium” (w. 185), na ich podstawie można uznać, że korzystała ze źródeł oralnych.

Trudno jednak sobie wyobrazić, że nie miała dostępu do dokumentów, dlatego del Zotto przypuszczała: „Plausibilmente ella ebbe forse a disposizione i documenti d'archivio conservati nel monastero”⁸⁵. Niewykluczone, że czytała takie materiały, jak: *Vita et obitus Hathumodae* (ok. 875) i *Epicedium s. Hathumodae* (888-895) Agiusza z Corvey, choć uznaje się te źródła za wątpliwe⁸⁶. Inspirację do wyboru formy heksametrów leońskich mogła zaczerpnąć z *Eneidy* Wergiliusza.

Primordia stanowią ciekawą kompilację wielu gatunków, w tym eposu i legendy hagiograficznej. Korzystanie ze źródeł w przypadku Hroswity nie jest jednoznaczne z przepisywaniem, dlatego tak trudno znaleźć teksty, z których korzystała. Pojawiły się językowe parafrazy, standardowe zwroty obecne także w innych tekstach. Próbowano konfrontować ze sobą rozmaite utwory⁸⁷, nie znaleziono jednak nawiązań do konkretnego wzoru i to zarówno na poziomie kompozycji, jak i treści.

⁸⁴ T. Head, *op.cit.*, s. 144-5.

⁸⁵ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 109.

⁸⁶ P. McBrine, *Thematic Focus in Hrotsvit's „Primordia Gandesheimensis”*, „The Journal of Medieval Latin” 2007, nr 17, s. 275.

⁸⁷ Marco Giovini porównywał dwa epizody – jeden z szóstej księgi *Eneidy*, w której „geminæ columbae” wskazały Eneasowi szukane przez niego miejsce, oraz drugi z *Primordiów*, w którym „candidula columba” pomaga Hathumodzie znaleźć kamienie do budowy kościoła. Funkcja przywołania gołębicy dla każdego z autorów jest inna – dla Wergiliusza jest znakiem Wenus, dla Hroswity – symbolem Ducha

5.2.3. Wzory osobowe

„While Hrotsvit focused on the men of the clan in the prologue to her poem [w pierwszych wersach utworu jako fundatorów wymieniła Liudolfa i jego syna, Ottona – A.A.], it was the women who came to the fore as the primacy overseers of the community”⁸⁸. Niewątpliwie konwent nie powstałby, gdyby mężczyźni przedstawiciele rodu nie zgodziliby się na to. Hroswita nie umniejszała ich roli w założeniu Gandersheim, nie tylko ich wymieniła, ale także wskazała konkretne ich dokonania. Jej celem była jednak wydobycie z mroku bohaterki tzw. drugiego planu. Gdyby nie pobożność Aedy, starania Ody, życie w miłości Chrystusa Hathumody, Gerbergi i Christiny, przedsięwzięcie nie przetrwałoby przeszkód i próby czasu.

W legendach i dramatach Hroswita ukazała wzory osobowe sprzed wieków, w poematach historycznych skupiła się na postaciach bliższych jej czasom. Wykazała tym samym, że postępowanie zgodnie z ideałami chrześcijańskimi jest możliwe także współcześnie i bez względu na to, czy się pozostaje w związku małżeńskim, czy też nie. Oda i jej matka, Aeda, wypełniały ideał *sponsa Christi*, choć obie były mężatkami. Hroswita przedstawiła je w podobnych słowach:

[*Primordia* o Aedzie, w. 25-26]
Haec igitur crebro precibus consueverat Aeda
Se totamque suam domino committere vitam.

[*Primordia* o Odzie, w. 89-90]
Exemploque suae vivens matris venerandae
Se totam domino commendabat prece sacra.

Aeda ponadto jest określona mianem „bonae famaie generosa” (w. 24). To właśnie ona w zamian za pobożność wynagrodzona została obietnicą nadzwyczajnej pomyślności rodu. Następnie, gdy „solito iacuit secus aram / Sacratam sub baptistae Johannis honore” (w. 34-5), zobaczyła „iuvenem mire splendore micantem” (w. 43), ubranego w olśniewające szaty, o wspaniałej twarzy i czarnych włosach, który *expressis verbis* zapowiedział jej założenie klasztoru świętych dziewic przez jej potomków oraz powtórzył wcześniejszą wizję.

Świętego (M. Giovini, *L'episodio della „candidula columba” nei „Primordia” di Rosvita e le „geminat columbae” virgiliane*, „Maia” 1998, nr 1, s. 151-157).

⁸⁸ T. Head, *op.cit.*, s. 148.

Oddawała się całkowicie modlitwie („*piam studiis mentem laxavit in illis*”, w. 37). Jej pobożność została doceniona: ukazał jej się święty i zapowiedział nagrodę („*quia nos crebro coluisti*”, w. 57). Widok pięknego młodzieńca wywarł na niej ogromne wrażenie, a jego odejście pozostawiło w jej sercu słodycz. Warunkiem spełnienia się wizji świetlanej przyszłości rodu było jednak założenie klasztoru. W związku z tym „*huius magnifice decoris promissio grandis / Progeniem domnae claram specialiter Odae / Signavit*” (w. 67-9). Realizację warunku przekazała zatem córce.

Działalność Aedy sytuuje się przed właściwą narracją, nie jest bezpośrednio zaangażowana ani w budowę konwentu, ani nawet w wybór miejsca. Jednak jej postać stanowi swoisty *spiritus movens* całego przedsięwzięcia. Przede wszystkim to jej córka urodzi Ottona Wspaniałego, którego synem będzie Henryk, „*pater augusti fuit Oddonis venerandi*” (w. 71)⁸⁹. Ponadto jej postępowanie jest dowodem na religijność rodu, zakorzenienie w chrześcijaństwie. Rytuály, które ona odprawia, świadczą o pobożności, którą przekazała także córce. Ponadto pozostając w relacji bezpośredniej z bóstwem, wiąże klasztor z państwem nierozzerwalnie. Jednocześnie doznana przez nią wizja do niczego jej nie zmusza – to od niej, a następnie od jej potomków, zależy, czy obietnica się wypełni. Aeda tak naprawdę mówi o swoim marzeniu.

Jego realizację przejmuje Oda, prawdziwa bohaterka poematu i całego przedsięwzięcia. Jest określana wieloma znaczącymi terminami: *dominatrix*, *nostris spes*, *nimis felix*, wydaje się dużo ważniejsza niż Otton Wspaniały. Pierwsza wzmianka o niej pojawiła się już w początkowej części utworu („*praenobilis Oda, / Edita Francorum clara de stirpe potentum*”, w. 21-22), jednak jej funkcją było przywołanie postaci Aedy. Po dygresji na temat wielkości Ottona I Hroswita wróciła do właściwego toku rozważań („*Nunc ad opus coeptum devote perficiendum / Est convertendus stilus noster studiosus*”, w. 83-4). Oda, „*inter nostrates celebris profecerat omnes / Moris et factis*” (w. 87-8), wpłynęła na męża, by spełnić marzenie swojej matki:

[*Primordia*, w. 92-8]

Hinc nam legalem non raro sui seniore
Exhortabatur blandis nimium suadelis,
Ut de gazarum construxisset propriarum
Sumptu coenobium divinis laudibus aptum,
In quo sacrandae domino velamine sacro
Finetenus castae possent habitare puellae
Atque vacare sui sancti famulamine sponsi.

⁸⁹ W następnych wersach (72-82) Hroswita przedstawiła postać Ottona I w samych superlatywach.

Mąż przychylił się do próśb i napomnień wiernej żony. Po uzyskaniu pozwolenia króla Ludwika udali się w pielgrzymkę do Rzymu. Małżeństwo powtórzyło gest Aedy – modlili się o pozytywną odpowiedź, leżąc u stóp papieża (w. 132-145). W zamian za dary otrzymali zgodę na założenie klasztoru, a także relikwie świętych papieży, Anastazego i Innocentego, pod warunkiem jednakże wspominania zmarłych oraz śpiewania hymnów dniem i nocą.

Szczególne role Ody uwidoczniła się zwłaszcza po śmierci męża. Oddała się życiu w czystości, „*intenta deo*” (w. 299), wyrzekła się miłości ziemskiej i stała się wsparciem dla młodego konwentu („*praestabat opem solita pietate recentem, / Qua suffulta suas posset ditescere nonnas / Omnibus his rebus, noster quibus indiget usus*”, w. 302-4). Wprowadzona przez nią dyscyplina ascetyczna została szczegółowo opisana w wersach 409-427. Czuwała nad postępowaniem, nauką, zwyczajami i życiem sióstr zgromadzonych w murach klasztoru. Posługiwała się zarówno swoim przykładem („*exemploque suo praemonstravit facienda*”) i wskazówkami matczynymi („*prudentis dulcis dilectio matris*”), jak i strachem („*terrore*”) i upominaniem („*monitis*”). Była dla mniszek i panią („*dominatricis iure potentis*”), i matką („*matris more suavis*”).

Rola Ody nie ograniczyła się do sprawowania nadzoru nad mniszkami. Wiele wysiłku włożyła też we wsparcie finansowe klasztoru. Nakłoniła syna do ozdobienia kościoła i postawienia murów konwentu (w. 366-374), ale także i pozostałą rodzinę zobligowała do kolejnych donacji, przypominając im o obietnicy Jana Chrzciciela.

Oda działała aktywnie w klasztorze niemal do samej śmierci. Dożyła stu siedmiu lat („*decies denos septem quoque vixerat annos*”, w. 575). Dane jej było zobaczyć spełnienie zapowiedzi: ujrzała swego prawnuka, Ottona I. Zakończywszy życie „*fine bono*”, została pochowana niedaleko dwóch córek, Hathumody i Gerbergi I. Dzięki jej staraniom – Hroswita podkreśliła to wielokrotnie – konwent służył Bogu skutecznie i wytrwale.

Aeda marzyła o założeniu klasztoru, Oda rozpoczęła jego realizację i czuwała nad jego rozwojem, jednak to dopiero Hathumoda, pierwsza ksieni, dostąpiła zaszczytu bycia *sponsa Christi*. Choć wyboru takiego życia dokonali jej rodzice („*Atque sui natam decreverunt Hathumodam / His habitu similem fieri sociamque perennem*”, w. 109-110), spędziła w Gandersheim 22 lata szczęśliwa („*Interea Christi virgo felix Hathumoda, / Cum gregis undenos curam bis gesserat annos, / Ocius in Christo moriens transivit ad astra*”, w. 315-8).

Wykształcona została w klasztorze Herford, tak, aby jako dwunastolatka mogła objąć przewodzenie mniszkom w Gandersheim. Jej udziałem stał się trzeci, po wizji i światłach w lesie, cud. Zabrakło kamienia do budowy i wydawało się, że kościół nie zostanie wzniesiony. Bohaterka okazała taki charakter, jak matka i babka:

[*Primordia*, w. 241-7]
Abbatissa sed a domino sperans Hathumoda
Impetrare fide credentes omnia posse,
Frangebat sese nimio persaepe labore,
Nocte dieque deo sacris studiis famulando;
Et, subiectarum multis illi sociatis,
Caelitus auxilii petiit solamina ferri,
Ne non perfectum remaneret opus bene coeptum.

Wiara Hathumody nie zawiodła. Odpowiedzi doczekała się, kiedy powtarzała gest babki („Cum prostrata die quadam iacuit secus aram”, w. 251). Ruszyła za głosem serca i ducha do ledwie zaczętej budowy świątyni. Tam ujrzała białą gołębicę, która poprowadziła ją w miejsce pełne kamieni. Wystarczyło ich do ukończenia klasztoru i kościoła.

Hathumoda zmarła w 874 roku, zaraziwszy się od siostry, którą się opiekowała. Miała trzydzieści cztery lata. Przed śmiercią desygnowała na swoją następczynię prawdopodobnie dwudziestokilkuletnią Gerbergę („Gerbergae tenerum commisit ovile regendum”, w. 318). Autorka niewiele napisała o samej bohaterce, przedstawiła ją krótko: „Haec fuit illustri cuidam nimiumque potenti / Desponsata⁹⁰ viro, Bernrad de nomine dicto” (w. 319-320).

Największą zasługą nowej przełożonej wydaje się właśnie odrzucenie zaręczyn, temu autorka poświęciła dłuższy fragment utworu (w. 315-360). Gerberga potajemnie złożyła śluby („Sed esse Christo clam consecraverat ipsa”, w. 321), płonąć gorliwą miłością do niebiańskiego ukochanego, gardząc jednocześnie oblubieńcem ziemskim („Caelesti fervens sponso velamine sacro, / Omnino sponsum spernens animo moriturum”, w. 322-3). Kiedy usłyszał o tym Bernard, nie okazał zrozumienia, obawiając się jednak, że w plotce może tkwić okrusz prawdy, odwołał się do jej matki, by upomniała córkę. Zobaczywszy ukochaną, najpierw czynił jej wyrzuty, że chce złamać zawarty między ich rodzinami pakt, potem oznajmił, że po powrocie z wojny oczekuje, że zostanie jego żoną. Na jego gwałtowne słowa i zachowanie („dextra,

⁹⁰ Określenie *desponsata* może oznaczać zarówno ‘zaręczona’, jak i ‘zaślubiona’. Wydaje się jednak, że chodzi w tym przypadku o narzeczeństwo. Ten sam motyw odnaleźć można w *Gallikanusie I* – tytułowy bohater pragnie poślubić Konstancję, która złożyła śluby czystości. Różnica polega jednak na tym, że on nie ginie w bitwie, lecz się nawraca.

permotus mente, levata / Iurat per gladium, per candidulum quoque collum / Iuxta posse sui facta praedicta repleti”, w. 348-350) odpowiedziała „ore modesto” (w. 351):

[*Primordia*, w. 352-3]
Christo me totam committo meam quoque vitam,
Utque fiat de me iuxta domini rogo velle.

Bernard wyruszył na wojnę i został „victus virtute superna” (w. 358). Gerberga mogła połączyć się niebiańską miłością z Chrystusem. Dzięki niezłomności swego charakteru konsekwentnie wytrwała przy swojej decyzji i w następstwie śmierci starszej siostry przejęła po niej schedę. Jej imię pojawiło się jeszcze w związku z obejmowaniem donacji rodzinnych („Tradens illi largitur praedia multa / In ius Gerbergae, nostrae reatricis amandae”, w. 449-450). Oddała swe życie konwentowi w Gandersheim, pozostając w bliskich stosunkach z siostrą, Liudgardą, czym pozyskała dla klasztoru liczne dary.

Gerberga zmarła po dwudziestu dwóch latach przewodniczenia mniszkom, na swą następczynię wskazując najmłodszą siostrę, Christinę („Orbatumque sui dimisit ovile sorori / Christinae procurandum sancteque tuendum”, w. 484-5). Trzecia opatka dorównywała siostram w cnotach, prowadząc życie godne mniszki: „Quae, praefatarum mores sectando sororum / Atque sui vitam bene praemeditando gerendam” (w. 586-7). Hroswita poświęciła jej najmniej miejsca i uwagi.

Po śmierci matki została sama z dziewczętami przebywającymi w klasztorze, co było dla niej wielką pociechą po stracie (w. 581-2). Przeżyła Odę nie więcej niż o 6 lat. Oddawała ducha szczęśliwa, odchodząc do Ojca, mogąc znów zjednoczyć się z siostrami. Wszystkie trzy towarzyszą teraz matce w niebie.

5.2.4. Rola „zakonów królewskich”

Wszystkie teksty Hroswity składają się na spójną narrację o czasach, w których żyła. Autorka powtarzała tematy i motywy, przekształcając je i modyfikując. Dopiero jednak w ostatnim jej dziele, które zostało zachowane dla potomności, wpływało klasztorne poczucie jedności. *Primordia* pozwoliły jej wyrazić siebie, zwrócić uwagę na swoją religijność. Jednocześnie Hroswita zaprezentowała powrót do korzeni, do początków jej zgromadzenia, by uwznioślić współczesność.

W tym też tekście, narzędziu służącym do przechowywania w pamięci czynów godnych przekazania następnym pokoleniom, okazała lojalność wobec władcy, którego porównała do wielkich przywódców – Karolingów. Del Zotto zauważyła, że *Primordia* „costituisce un ideale completamento dei *Gesta Ottonis*, poiché presenta la nascita della comunità religiosa, voluta dal duca Liudolfo, come il momento fondante della legittimazione divina per la futura ascesa della Casa di Sassonia”⁹¹. Pisanie o przeszłości wymaga wyboru tych elementów, które należy zachować dla potomności. Dlatego też warto podkreślić, że o ile dla Agiusa z Corvey, autora *Vita Hathumodae*, w centrum zainteresowania znalazła się ksieni, mniej jej rodzice (wspomniani z pominięciem ich imion), o tyle dla Hroswity liczył się obraz samego zgromadzenia, a przez jego świetność także rodu panującego.

Konstruowanie instytucjonalnej jedności dzięki Hroswicie stało się istotne ze względu na postać przełożonej. Gerberga była córką księcia Henryka Bawarskiego, który angażował się w rebelię przeciwko bratu. Ona musiała podkreślić lojalność wobec władzy, a nie ojca. Poza tym należało dbać o utrzymanie autorytetu konwentu, który straciło na znaczeniu od czasu fundacji Quedlinburga.

Nie można zapominać, że fundatorami Gandersheim byli pradiadkowie adresata, gdyż wpłynęło to na polityczne znaczenie klasztoru. Dla ludzi średniowiecza założenie zgromadzenia duchownego wpływało nie tylko na zyskanie miejsca w niebie dla benefaktora, ale także wiązało go w sposób trwały z samą fundacją. Zasługi Gandersheim były jednocześnie zasługami i fundatorów, i ich potomków⁹², a pomyślność rodu zależała w dużej mierze od gorliwości religijnej konwentu⁹³. Quedlinburg, choć bliższy cesarzowi, nie stworzył dzieła sławiącego go. Hroswita miała w tym czasie już napisane dramaty i legendy. *Gesta Ottonis* i *Primordia* stanowiły pierwsze teksty historyczne sławiące Ottonów, w których autorka zwróciła szczególną uwagę na Boską Opatrzność opiekującą się linią królewsko-cesarską. Teksty te

⁹¹ C. Del Zotto, *op.cit.*, s. 107.

⁹² Michałowski podkreślił, że „chrześcijaństwo średniowieczne było religią zasług” (R. Michałowski, *op.cit.*, s. 147). Grzechy pokrywane były przez dobre uczynki (zwłaszcza akty miłosierdzia i praktyki religijne) swoje i innych, w tym przede wszystkim mniszek lub mnichów założonego przez grzesznika konwentu. Wysoko ceniono także ofiary na rzecz klasztoru, gdyż „dobroczyncom przysługiwało prawo do wspomnienia liturgicznego. Konwent wymieniał w czasie nabożeństwa imiona żywych i umarłych benefaktorów, polecając ich Bogu, a modlitwie towarzyszyły czasem, np. w rocznicę śmierci, czyny miłosierdzia (...) Pamięć o fundatorach i dobrodziejach utrwalano, wpisując ich imiona do ksiąg liturgicznych” (*ibidem*, s. 148).

⁹³ Szerzej: M.T. Szczepański *Proroctwo i obietnica. Nadprzyrodzone przesłanki władzy Ottonów w ujęciu Hrotsvit z Gandersheim*, [w:] *Christianitas Romana. Studia ofiarowane prof. Romanowi Michałowskiemu*, red. K. Skwierczyński, Warszawa 2009, s. 115.

przechowywały także pamięć o władcach, zgodnie z zadaniem klasztorów w zakresie *memoria*. Należy pamiętać, że zakony żeńskie w X wieku pełniły funkcję „preservers of knowledge”⁹⁴, te działające na terenie państwa niemieckiego pełniły tę funkcję dla historii Ottonów.

Warto zwrócić uwagę, że w X wieku większość germańskich klasztorów żeńskich, zwłaszcza tych ulokowanych w Saksonii, było zgromadzeniami kanoniczek⁹⁵. Ruch monastyczny kobiet tak ożywiony w pierwszych wiekach chrześcijaństwa osłabł⁹⁶. Oprócz Gandersheim wymienia się Herfod, Quedlinburg i Essen jako najbardziej znane i aktywne ośrodki kanoniczek. Kobiety przebywające w zakonie obowiązywał system modlitw oraz przysięgi czystości i posłuszeństwa. Mniszki składały przysięgę ubóstwa, przebywały w konwentach na stałe, w przeciwieństwie do kanoniczek, nazywanych *sanctimoniales* lub *canonicae*. Popularność zgromadzeń tych ostatnich polegał na tym, że przebywające w nim kobiety mogły ponownie wrócić na łono rodziny, a nawet wyjść za mąż⁹⁷. „Houses of canonesses survived and new foundations were occasionally made, because they continued to serve a social purpose for the higher aristocracy who felt the need to provide protection and supervision for their unmarried womenfolk”⁹⁸.

Sposób życia kanoniczki w pewnością wpłynął na światopogląd Hroswity. Przede wszystkim, choć prowadziły *vita communis*, „canonesses did not take formal vows and were not cloistered”⁹⁹. Spały w dormitorium, ale miały swoje cele (*mansiunculae*) do indywidualnej nauki, na czas choroby, tam trzymały swoje rzeczy. Przebywały w ciągu dnia w refektorium, odprawiały rytuały religijne, brały udział w mszach i godzinkach. W przeciwieństwie do mniszek kanoniczki zachowywały prawo do posiadania rzeczy prywatnych, przyjmowały gości, mogły opuszczać klasztor bez

⁹⁴ Określenie zaczerpnięte z pracy J. Stevenson, *op.cit.*, s. 50. Funkcja pamiętania, jak czytamy w *The Audiences of Hrotsvit*, była ważna dla każdego klasztoru w średniowieczu, dla „królewskich” i „cesarskich” zwłaszcza (L.A. McMillin, *The Audiences of Hrotsvit*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 319).

⁹⁵ S. Wemple, *op.cit.*, s. 40.

⁹⁶ C.H. Lawrence, *op.cit.*, s. 201.

⁹⁷ Popularność, o której mowa, nie trwała bynajmniej tylko w wieku X. „Die Kanonissen sind die direkten und legitimen Nachfolgerinnen der altkirchlichen, klerikalen Sanktmonialen und der frühchristlichen gottgeweihten Jungfrauen. Vom großer Bedeutung Waren die Kanonissenstifte etwa vom 6. Jh. bis zum 12. Jh. vor allem im fränkisch-sächsischen Raum” (U. Feiste, *op.cit.*, s. 7).

⁹⁸ C.H. Lawrence, *op.cit.*, s. 201.

⁹⁹ J. Stevenson, *op.cit.*, s. 36.

specjalnych pozwoleń, nabywać księgi i utrzymywać służbę¹⁰⁰. Nosiły różne – świeckie lub mnisze – ubiory oraz żywiły się według wybranej przez siebie diety¹⁰¹.

Kanoniczki mogły podróżować, co dla wielu badaczy jest potwierdzeniem tego, że Hroswita nie była mniszką. O ile klasztor w Gandersheim przyjmował na nocleg nieraz króla, a później cesarza i być może również jego gości, o tyle po założeniu konwentu w Quedlinburgu pozostał nieco na uboczu i był rzadziej odwiedzany. Hroswita zatem musiała pojawiać się na dworze przy okazji wizyt wyjątkowych gości, a jej aktywność zaznaczyła się w latach 950-960. Dzięki temu miała możliwość zawiązania i utrzymania kontaktów z wybitnymi ludźmi, mogła konsultować z nimi swoje prace, dowiadywać się na temat wydarzeń w odległych miejscach, inspirować się i poszerzać horyzonty.

Rekonstruując model wykształconej kobiety X wieku, należy pamiętać o pełnej wieloaspektowości perspektywie: kultywacja umysłu, studiowanie autorów pogańskich i chrześcijańskich oraz wymiana z uczonymi składały się na ideał intelektualny. Powiązano go z życiem społecznym – łącząc arystokratyczne dobre wychowanie z ideą miłości bliźniego.

¹⁰⁰ F. Bertini, *Introduzione e note...*, s. XIV-XX.

¹⁰¹ Miały prawo żywić się jak ascetki, ale nie musiały zachowywać postów (J. Stevenson, *op.cit.*, s. 36).

5.3. Niezbędnik lekturowy wykształconej kobiety w X wieku

5.3.1. System kształcenia, czyli jakie teksty czytano w X wieku

Edukacja w X wieku stanowiła monopol kleru, choć poglądy Kościoła na kształcenie mniszek ewoluowały¹⁰². Pernoud stwierdziła, że „dziewczęta z wielkich rodów miały swoje nauczycielki”¹⁰³. Z racji tego, że nauczaniem zajęły się przede wszystkim zakony żeńskie, system kształcenia w zgromadzeniu był bardziej rozpowszechniony dla większości córek z wyższych sfer. Obowiązująca w większości klasztorów germańskich reguła świętego Benedykta nie sprecyzowała jednak programu kształcenia. Najważniejszy jego element stanowiło czytanie Pisma Świętego, natomiast szczegóły zależały od przełożonego /przełożonej konwentu, a także od zasobów, jakimi się dysponowało, zarówno finansowymi, jak i intelektualno-bibliotecznymi.

Dziewczęta rozpoczynały naukę w wieku 6-7 lat od poznania alfabetu. Poziom elementarny obejmował czytanie, pisanie oraz znajomość podstawowych łacińskich modlitw i pieśni najpierw pod nadzorem siostry *primicerii*, potem kantorki¹⁰⁴. Pierwszą księgą, z którą dziewczęta się stykały, było Pismo Święte, zwłaszcza Psalterz. Uczyły się fragmentów na pamięć, dopiero potem ich zapisu. Poznawanie Biblii odbywało się jednocześnie z uczestnictwem w liturgii i śpiewie. Na tym etapie zdobywały także umiejętności matematyczne: m.in. obliczały cykl lunarny i solarny¹⁰⁵.

„Like much of the rest of the Middle Ages – zauważył Newell – the tenth century believed that the seven liberal arts contained the unique and complete expression of learning”¹⁰⁶. Dlatego też po dwóch-trzech latach nauki do programu kształcenia włączano elementy *trivium*: gramatykę, dialektykę i retorykę. Michałowska zwróciła uwagę na sposób nauczania w szkołach klasztornych, w którym dominowało

¹⁰² J. Strzelczyk porównał regułę Cezariusza z Arles (*Regula dla dziewic*) z V w. z synodami w Chalon-sur-Saône z 813 roku i w Akwizgranie z 816 roku, którego postanowienia ukazały się w formie tekstu *Institutio Sanctimonialium*. Rozdział XXII traktuje o nauce w klasztorach żeńskich i konieczności przykładania się do opanowania wiedzy (*Ut erga puellas in monasteriis erudiendas magna adhibeatur diligentia*)

¹⁰³ R. Pernoud, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Katowice 2009, s. 68.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 69.

¹⁰⁵ T. Michałowska, *Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 2001, s. 114.

¹⁰⁶ J. Newell, *Education and Classical Culture in the Tenth Century: Age of Iron or Revival of Learning?*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 130.

*enarratio auctorum*¹⁰⁷. Lekcja składała się z lektury fragmentu, wprowadzenia, objaśnienia, rozbioru gramatycznego, objaśnienia dosłownego znaczenia tekstu, wreszcie przedstawienia treści moralnych. *Exercitia* w zakresie prozodii obejmowały recytację i układanie tekstów własnych. Uczono także podstaw metryki na przykładzie psalmów.

Podstawowym podręcznikiem do gramatyki była *Ars minor* Donata (czytana także w skrócie pod tytułem *Cunabula grammaticae artis*). Część ta składała się z pytań i odpowiedzi, które uczennice znały na pamięć. Drugie opracowanie Donata, *Ars maior*, oraz *Institutiones grammaticae* Pryscjana stanowiły pogłębienie wiedzy na temat gramatyki, a także dzięki urywkom z autorów klasycznych dostarczały wiedzy o literaturze¹⁰⁸. Newell wymienił także teksty takich autorów, jak: Hraban Maur, Alkuin, Beda¹⁰⁹. Naukę retoryki i dialektyki wspomagały dzieła, m.in. *De rhetorica* oraz (dla zaawansowanych) *De dialectica* z komentarzem Boecjusza Alkuina, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Marcjanusa Kapelli, Kwintyliana, *De inventione* i *De oratore* Cyserona, traktaty Boecjusza i Arystotelesa, *Rhetorica ad Herennium*. Michałowska wskazała również teksty Ojców Kościoła (Hieronima, Ambrożego, Augustyna, Grzegorza i Orygenesusa)¹¹⁰.

Dziewczęta zdobywały umiejętności interpretowania poetów od znaczenia literalnego do alegorycznego, następnie poprawnych mówienia i pisania. Nauczanie ściśle połączone było z praktykami religijnymi, a efektem kształcenia na pierwszym etapie była umiejętność dokonywania egzegezy Biblii. *Trivium* stanowiło podstawę wiedzy i studiowano je gruntownie. Rzadziej natomiast zajmowano się *quadrivium*: muzyką, arytmetyką, geometrią i astronomią, które poznawano z tekstów Boecjusza, Marcjanusa Kapelli, Izydora z Sewilii, Bedy Czcigodnego.

Nawet jednak uczennica, która przyswoiła sobie cały program teoretyczny, nie posiadała jeszcze łatwości mówienia i pisania. Do tego potrzebowała przykładów twórczości autorów pogańskich i chrześcijańskich. Informacji na temat twórców dzieł, czytanych w X wieku, dostarczyło świadectwo Waltera ze Spiry, który chodził do szkoły ok. roku 975. Wśród jego lektur znaleźli się tacy autorzy, jak: Wergiliusz (70-19 r. p.n.e.) jako autor *Eneidy* i *Eklog* (zwłaszcza czwartej), „Homer” (skrócona wersja *Iliady* występująca pod tytułem *Ilias Latina*, powstała w I w. n.e.), Marcjanus Kapella

¹⁰⁷ T. Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*, Wrocław 2007, s. 26.

¹⁰⁸ E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 49.

¹⁰⁹ J. Newell, *op.cit.*, s. 130.

¹¹⁰ T. Michałowska, *Ego Gertruda...*, s. 115.

(IV-V w.), Horacy (65-8 r. p.n.e.) jako autor satyr, Persjusz (34-62 r. n.e.), Juwenalis (60-127 r. n.e.), Boecjusz (ok. 480-524 r. n.e.), Stacjusz (ok. 45-96 r. n.e.), Terencjusz (ok. 195-159 r. p.n.e.) i Lukan (39-65 r. n.e.). Perrino wymienił Terencjusza, Wergiliusza, *Metamorfozy* Owidiusza, innych (Horacego, Lukana, Stacjusza) – jak stwierdził – poznawano z antologii¹¹¹. Poza tym czytano apokryfy oraz żywoty świętych męczenników.

Inną odpowiedź, co było dostępne dla czytelniczek, może stanowić zawartość zbiorów klasztornych. Laistner przeanalizował katalogi biblioteczne, by stworzyć listę autorów, którzy byli czytani około 900 roku w takich klasztorach, jak: St. Gall, Tours, Treves¹¹². Do opanowania *trivium* mogły służyć łacińskie gramatyki Donata, dzieła Pryscjana, także Wergiliusza i Izydora, Alkuina *De rhetorica* i *De dialectica*, Cyserona *De inventione* i *De oratore*, a także *Rhetorica ad Herennium*. Natomiast opanować *quadrivium* pomagały Izydora *Etymologies* i *De natura rerum*, Bedy *De temporum ratione* i Aratusa *Phaenomena* oraz rozmaite traktaty o muzyce i słownictwie. Wiele bibliotek zawierało kompilacje. J. Davis zasugerowała, że podobne utwory musiały znajdować się w bibliotece w Gandersheim¹¹³.

Do podobnego wniosku doszła J. Stevenson, analizując spis inwentarza klasztoru w Essen¹¹⁴. Wymieniła ona Pryscjana *Institutiones grammaticae*, pochodzące z X wieku kopie dzieł Terencjusza, Juwenkusa, Avianusa i *Psychomachia* Prudencjusza. Znalazł się tam apokryficzny tekst *De obitu sanctae Mariae*, a także kolekcja ksiąg liturgicznych, homilie Bedy, utwory Grzegorza Wielkiego i Leona I, Hieronima, a nawet *Eneida* Wergiliusza. Trudno jednak bezspornie stwierdzić, czy spisy inwentarza zwłaszcza z bibliotek spoza Gandersheim dają pewność tego, kto był czytany. Z pewnością wiele z wymienionych przeze mnie tytułów i nazwisk autorów pojawiło się w czasie analizowania tekstów Hroswity.

Inną kwestią nie do rozstrzygnięcia wobec braku dokumentów jest nauczanie greki. Obok łaciny i hebrajskiego nazywana „świętym językiem”, Berschin zwrócił uwagę, że pojawiała się w liturgii, w modlitwach, w utworze Marcjanusa Kapelli¹¹⁵. Znali ją najwięksi uczeni tamtych czasów, a z najbliższego otoczenia Hroswity – Bruno,

¹¹¹ V.R. Perrino, *op.cit.*, s. 38.

¹¹² Cyt. za J. Davis, *Hrotsvit, Strong Voice of Gandersheim*, „Advances in the History of Rhetoric” 1998, nr 3, s. 47.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ J. Stevenson, *op.cit.*, s. 45, 46.

¹¹⁵ W. Berschin, *Grecko-łacińskie średniowiecze. Od Hieronima do Mikołaja z Kuzy*, przeł. K. Liman, Gniezno 2003, 40-50, 79.

brat Ottona I, Gerberga II i jej siostra, Hadwiga. Zwraca się uwagę, że w X wieku „there is some indication of the continuing interest in the Greek intellectual heritage in the West”¹¹⁶. Być może zainteresowanie wzmogło przybycie Teofano do Europy, choć miało to miejsce dopiero w 972 roku¹¹⁷. Pretzel zasugerowała wpływ takich dziedzin jak: dyplomacja, handel, religia (rozumianej jako „ecclesiastical relations and disputations between the two branches of Christianity”)¹¹⁸. Warto zwrócić uwagę, że na Wchodzie wystawiano sztuki, tam też funkcjonowały w szerokim literackim odbiorze apokryfy, nieakceptowane przez Rzym.

Edukacja kobiet na ogół kończyła się po osiągnięciu przez nie dwunastego roku życia, dla pozostających w klasztorze wciąż istniała możliwość (a nawet konieczność) pogłębiania swej wiedzy oraz czytania. Oprócz nauczania ważna też była aktywna partycypacja w życiu literackim. Kompozycje zakonnice i kanoniczek traktować można jako wyraz swojej wyjątkowości, jako że nie mogły udzielać się politycznie, a chciały wyrazić swoje lub zgromadzenia zdanie na tematy aktualne czy też historyczne (jak trzeba interpretować dzieła Hroswity). Istotne były również kontakty z innymi klasztorami, np. ze świętego Emmerama w Ratyzbonie, gdzie znaleziono teksty kanoniczki z Gandersheim, ale także z Sankt-Gallen, Reichenau¹¹⁹.

5.3.2. Przykład autentyczny – wykształcenie Hroswity

Choć pozostawiła po sobie znaczną spuściznę, a jej utwory opuściły mury macierzystego klasztoru, nie istnieją (lub nie odnaleziono jeszcze) żadnych współczesnych Hroswicie źródeł, które dotyczyłyby jej samej, poza jej tekstami. Nie wiadomo, czy imię, przekazane przez nią, zostało nadane przez rodzinę. Nie jest możliwe nawet jednoznaczne stwierdzenie, skąd pochodziła ani co się z nią stało po stworzeniu ostatniego utworu. Większość opinii na temat jej samej opiera się na hipotezach, domysłach, analogiach do innych kobiet.

Z racji tego, że od początków swego funkcjonowania klasztor w Gandersheim uchodził za miejsce arystokratyczne, zakłada się, że Hroswita pochodziła z możnego rodu. Z pewnością była związana z miejscem swego pobytu, choć przypuszczalne

¹¹⁶ M. Pretzel, *op.cit.*, s. 71.

¹¹⁷ O wątpliwym wpływie Teofano: *ibidem*, s. 70 oraz 73.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 71.

¹¹⁹ J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 384.

kontakty z uczonymi przebywającymi na dworze Ottona I i świadkami wydarzeń opisywanych w poematach historycznych oraz korzystanie z dokumentów państwowych wskazują, że była kanoniczką – mogła podróżować, nie ograniczała jej surowa reguła życia monastycznego.

Istnieją również dwie tezy na temat czasu wstąpienia przez nią do klasztoru. Bertini przytoczył opinię Magnina, że wstąpiła do klasztoru później, najpierw zaznawszy życia. Sam uznał, że przeciwnie – wcześniej rozpoczęła żywot mniszy, bo znała podstawy metryki¹²⁰. Ten ostatni argument przeważa. Tylko jeśli wstąpiła wcześniej do klasztoru, mogła uczyć się prozodii i metryki oraz czytać tytuł *auctores*, których dzieła były nie do znalezienia poza klasztorem.

Żeby tworzyć, Hroswita potrzebowała ponadto płynnej znajomości poprawnej łaciny, środków retorycznych i zasad prozodycznych, których nauka objęta była programem *trivium*. Dwa ostatnie dramaty w zbiorze wymagały zwłaszcza znajomości takich przedmiotów, jak matematyka, astronomia i muzyka, znajdujących w ramach kształcenia *quadrivium*. Przede wszystkim jednak niezbędny dla niej był dostęp do tekstów Terencjusza oraz do apokryfów i dokumentów. Zadanie, którego się podjęła i w którym wspierała ją nie tylko przełożona konwentu, wiązało się z dużym zaufaniem, jakiego nie mogła nadużyć. Efekt w postaci sześciu erudycyjnych chrześcijańskich komedii musiał spełnić pokładane w autorce nadzieje.

Bertini podkreślił wagę utworów Hroswity, pisząc:

Si tratta di un documento importantissimo, anche sul piano stolico, perché ci chiarisce la situazione culturale del convento di Gandersheim e della corte ottoniana e ci consente di valutare la scarsa consistenza dei due pregiudizi citati, ovvero la presunta incultura del secolo X e la singolarità della poetessa sassone.¹²¹

Aby osiągnąć taki stopień umiejętności twórczych, musiała przejść przez system kształcenia klasztorowego, w którym szczególny nacisk kładziono na zdolności redakcyjne. Retoryka pozostawała bowiem na usługach pedagogiki, a celem nadrzędnym dzieł pozostawały pouczenie i upomnienie:

Ćwiczenia pisarskie, do których przywiązywano dużą wagę w systemie średniowiecznego nauczania, stanowią niezbywalny argument na rzecz roli wzorów literackich oraz teorii (gramatycznej i retorycznej) w kształtowaniu przez szkołę formacji intelektualnej, a zarazem gustów i przyzwyczajzeń

¹²⁰ F. Bertini, *Introduzione e note...*, s. IX-X.

¹²¹ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 65.

estetycznych zastępu późniejszych czytelników oraz twórców dzieł artystycznych.¹²²

W przedmowie do legend Hroswita wymieniła dwie swoje nauczycielki, które zajęły się jej nauczaniem po wstąpieniu do klasztoru w Gandersheim: Rikkardis („Primo sapientissimae atque benignissimae Rikkardis magistrae”, *Praefatio Libri I* w. 6-7) oraz Gerbergę („aliarumque suae vicis instruente magisterio deinde prona favente clementia regiae indolis Gerbergae cuius nunc subdor dominio abbatisse quae aetate minor sed ut imperialem decebat neptem scientia provecior aliquot auctores quos ipsa prior a sapientissimis didicit me admodum pie erudit”, *Praefatio Libri I* w. 7-12). Rikkardis zapewne kształciła Hroswitę w zakresie *trivium*, na co wskazywałaby kolejność („primo”). Nie zachowały się żadne źródła, w których znalazłyby się bliższe informacje o niej.

Gerberga, córka Henryka Bawarskiego, bratanica cesarza, została wykształcona w klasztorze benedyktynów w bawarskiej Ratyzbonie¹²³. Opactwo św. Emmerama zostało ufundowane w 739 roku i odgrywało w średniowieczu wielką rolę w życiu ówczesnej Bawarii. Znane było zwłaszcza z bogatej kolekcji manuskryptów, wykorzystywanych w nauce zarówno *trivium*, jak i *quadrivium*. Gerberga została ksienią jako dziewiętnastolatka¹²⁴. Skoro więc była młodsza od swojej uczennicy, Hroswita musiała rozpocząć naukę na wyższym poziomie, mając ponad dwadzieścia lat.

Autorka oprócz wymienienia swoich nauczycielek wspomniała również w tej przedmowie, że została zapoznana z niektórymi autorami, nie podając tytułów ani autorów. Niewątpliwie twórczość dramatyczna kanoniczki z Gandersheim zawiera w sobie spadek antycznej tradycji świeckiej i patrystycznej. Zauważalny w jej tekstach jest retoryczny sposób wyrazu z dawnej tradycji szkolnej, a figury słowno-brzmieniowe przypominają styl biblijny. To połączenie świętości i świeckości, religii i nauki jest obecne nie tylko w języku, ale także i w motywach, które przywołuje, w gatunku, który wybrała. Hintz zwrócił uwagę, że tacy wielcy uczeni chrześcijańscy, jak święty Augustyn, Alkuin oraz Hraban Maur, nie wykluczali „the study of pagan literature and the classical liberal arts as long as they are helpful in illuminating the meaning of Scripture”¹²⁵. Hroswita wykorzystwała dzieła autora przedchrześcijańskiego, by stworzyć nową jakość, odpowiednią pod względem moralnym dla jej współczesnych. Tematy

¹²² T. Michałowska, *Średniowieczna teoria...*, s. 26.

¹²³ F. Bertini, *Rosvita la poetessa...*, s. 69.

¹²⁴ P. Dronke, *op.cit.*, s. 84.

¹²⁵ E.R. Hintz, *op.cit.*, s. 27.

wzniosłe przedstawiła za pomocą odwołań do codzienności, a Biblia z pewnością oddziaływała jako wzorzec stylistyczny.

Historiom zaczerpniętym z hagiografii nadała nowe, aktualne znaczenie. Berschin wykazał, że „es sind also drei Buchtypen, aus denen Hrotsvit schoepfte, ein *Passionale* [*apostolorum*¹²⁶ – A.A.] (...) *Vitas Patrum*¹²⁷ (...) und *Passiones apostolorum*¹²⁸. Diese drei Bücher sind Grundtypen biographischer Sammelwerke im Mittelalter”¹²⁹. Z ogromnych zbiorów pełnych relacji o cierpieniach męczenników wybrała takie opowieści, które najlepiej mogły zrealizować jej program literacki. Jednocześnie według Hansa Roberta Jaussa „pojedynczego dzieła w tradycji literatury średniowiecznej nie należy traktować ani jako jednorazowej, zamkniętej w sobie i ostatecznej postaci, ani jako indywidualnego, z nikim niedzielnego wytworu jej autora”¹³⁰. Teksty Hroswity nie są jednak sprawnie skomponowaną mozaiką cytatów z innych autorów, odwołania bywają tak aluzyjne, że łatwo można je pominąć. Dlatego właśnie tak fascynujące jest wyszukiwanie nawiązań i równoczesne odkrywanie stopnia nowatorstwa kanoniczki z Gandersheim.

5.3.3. Niezbędnik lekturowy – próba zestawienia

Liczba przekazów źródłowych, pozwalających na ocenę poziomu kultury umysłowej w klasztorach żeńskich X wieku, jest nieliczna. Nie wiadomo, na ile można uogólniać te materiały, którymi dysponujemy. Program i lektury spisywano z punktu widzenia mężczyzn, trudno orzec jednoznacznie, na ile różniło się nauczanie kobiet. Z pewnością Hroswitę należy uznać za przykład kobiety wykształconej. Pytanie brzmi jednak, na ile jej kształcenie było typowe i może stanowić wzór do porównywania.

Szczegółowa analiza założeń teoretycznych, motywów i języka dramatów wykazała liczne podobieństwa do tekstów wielu autorów. Może to stanowić dowód, że autorka знаła je i z nich czerpała inspirację do własnej twórczości. Na tej podstawie powstała lista autorów, którzy pojawili się w toku rozważań i których dzieła mogły być

¹²⁶ Zawartość *Passionale* została zebrana w *Acta Sanctorum*, zbiorze żywotów świętych w układzie kalendarzowym, wydawanym od XVII w. z inicjatywy belgijskiego jezuita Jana Bollandy. Do dziś ukazało się sześćdziesiąt siedem tomów.

¹²⁷ Teksty wydał Heribert Rosweyde w XVII w. w Antwerpii pod tytułem *Vitae patrum*.

¹²⁸ Ukazały się jako *Codex Apocryphus Novi Testamenti* dzięki J. A. Fabriciusowi w Hamburgu w XVIII w.

¹²⁹ W. Berschin, *Passio und Theater...*, s. 3.

¹³⁰ H.R. Jauss, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 1, s. 338.

źródłami dla Hroswity. W poniższym zestawieniu pogrubiono nazwiska twórców, których utwory znajdowały się w programie nauczania.

Arystoteles	Donatus	Grzegorz Wielki
Plaut	Hieronim	Izydor z Sewilii
Terencjusz	Prudencjusz	Ildelfons z Toledo
Cyzeron	Augustyn	Aldhelm
Lukrecjusz	Diomedes	Beda Czcigodny
Wergiliusz	Marcjanus Kapella	Alkuin
Horacy	Jan Kasjan	Teodulf z Orleanu
<i>Rhetorica ad Herennium</i>	Leon I	Hraban Maur
Justyn Męczennik	Seduliusz Celiusz	Jan Szkot Eriugena
Tertulian	Cezary z Arles	Anastazy Bibliotekarz
Orygenes	Avitus z Vienne	Beda Incertus
Laktancjusz	Pryscjan	Jan Diakon Hymonides
Juwenkus	Boecjusz	Ermold Nigellus
Ewancjusz	Benedykt z Nursji	Notker Balbulus
Hilary z Poitiers	Kasjodor	Haymo z Halberstadtu
Grzegorz z Nazjanu	Wenancjusz Fortunat	Rateriusz z Werony
Ambroży	Leander z Sewilii	Angelomus Luxovensis

Jak wynika z powyższego zestawienia, kształcenie Hroswity nie ograniczyło się jedynie do programu nauczania. Czytała zarówno autorów starożytnych pogańskich, jak i bliższych jej czasom, chrześcijańskich, gdyż „wszyscy *auctores* mają tę samą wartość, wszyscy są ponadczasowi”¹³¹. Choć w dramatach nie znaleziono śladów znajomości, takich autorów z programu jak: Aratus, Owidiusz, Kwintyliian, Persjusz, Stacjusz, Lukan, *Ilias Latina*, Juwenalis, Juwenkus, Avianus, nie znaczy to jednak, że ich nie czytała. Badanie zapożyczeń w jej tekstach utrudnia znacznie sposób, w jaki pisała – dramaty nie są mozaikami złożonymi z cytatów innych autorów, a odwołania do nich bywają bardzo aluzyjne. Choć wielu badaczy literatury i historyków zajmowało się jej twórczością, wciąż można odkryć wiele powiązań ze światem literackim i antycznym, i średniowiecznym. Warto pamiętać, że wiele tekstów uległo zniszczeniu lub zapomnieniu na przestrzeni wieków i nie jest dziś możliwe dotarcie do tych źródeł.

Z dokonanego powyżej porównania wyłania się jeszcze kwestia poszczególnych dzieł. Zgodnie z zachowanymi świadectwami w programie nauczania pojawiły się utwory takich autorów, jak: Pryscjan, Beda Czcigodny, Alkuin oraz Prudencjusz. Ich wpływ zauważono także u Hroswity, wydaje się jednak, że korzystała również z innych tekstów niż tych wymaganych w nauczaniu:

Autorzy	Tytuły dzieł z programu	Tytuły możliwych źródeł Hroswity
Pryscjan	<i>Institutiones grammaticae</i>	<i>Praeexercitamina</i> i <i>De arte metrica (De metris fabularum Terentii et aliorum comicorum)</i>

¹³¹ E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 57.

Beda Czcigodny	<i>De temporum ratione</i>	<i>De rerum natura, Homiliae, In Evangelium S. Lucae, In Evangelium s. Mattheaei, Sententiae philosophicae collectae ex Aristotele atque Cicerone, Historia ecclesiastica, Allegorica expositio in Samuelem, Allegorica expositio in Cantica canticorum</i>
Alkuin	<i>De dialectica</i>	<i>De rhetorica i Confessio fidei</i>
Prudencjusz	<i>Psychomachia</i>	<i>Peristephanon i Apotheosis</i>

Hroswita wykazała się znajomością tekstów wykraczających poza program nauczania, zarówno jeśli chodzi o źródła teoretyczne, jak i poetyckie. Niewykluczone, że znała również inne utwory tych autorów, jednak ich ślady nie zostały dostrzeżone w dramatach. Warto zwrócić uwagę na *Praeexercitamina* Pruscjana, często dołączane w rękopisach i wydaniach do *Institutiones*. Dotyczyły reguł greckiej sztuki retorycznej, a samej kanonicznie mogły posłużyć nie tylko do napisania dramatów, ale także i poematów historycznych. Z traktatu Pruscjana uczono się między innymi różnicy między *narratio fictilis* („opowieścią fikcyjną”) a *narratio historica* („opowieścią historyczną”). Ponadto rozdział *De laude* dostarczył Hroswicie licznych wzorów panegirycznych¹³².

Na podstawie analizy tekstów można stwierdzić, że autorka znała nie tylko teoretyczną doktrynę teatralną, ale również dzieła wybitnych twórców starożytności i wczesnego średniowiecza. Szeroko korzystała ze źródeł, a także twórczo je modyfikowała. W jej tekstach zauważa się wpływ komedii rzymskiej, reprezentowanej głównie przez Terencjusza, a także Biblii oraz dzieł dotyczących wiary chrześcijańskiej. Na podstawie wykazu przypuszczalnych źródeł i lektur autorki z Gandersheim można z całą pewnością wskazać, co warto było czytać w jej czasach: na jaki temat, jakich autorów, jakie gatunki.

Podstawą zdobywania wiedzy o świecie, a później interpretacji wydarzeń współczesnych i historycznych, było Pismo Święte. Większość cytatów i motywów, które zostały rozpoznane w dramatach Hroswity, pochodziła właśnie z Biblii. Autorka znała fragmenty na pamięć i, świadomie bądź nie, wykorzystywała je w swoich pracach. Wytrwanie w wierze wspomagały także żywoty świętych męczenników – przedstawiały model postępowania w obliczu wyzwań, ale także w życiu codziennym. Postaci, o których czytano, zależne były od kalendarza świąt i rocznic oraz od kultu lokalnego. Z uczestnictwem w życiu konwentu wiązała się znajomość ksiąg

¹³² *Ibidem*, s. 458.

liturgicznych (*Ordinales, Psalteria, Lectionales, Antifonarium, Nocturnales, Missalia*), których treść również zależna była od miejsca położenia klasztoru.

Zetknięcie z tekstami Ojców Kościoła możliwe było w sposób pośredni, na przykład poprzez *lectio* w czasie liturgii, lub bezpośredni, w postaci samodzielnej lektury. Pisarze wczesnochrześcijańscy zyskiwali wielki autorytet dzięki uznaniu i niekwestionowaniu ich wiedzy, legendach o świętym życiu. Ich nauczanie wiązano z ojcostwem duchowym. Wśród nawiązań Hroswity dominują Ojcowie Kościoła Zachodniego (Hilary z Poitiers, Ambroży, Hieronim, Augustyn, Leon Wielki, Grzegorz Wielki, Izydor z Sewilli), Kościół Wschodni reprezentuje jedynie Grzegorz z Nazjanu. Ich teksty dotyczyły życia codziennego (śpiewania hymnów), wartości (dziewictwa). Czytano komentarze do Ewangelii i homilie, alegoryczne objaśnienia fragmentów Pisma Świętego i sentencje filozoficzne. Na podstawie utworów patrystycznych można było również ćwiczyć umiejętności retoryczne.

Zasady *artis scribendi* pomagały także utrwalac utwory Cycerona, Wergiliusza, Prudencjusza, Boecjusza i Wenancjusza Fortunata. Zapewne czytano także apokryfy, choć Kościół Zachodni odradzał lekturę tych tekstów. Prawdopodobnie dominowały kompilacje lub florilegia niż całe utwory.

Z pewnością analiza dramatów Hroswity nie wystarczy, by móc uogólnić, co było lekturą ówczesnych wykształconych kobiet X wieku, jakie książki były podstawą ich nauczania w klasztorach, w jaki sposób, w jakim zakresie i dla jakich celów nabyta wiedza była wykorzystywana. Do tego potrzebne są inne próbki twórczości, w tym także listów, szeroko zakrojone analizy językowo-porównawcze, zestawienia spisów inwentarzowych oraz badania kontaktów między konwentami.

VI. *Imitatio* czy *aemulatio*? Podsumowanie

Hroswita jest z pewnością najbardziej znaną dramatopisarką średniowiecza, a jej teksty są świadectwem połączenia żarliwej pobożności oraz znakomitego wykształcenia. Przyjrzenie się wątkom, motywom oraz użytym zwrotom pod kątem badania intertekstualności pozwoliło na ocenę stopnia korzystania przez autorkę z tradycji literackiej. Warto pamiętać o koncepcjach H. Markiewicza i J. Sławińskiego, że interakcja wewnątrz tekstu wytwarza się na skutek związków i zależności z innymi dziełami, które przywołać można zarówno w formie bezpośredniej, cytatów czy też nawiązań w treści dzieła¹, a tradycja w jej aspekcie strukturalnym jest systemem norm, istniejącym między dziełami, „tworząc obszar ich wspólnoty, pole, na którym są one porównywane”². Ponadto zgodnie ze średniowieczną koncepcją autora, powinien on korzystać z autorytetu (*auctoritas*) poprzedników, czyli autorów (*auctores*) klasycznych i chrześcijańskich³. Unikano prac samodzielnych w obawie przed oskarżeniem, że tekst nie ma fundamentów.

Źródła wiedzy Hroswity można podzielić na trzy kategorie: zasoby biblioteki w Gandersheim (wspomniała zwłaszcza o apokryfach), edukacja (literatura klasyczna, filozofia, retoryka, astronomia i muzyka) oraz spotkania z ludźmi (sceny z życia klasztornego). Jej światopogląd koncentrował się wokół idei chrześcijaństwa, rewizji antycznej filozofii, pojęcia Boga i Trójcy Świętej, a także postaci Marii. W jej tekstach zwraca uwagę wielokrotne odwoływanie się do cnotliwości jako wzorcowej postawy życiowej oraz łaski, na którą może liczyć każdy grzesznik pod warunkiem odbycia szczerzej pokuty.

Bohaterkami swoich dzieł dramatycznych Hroswita uczyniła kobiety wyjątkowe, gotowe na poświęcenie, święte z tej racji, że jest w nich obecny Bóg, lub tej, że zostały obdarzone łaską. Choć w utworach wystąpili także mężczyźni wyznający chrześcijaństwo, to ich siostry w wierze awansowały do roli pośredniczek między sferą niebiańską a ziemską. Świętość kobiet jaśniała niezależnie od wieku bohaterek, ich pochodzenia, a także od ich profesji. Treść każdej z sześciu sztuk miała przekonać czytelnika, że kobieta stanowi Boski element w ziemskim świecie. Święte w doskonały

¹ Vide: H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki” 1988, z. 4/5, s. 245-263.

² J. Sławiński, *Synchronia...*, s. 278.

³ Vide: E.R. Curtius, *op.cit.*, s. 58, 59, 64.

sposób wyrażały idee ważne dla danej społeczności, ponadto w aktywny sposób przekazywały wartości chrześcijańskie innym ludziom. Hroswita zachowała pamięć o wyjątkowych jednostkach, zgodnie z zaleceniem świętego Hieronima: „Honoramus autem reliquias martyrum, ut eum cuius sunt martyres, adoremus”⁴.

Jednocześnie kanoniczka z Gandersheim wyprzedziła swoją epokę, prezentując nowy typ świętych – naśladowców Chrystusa, przestrzegających norm życia ewangelicznego, wysławiających kult człowieczeństwa Syna Bożego oraz kult jego Matki. Znalezione manuskrypty, fragmenty dzieł rozsiane w różnych kodeksach, echa jej twórczości (nawet bez świadomości autorstwa) świadczą, że Hroswita nie została całkowicie zapomniana, a zasięg oddziaływania jej utworów nie ograniczył się tylko do Gandersheim i klasztoru świętego Emmerama⁵.

Autorka odpowiedziała aktywnie na nowe zapotrzebowanie jej czasów i zaktualizowała materiał hagiograficzny zgodnie z oczekiwaniami odbiorców. Jak zauważył Berschin, „literatura łacińska czasu *saeculum ferreum* nie może się mierzyć ilością, a dalej także jakością, języka z piśmiennictwem okresu poprzedniego. Zaskakuje ona wszakże bogactwem oryginalności, nowych dążeń i talentów”⁶. Badanie jej tekstów dramatycznych na różnorodnych poziomach (narracyjnym, kompozycyjnym i językowym) wykazało, że zmiany wprowadzone przez nią doprowadziły nie do zerwania z tradycją, ale do jej modyfikacji, do twórczego dialogu z poprzednikami. Wnikliwa analiza pozwoliła także na wyciągnięcie wniosków na temat literackich autorytetów, oddziałujących na kulturę w X wieku.

Warto mieć na uwadze, że, jak zauważył Sławiński, „kształtowanie się tradycji nie jest po prostu mechanicznym nawarstwianiem się faz przebiegu historycznoliterackiego, ale ustawicznym tasowaniem się warstw, nieprzerwaną reorganizacją ich układu”⁷. Hroswita – autorka ukryta niemal całkowicie za swoim dziełem – pozostawiając nie tylko dramaty, ale również inne teksty, umożliwiła wniknięcie w mentalność ludzi swojej epoki. Każde badanie związków i zależności w tekstach średniowiecznych, nawet tak odległych czasowo i przestrzennie, wzbogaca równocześnie wiedzę o czasach dzisiejszych.

⁴ Hieronim, *Epistola CIX*, PL 22, kol. 907.

⁵ K. Wilson zwróciła uwagę, że liczne fragmenty pochodzą z XII wieku, kiedy odnawia się dramat (K. Wilson, *Saxon canones...*, s. 40-41).

⁶ W. Berschin, *Grecko-łacińskie średniowiecze...*, s. 266.

⁷ J. Sławiński, *Synchronia...*, s. 280.

6.1. Naśladownictwo czy rywalizacja?

Przy rozpatrywaniu stopnia intertekstualności utworów przywołać należy terminy *imitatio* i *aemulatio*, odnoszące się do dwóch koncepcji repetycji lektury: naśladownictwa i poetyckiego współzawodnictwa. Jak zauważył Lausberg, interpretując teorię Kwintyliana, *imitatio* musi „być wsparta zamierzeniem prześcignięcia naśladowanego autora, tak, iż nawet jeśli owo zamierzenie nie powiedzie się, imitacja może służyć jako wzór”⁸. Można ją wykorzystać do przyswojenia i odrodzenia tradycji, przy jednoczesnym założeniu o postępowaniu za wzorem, a jedynie twórcy obdarzeni naturalnym talentem mogą przekształcić imitację w emulację, czyli w literackie współzawodnictwo formy lub treści ze wzorem⁹. O wartości dzieła świadczy wtedy nie jego podobieństwo do wzoru, ale sposób, w jaki został on przetworzony¹⁰. *Aemulatio* zakłada rywalizację nowego utworu z modelem, co zwraca uwagę na dokonane zmiany i ich znaczenie. Autor natomiast, konkurując z autorytetami, bierze udział w przekazywaniu wielkiego dziedzictwa następnym pokoleniom.

Zgodnie ze stwierdzeniami zawartymi w przedmowie Hroswita celowo i świadomie nawiązała do utworów Terencjusza, co było zabiegiem zamierzonym, zakładającym kompetencję literacką odbiorcy. Przeciwwstawiała się niewolniczemu naśladownictwu, jednak nie zerwała z naczelną zasadą imitacji, czyli przekonania, że należy korzystać z dorobku poprzedników i przekształcać go. Jako wzór formalny ustanowiła dzieła Terencjusza, odwołując się poniekąd do teorii Ojców Kościoła na temat sposobu przyswajania utworów pogańskich. Zwróciła na to uwagę Wilson, pisząc:

Hrotsvit's utilization of pagan-learning, particularly of the art of rhetoric, conforms to the Augustinian and Jeromian dicta of permissible or even desirable imitation and emulation: these models advocate the Christian utilization of pagan learning and formal beauty for the purpose of Christian instruction and as effective weapons of Christian apologetics¹¹.

⁸ H. Lausberg, *op.cit.*, s. 576. Kwintylijan, jak się wydaje, zalecał raczej *aemulatio* niż *imitatio* (10.2.9-10).

⁹ Wiele uwagi tym terminom poświęcił G.W. Pigman, przedstawiając teorię, zgodnie z którą *aemulatio* to odmiana *imitatio*, opierająca się na pragnieniu przewyższenia poprzedników, *vide*: G.W. Pigman, *The Metaphors of „Imitatio” and „Aemulatio”*, „Humanities Working Paper” 1979, nr 18, s. 1-49.

¹⁰ Koncepcje *imitatio* i *aemulatio* były zestawiane ze sobą na zasadzie opozycji zwłaszcza w czasach renesansu, *cf.* A. Fulińska, *Renesansowa „aemulatio”: alegacja czy intertekstualność?*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 5-15.

¹¹ K. Wilson, *Antonomasia...*, s. 46.

Sticca uznał, że Hroswita wykorzystywała bardziej koncepcję Hieronima, sugerującą odłączenie przyjemności od potrzeby czytania i nauki, niż Augustyna, który zalecał uczenie się na literackich przykładach, wybieranych ze względu na treść i styl, mających wesprzeć przede wszystkim studiowanie Biblii¹². Według badacza autorka imitowała formę i styl Terencjusza, natomiast emulowała dramatyzacje z hagiograficznych przykładów (*exempla*) z *Vitae Patrum*¹³. Naśladownictwo miałoby dotyczyć wyłącznie stylu, to treść stanowi właściwe pole do rywalizacji. Jak wynika jednak z porównania języka i schematów komediowych, także czerpanie z językowej strony utworów Terencjusza nosiło wyraźne ślady konkurowania z nim.

Również inna kwestia przemawia za dążeniem do *aemulatio* przez Hroswitę. Horacy w *Ars poetica* (w. 408-415) pisał o roli geniuszu w trakcie pracy twórczej. W poprzedzających dramaty przedmowie i liście autorka wspomniała o talencie literackim danym jej przez Boga. Obowiązkiem obdarowanej było zatem wykorzystanie go na chwałę Najwyższego.

We wspomnianych tekstach pojawiają się wprawdzie określenia: „non recusavi illum imitari dictando”, „multo interior, multo contractior, penitusque dissimilis eius, quem proponebam imitari, sit sententiis” (*Praefatio*). Jednakże Hroswita przedstawiła swój program literacki, którego celem było przeciwstawienie się nie tylko światopoglądowi Terencjusza, ale także patrzeniu na kobiety w świecie rzymskim. W takim kontekście należy odbierać jej teksty jako konkurowanie nie z konkretnym, znanym z imienia wzorem, ale z literacką tradycją, którą ten wzór reprezentuje. Poza tym o ile umiejętność niewolniczego imitowania była osiągalna dla dobrych uczniów, o tyle jedynie wybitni mogli zdobyć się na rywalizowanie z wielkimi poprzednikami.

Autorka dramatów połączyła przeszłość z ideałami życia (oraz aspiracjami) jej współczesnych. Wykazała ciągłość kultury, aktualizując ją, reinterpretując materiał hagiograficzny i komediowy zgodnie z priorytetowymi wartościami jej czasów. Dzięki temu zabiegowi wykazała ponadto wyższość chrześcijańskiego cesarstwa Ottona I, który wprowadził w życie zasady zapowiedziane przez Chrystusa: znaczenie łaski, rolę pokuty, docenienie roli kobiet. Wyjątkowość Hroswity polega na tym, że w średniowieczu traktaty moralne pisano w formie narracyjnej, a ona w formie dialogicznej z akcją narracyjną. Jej utwory stanowiły rezultat zestawienia literackiej

¹² S. Sticca, *The Hagiographical and Monastic Context of Hrotswitha's Plays*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 1. O *imitative learning* w teorii Augustyna *vide*: E.R. Hintz, *op.cit.*, s. 14.

¹³ S. Sticca, *The Hagiographical...*, s. 1.

praktyki, teorii retorycznych i estetycznych z jednoczesną potrzebą wyrażenia samej siebie, swojej pomysłowości oraz oryginalności.

6.2. Dialog z tradycją w dramatycznych utworach Hroswity

Brak dostatecznych źródeł nie pozwoli odpowiedzieć na pytania, kim była pierwsza znana z imienia dramatopisarka chrześcijańska, poetka saksońska, historiografka germańska. Wszystko, co o niej wiadomo, poznać można wyłącznie z utworów, w których wielokrotnie siebie wymienia. Dlatego też jedyna droga umożliwiająca poznanie jej wiedzy poprzez tekst.

Pierwszym etapem pracy było dla mnie tłumaczenie na język polski wszystkich dramatów Hroswity¹⁴. Do tej pory ukazywały się one we fragmentach¹⁵ i nie pozwoliły w pełni oddziaływać na czytelników polskich. Przekład ułatwił mi także na zagłębienie się w kwestie językowo-fabularne. Fascynujące było dla mnie połączenie religii z formą sceniczną, zaadaptowanie schematów hagiograficznych na potrzeby teatru. Ponadto rzadkością jest umieszczanie w dziełach średniowiecznych programów literackich. Zauważalne podobieństwo do komedii antycznej nasuwało ważne pytania o stopień nowatorstwa i wtórności w utworach Hroswity. Próba odpowiedzi na nie jest niniejsza rozprawa.

Nie ma wątpliwości, że analizę dramatów utrudniał zwłaszcza brak rzetelnych informacji na temat kultury literackiej wieku X, kontaktów klasztoru w Gandersheim z innymi oraz zasobów bibliotecznych konwentu. Nie można z całą pewnością stwierdzić, jakie lektury stanowiły podstawę wykształcenia Hroswity, co czytała, w jaki sposób zapoznawała się z teoriami *artis scribendis*. Zdaję sobie sprawę, że – jak stwierdził W. Berschin – „es ist freilich keine leichte Aufgabe, den Quellen Hrotsvits nachzugehen. Die Texte, die sie benützt hat, existieren in vielen handschriftchen Formen; die Ausgaben sind alt und oft unzureichend”¹⁶. Choć niemożliwe jest odkrycie wszystkich źródeł autorki, warto próbować przybliżyć czytelnikom w Polsce twórczość dramatyczną Hroswity jako wybitne świadectwo współistnienia światów chrześcijańskiego i pogańskiego, średniowiecznego i antycznego.

¹⁴ Przekład *Dulcycjusza* powstał jako moja praca magisterska w 2009 roku, całość z obszernym wprowadzeniem historyczno-językowym ukazała się w 2013 roku.

¹⁵ Np. *Od Arystotelesa...*; J. Strzelczyk, *Rara avis...*, s. 376-439.

¹⁶ W. Berschin, *Passio und Theater*, s. 2.

Jak wynika z jej przedmów, autorka podjęła się napisania dramatów w konkretnym celu. Temu służył wybór takich historii hagiograficznych, w których na plan pierwszy wysuwały się kobiety o nieposzlakowanej opinii, wysokiego pochodzenia lub czyste w sensie duchowym. Wokół nich została skoncentrowana fabuła, to one sprawiły, że akcja mogła się zawiązać. Stanowiły chrześcijańskie wzory postępowania, uosabiały nieskazitelność duszy. Stawiały opór wobec tradycyjnego postrzegania ich płci, co autorka szczególnie podkreśliła w swoich przedmowach.

Zapewne z tym celem związany był wybór gatunku, niepopularnego w praktyce literackiej jej czasów, a znanego głównie z dorobku Terencjusza. Choć kwestie genologiczne są sporne i trudno rozstrzygnąć jednoznacznie, czy teksty Hroswity należy uznać za bliższe komedii czy tragedii, niewątpliwie wskazać można liczne cechy utworu przeznaczonego do wystawienia na scenie. Zarówno przedmowy, w których zawarła swój program literacki, jak i zastosowanie prozy rytmicznej, niełatwej z punktu widzenia metryki, zwracają uwagę badaczy na erudycję autorki i na prawdopodobne kontakty, jakie musiała utrzymywać z uczonymi jej czasów, między innymi z Rateriuszem z Werony. Wykształcenie Hroswity w zakresie umiejętności komponowania tekstów widać także w poszczególnym sztukach, z których każda jest niepowtarzalna i wyjątkowa pod względem formy, treści i wykorzystania środków językowych.

Autorka dokonała świadomie wyboru zarówno historii, jak i formy. W swoich *series dramaticae* – jak sama określiła – oddała głos wyłącznie postaciom, w usta bohaterów włożyła własne poglądy. Sposób, w jaki skonstruowała dramaty, zastosowanie odpowiednich elementów treściowych i środków artystycznych wskazują na dobrą znajomość doktryny teatralnej. Nie wiadomo, czy znała teorie Arystotelesa, z pewnością mogła zapoznać się z tekstami Ewancjusza, Aeliusza Donata i Pruscjana, gdyż zauważa się analogie między ich wskazówkami dotyczącymi budowy utworu a praktyką Hroswity.

Fabułę swych dramatów kanoniczka z Gandersheim zaczerpnęła z tekstów hagiograficznych, więc w pierwszej kolejności należało porównać dramaty z ich pierwowzorami. Zastosowane przez autorkę techniki adaptacyjne zwracają uwagę swoją różnorodnością. Zauważyć można, że głównie skoncentrowała się na momentach najistotniejszych pod względem dramatycznym, co było równoznaczne też z nieuwzględnianiem wydarzeń dygresyjnych. Znaczne cięcia miały też miejsce w przypadku scen z oprawcami – nużące wywody teologiczne i opisy krwawych mąk

zostały przedstawione dzięki celnym ripostom w dialogu. Przyspieszeniu służyła także reorganizacja fabuły, skrócenie monologów, modyfikacje w obrębie konstruowania postaci – pominięcie ich dalszych losów, wysunięcie na plan pierwszy, dodanie bohatera lub usunięcie go.

Wybór elementów, które należało odrzucić lub – odwrotnie – wyeksponować, z pewnością nie był łatwy, a zauważalną tendencją była również aktualizacja fabuły hagiograficznej i dostosowanie jej do czasów bliższych Hroswicie. Przynajmniej urealniała postaci, a światu przedstawionemu nadała wymiar symboliczny. Poprzez liczne zmiany pierwowzorów zintensyfikowała ideę, prezentowaną w żywotach i aktach. Przekształciła tekst hagiograficzny w pełną życia, emocji oraz napięcia scenę dramatyczną. Hroswita pokazała, że nie tylko czyta się i przeżywa dzieje męczenników, żyjących w odległych czasach, ale można również zachowywać wartości wyznawane przez nich.

Warto podkreślić, że ciąg przyczynowo-skutkowy wydarzeń warunkowała wersja z pierwowzoru, co znacznie utrudniało daleko idące modyfikacje w obrębie utworów. Mimo tej przeszkody każda ze sztuk stanowi arcydzieło pod względem formy: od pierwszych scen o charakterze protetycznym do ostatnich, zawierających pochwałę Boga, Chrystusa lub Ducha Świętego. Wykorzystując umiejętnie teorię, stosując odpowiednie techniki adaptacyjne, realizując konsekwentnie swój program literacki, Hroswita osiągnęła znakomity efekt sceniczny, czego dowodem są nieustające spory dotyczące kwestii wystawienia.

Analiza tekstów kanoniczki pod kątem motywów wykazała, że dzięki dobrej znajomości łaciny, dostępowi do lektur z rozmaitych dziedzin sztuki oraz kontaktom naukowym Hroswita mogła znacznie wzbogacić swoje utwory. Odwołania do innych autorów przekształciła w taki sposób, że po upływie tylu wieków nie wszystkie aluzje są czytelne. Ponadto dramaty noszą wyraźne piętno samej twórczyni, myśli i spostrzeżenia pozostają osobiste oraz oryginalne. Wydaje się, że właśnie w poziomie fabularnym najlepiej widać dążenie do rywalizacji z poprzednikami.

Wyodrębnione z sześciu sztuk motywy można podzielić według ich znaczenia. Zdecydowana większość dotyczyła życia chrześcijanina: nawrócenia i chrztu, zasad, które należało zachowywać, by zasłużyć na łaskę Boską, realizowanych także w formie pustelnicstwa czy dobrowolnego zamknięcia w celi, aż do żarliwego pragnienia śmierci. Rozpoznać można odwołania zarówno do Biblii, jak i do pism Ojców Kościoła. Wiele uwagi Hroswita poświęciła kwestii pokuty i żalu za grzechy, które umożliwiają

chrześcijaninowi dostąpienie łaski. Ważne okazało się zwrócenie uwagi na czystość wewnętrzną: o człowieku mówią nie tylko czyny i wygląd zewnętrzny, ale także to, kim jest z woli Boga. Niewątpliwie wiernym dodaje sił w wytrwaniu w wierze wspólnota, wspierająca, wskazująca drogę, napominająca, szczególnie w przypadku, gdy nawrócenie równoznaczne było z odrzuceniem rodziny. Ujęcie miłości jako duchowego związku z Chrystusem stanowiło ponadto okazję do wyrażenia sprzeciwu wobec idei miłości cielesnej, obecnej w tekstach Terencjusza. Opozycja duszy i ciała powracała w dramatach wielokrotnie.

Niezwykle interesujące okazało się przeanalizowanie motywów tzw. naukowych, które odnosiły się do szeroko rozumianej wiedzy, zwłaszcza że nierzadko wiązały się z wyznawaną religią. Przykładem jest kwestia mądrości. Bohaterów pogańskich ukazano jako głupców. Hadrian, cesarz wykształcony i światły, nie miał pojęcia o liczbach i musiał wysłuchać wyvodu jakiejś tam kobietki, cudzoziemki, wyvodu, którego i tak nie był w stanie zrozumieć. Mądrość, zdaniem Hroswity, pochodzi od Boga, stanowi widomy znak Jego łaski¹⁷. Jest ona także rozwijaniem własnych talentów, które zostały dane człowiekowi, by z nich korzystał na chwałę Boga.

Ważne miejsce w światopoglądzie autorki miała również harmonia. Nawet jeśli świat wydaje się chaotyczny, rządzi nim wewnętrzny ład, podobnie jak ciałem ludzkim. Zachowanie harmonii w życiu jest kolejnym obowiązkiem każdego człowieka, zwłaszcza wyznającego wiarę w Jedyne Boga.

Propagowane przez Hroswitę wartości sprawiły, że nazywano ją „chrześcijańskim Terencjuszem”. Wiele motywów zostało bowiem zaczerpniętych z komedii rzymskiej. Uwagę przykuwa zestaw masek charakterystycznych dla *palliaty*. Niektórzy bohaterowie znakomicie wpasowali się w antyczny wzór (Gallikanus i Kallimach zachowują się jak typowi młodzieńcy), konstrukcja innych stanowi zbiór cech kilku postaci (Sysyniusz i Fortunat to pasożyci i stręczyciele jednocześnie). Należy jednak podkreślić, że nawet reprezentując ten sam typ, bohaterowie są niepowtarzalnymi kreacjami, gdyż każdy z nich został obdarzony cechami indywidualnymi.

Natomiast w przypadku bohaterek żeńskich Hroswita dokonała znacznych zmian w stosunku do Terencjusza. Przede wszystkim kobiety w dramatach zostały

¹⁷ Dlatego też uczniowie Pafnucego nie rozumieją jego wypowiedzi na temat muzyki, ale możliwe, że dopiero czeka ich oświecenie.

uwolnione spod dominacji mężczyzn, zyskały niezależność wyższą niż społeczna i materialna. Nawet terroryzowane nadal same decydowały o swoim życiu.

Poza wykorzystaniem masek w tekstach Hroswity warto zauważyć interesujące modyfikacje różnych chwytów komediowych: przebranie, podsłuchiwanie, próba gwałtu, rozpoznanie. Każdy z nich, nawet jeśli zasadał się na oszustwie, służył zbliżeniu bohaterów do Boga i na tym głównie polega modyfikacja w stosunku do pierwowzoru komediowego. Analiza komparatystyczna motywów pozwoliła wykazać, że zgodnie ze swoim programem literackim Hroswita nie zamierzała powielać schematów fabularnych, lecz je twórczo przekształcać.

Istotnym elementem analizy dramatów pozostał język. W nim najpełniej został utrwalony obraz świata autorki. Z jednej strony tok interpretacyjny wyznaczają jej przedmowy, skierowane bezpośrednio do czytelników, z drugiej w samych sztukach mamy do czynienia z praktycznym zastosowaniem teorii. Język odzwierciedlił hierarchię wartości, zawarł wizję świata i porządku społecznego według autorki.

Już analiza leksykalna, która pozwoliła stwierdzić użycie słownictwa na wskroś chrześcijańskiego, zwraca uwagę, że Hroswita odwoływała się do bogatej tradycji terminologicznej. Próba porównania jej wypowiedzi z utworami autorów wcześniejszych – Ojców Kościoła, poetów, uczonych – wykazała liczne podobieństwa. Mowa tu zarówno o wyrazach używanych na określenie sfery duchowej (religijnej), jak i oznaczających pozycje społeczne. Niewątpliwie najważniejszym źródłem w tym zakresie była dla autorki Biblia, zgodnie z tym, że, jak zauważył Wielgus, „nauczanie Biblii stanowiło zasadniczą część procesu kształcenia średniowiecznego ucznia. Treści biblijne towarzyszyły temu procesowi od etapów wstępnych, a dobre poznanie Pisma Świętego było szczytem formacji intelektualnej”¹⁸.

Wpływ tego zbioru (jak również ksiąg liturgicznych) zauważyć można również w składni, która daje szerszy pogląd na wizję świata Hroswity. Nie uszło to także uwagi innym badaczom. Sticca zanotował: „The abundance of liturgical and Scriptural quotations and reminiscences in the plays of Hroswitha is no doubt due to the prominent role that hagiographical readings had in Gandersheim’s monastic environment”¹⁹.

Nie tylko jednak Biblia stanowiła źródło dla języka. Należało ponownie sięgnąć do komedii rzymskiej. Zapożyczenia lingwistyczne, czerpane z utworów i Terencjusza,

¹⁸ S. Wielgus, *Badania nad Biblią...*, s. 76.

¹⁹ S. Sticca, *The Hagiographical...*, s. 10.

i Plauta, wskazują, że autorka wykorzystała je świadomie oraz celowo. Służyły one funkcjom semantycznej, dramatycznej i charakterologicznej. Konwencje komediowe oraz rozmaite figury retoryczne pozwoliły wyrazić emocjonalność bohaterów.

W dotychczasowej analizie zestawiano opozycyjnie komedię rzymską z Biblią. Jak się okazało, Hroswita czerpała inwencję także od dwóch autorów reprezentujących odmienne światy. Zwroty pochodzące z *Eneidy* Wergiliusza są dowodem, że kultura klasyczna pozostała jednym z podstawowych źródeł twórczości w wiekach średnich. Jednocześnie wpływ Prudencjusza wskazuje, że teksty chrześcijańskie, także pełne żarliwości, wyrażały już inne potrzeby i marzenia.

Badanie poziomu lingwistycznego dopełniła próba przyjrzenia się temu, co w języku dramatów oryginalne i właściwe samej autorce. Retoryczne ozdoby, które można zauważyć w utworach Hroswity, służyły przede wszystkim uwzniośleniu stylu. Staranny język miał wyrazić dobitnie i jasno idee chrześcijańskie. Ponadto pomagał wyeksponować nastrój i stany emocjonalne bohaterów. Podobną funkcję pełniły formuły modlitewne, pojawiające się w tekście. Autorka wykorzystała je, by wyrazić swą głęboką wiarę, jednak i w tym zakresie dokonała modyfikacji w obrębie konwencji. Bohaterowie modlili się w sytuacji niebezpieczeństwa, wątpliwości, pokuty. Wyrażali także pochwały i dziękczynienia oraz ufność w sprawiedliwość Boską. Fragmenty o charakterze modlitwy wskazują na trynitarny i chrystocentryczny charakter wiary Hroswity.

Zwieńczeniem refleksji na temat języka dramatów było zestawienie użytych przez autorkę metafor i sentencji, które wiele mówią o świecie, w jakim tworzyła, gdyż funkcjonują jako zwerbalizowana interpretacja rzeczywistości. Mimo skupienia na duchowej egzystencji człowieka w tekstach Hroswity nierzadkie są odwołania do codzienności i do przeżywanych emocji. Sentencje stanowią zamkniętą refleksję na temat kondycji ludzkiej: prezentują obraz ludzkich wad oraz mówią o godności i szczęściu, bywają wskazówką moralną, zachętą do określonego postępowania oraz przestrożą. Nierzadko funkcjonują jako narzędzie perswazji.

Jak wynika z podsumowania, wieloaspektowe skupienie na tekście pozwoliło wykazać harmonię, rządzącą dramatami. Każdy z poziomów odczytania, kompozycyjny, fabularny i lingwistyczny, odpowiada sobie wzajemnie. Podporządkowane zostały programowi literackiemu autorki, wyraźnie zarysowanemu w przedmowie. Wychwalały świat chrześcijański, a w nim miejsce kobiety jako pełnoprawnej członkini społeczności, która nie tylko wyraża głęboką wiarę i ufność w

Boga, ale także zaraża entuzjazmem innych, wskazując im jedyną, właściwą drogę w życiu.

Kolejność analizowania i interpretowania kolejnych aspektów tekstów oraz zestawienie ich z wiedzą na temat czasów, w których żyła Hroswita, pozwoliło także na dokonanie próby rekonstrukcji modelowej sylwetki uczonej wieku X. Twórczość kanoniczki z Gandersheim jest wybitnym dowodem starannego wykształcenia w środowisku religijnym. Świadczą o tym zarówno użyte przez nią motywy, jak i język, którym autorka się posłużyła. Na temat wpływu dworu Ottona I nie wiadomo zbyt wiele, jednak system instytucyjno-religijny, w jakim wzrastała, z pewnością oddziałał znacznie. Z pewnością dramaty są dowodem, że „immer wieder finden sich in den Narrationen der Urkunden eindringliche Aufgabe der Konvente die *memoria*, das Gebetsgedenken, für, alle Unsrigen sei”²⁰. Dlatego też pogłębienie znajomości kontekstu kulturowego i historycznego stanowi istotny element badania stopnia nowatorstwa jej dzieł.

Kwestia wykształcenia Hroswity interesowała wielu badaczy. Rekonstrukcja systemu edukacyjnego w germańskich klasztorach żeńskich w X wieku jest możliwa tylko w pewnym stopniu. Nie wiadomo, z jakich autorów i jak autorka dramatów przyswajała wiedzę, kto odkrył jej talent i kto – oprócz przełożonej – wspierał ją w wysiłkach twórczych. Sporządzona przeze mnie lista możliwych źródeł jest częściowo hipotetyczna, choć prawdopodobna oraz poparta analizami komparatystycznymi i lingwistycznymi.

6.3. *Finis coronat opus, sed...*

Dramatyczna twórczość Hroswity do dziś intryguje badaczy. Mimo że minęło ponad tysiąc lat od jej powstania, wciąż pozostaje aktualna, co najlepiej dowodzi ponadczasowości. Choć zainteresowanie nią rozbudziła już pierwsza edycja na przełomie XV i XVI wieku, a prace literackie w ciągu kolejnych epok powstawały z różną częstotliwością, nadal znajduje się w jej tekstach fascynujące kwestie godne zbadania i przeanalizowania.

²⁰ G. Althoff, *Gandersheim und Quedlinburg. Ottonische Frauenklöster als Herrschafts- und Überlieferungscentren*, „Frühmittelalterliche Studien“ 1991 nr 25, s. 126.

Dlatego też warto wskazać kilka postulatów badawczych, które nasunęły się w trakcie opracowywania tematu, a których rozwiązanie przekraczało zakres pracy. Być może będą one stanowiły punkt wyjścia do dalszych badań.

Przede wszystkim należałoby przyjrzeć się recepcji tych utworów oraz prób emulacji zarówno wśród manuskryptów, jak i tekstów późniejszych autorów. Teksty Hroswity pojawiały się sporadycznie w kodeksach w różnych latach, zwłaszcza w czasach odrodzenia teatru. Ponadto dla humanistów niemieckich wydanie ich dało okazję do stworzenia własnych sztuk. Również na gruncie polskim w XVIII wieku powstał utwór opiewający chrześcijańskie męczennice – mowa o *Sędzim bez rozsądku* Franciszki Urszuli Radziwiłłowej.

Niewątpliwie warto wypełnić lukę oraz przetłumaczyć legendy i poematy historyczne Hroswity na język polski. Analiza ich języka być może również wykazałaby dążenie do rywalizacji z poprzednikami i unowocześnienia gatunków antycznych. Choć pierwsze tłumaczenie sztuk „chrześcijańskiego Terencjusza” ukazało się stosunkowo niedawno, z pewnością przyczyniło się do zwiększenia zainteresowania jej twórczością.

Interesującą kwestią, jak się wydaje, niedostatecznie zbadaną, jest koncepcja prozy rytmicznej i jej zastosowanie w dramatach. Przeprowadzone przeze mnie badania, niejako na marginesie właściwego toku analiz, z pewnością nie mogą satysfakcjonować w pełni znawców metryki średniowiecznej.

Jak wynika z powyższych propozycji, zakres badań utworów Hroswity (nie tylko dramatycznych) nadal nie został wyczerpany. O sile jej talentu świadczy nieustająca fascynacja kolejnych historyków, języko- i literaturoznawców, teoretyków dramatu i *gender studies*, którzy poświęcają jej uwagę. Hroswita pozostaje postacią ukrytą za swoimi dziełami, nadal niepoznaną całkowicie, nadal kryjącą tajemnicę. Dla dzisiejszych czytelników stanowi przykład wyjątkowej jednostki: kobiety przekraczającej granice swoich – i nie tylko – czasów.

VII. Bibliografia

Wydania, komentarze i tłumaczenia dramatów Hroswity:

- Araszkiewicz Aleksandra, *Chrześcijański Terencjusz na scenie*, Warszawa 2013.
- Bergman Mary Bernardine, *Hrosvithae liber tertius. A Text with Translation, Introduction, and Commentary*, Covington 1943.
- Homeyer Helen, *Hrosvithae opera*, Muenchen-Padeborn-Wien 1970.
- Hrotsvit von Gandersheim, *Opera*, oprac. K. Strecker, Leipzig 1906.
- Hrotsvit von Gandersheim, *Opera*, oprac. P. de Winterfeld, Berlin 1902.
- Hrotsvit, *Opera omnia*, ed. W. Berschin, Monachii et Lipsiae 2001.
- Rosvita, *Dialoghi drammatici*, przeł. i oprac. F. Bertini, Milano 2000.

Wydania, komentarze i tłumaczenia dzieł innych autorów antycznych i średniowiecznych:

- Abdias, *De historia certaminis apostolici Libri decem*, opr. T. Beauxamis, Parisiis 1566, s. 54a-61a.
- Alkuin, Alcuinus, *Confessio fidei*, PL 101, coll. 1027-1098.
- Ambroży, *Wykład Ewangelii wg św. Łukasza*, przeł. W. Szołowski, oprac. A. Bogucki, Warszawa 1977.
- Ammanius Marcellinus, *Res gestae, Dzieje rzymskie*, przeł. i oprac. I. Lewandowski, t. 1-2, Warszawa 2001-2002.
- Anastazy Bibliotekarz, Anastasius Bibliothecarius, *Interpretatio synodi VII generalis. Actio octava*, PL 129, coll. 477-504.
- Antologia modlitwy wczesnochrześcijańskiej*, wybór, wstęp i oprac. L. Małunowiczówna, pracę ukończył i do dr. przygot. L. Gładyszewski, Lublin 1993.
- Arnobius, *Adversus gentes*, PL 5, coll. 714-1286.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdynia-Łódź 1989.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Collatio cum Maximino episcopo Arianorum*, PL 42, coll. 709-742.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *De civitate Dei*, PL 41, coll. 13-804.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *De doctrina Christiana. O nauce chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. J. Sulowski, Warszawa 1989.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *De Genesi ad litteram*, PL 34, coll. 245-486.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *De quantitate animae*, PL 32, coll. 1033-1080.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *De Trinitate*, PL 42, coll. 819-1098.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Enarrationes In Psalmos*, PL 36-37, coll. 67-1968.

- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Expositio inchoata Epistolae ad Romanos*, PL 35, coll. 2087-2106.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Opus imperfectum contra secundam responsionem Iuliani*, PL 45, coll. 1035-1049.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Państwo Boże*, przeł. W. Kubicki, wstęp J. Salij, Kęty 1998.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Sermones de Scripturis*, PL 38, coll. 82.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Traktat „O muzyce”*, wstęp i przeł. L. Witkowski, red. R. Popowski, Lublin 1999.
- Augustyn, Augustinus Hipponensis, *Wyznania*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Kraków 2006.
- Bazyli Wielki, Basilius Magnus, *Ad iuvenes de legendis gentilium libris*, PG 31, 563-590.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *Allegorica expositio in Cantica Canticorum*, PL 91, coll. 1065-1236.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *Allegorica expositio in Samuelem*, PL 91, coll. 499-714.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica*, PL 95, coll. 21-290.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *Homiliae*, PL 94, coll. 9-514.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *In Lucae Evangelium expositio*, PL 92, coll. 301-634.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *In Lucae evangelium expositio*, PL 92, coll. 301-633.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *In Matthaei Evangelium expositio*, PL 92, coll. 9-132.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *In Petri*, PL 93, coll. 41-67.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *Komentarz do Listu Jakuba*, przeł. i oprac. D. Sztuk, Warszawa 2013.
- Beda Czcigodny, Beda Venerabilis, *Natura wszechświata. Czas i jego rodzaje. Rachuba czasu*, przeł. zb., red. T. Gacia, wstęp H. Wąsowicz, obj. N. Turkiewicz, Lublin 2015.
- Beda Niepewny, Beda Incertus, *De octo partibus orationis*, PL 90, coll. 631-642.
- Beda Niepewny, Beda Incertus, *Sententiae philosophicae collectae ex Aristotele...*, PL 90, coll. 965-1090.
- Boecjusz Anicjusz Maniliusz Sewerinus, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. i oprac. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006.
- Boecjusz Anicjusz Maniliusz Sewerinus, *Traktaty teologiczne*, przeł. R. Bielak, A. Kijewska, Kęty 2001.
- Cezary z Arles, Caesarius Arelatensis Episcopus, *Opusculum*, PL 67, coll. 1094-1098.
- Cyceron Marek Tuliusz, Cicero, *De invention*, oprac. E. Stroebel, Teubner, Lipsiae 1915.
- Cyceron Marek Tuliusz, Cicero, *O państwie. O prawach*, przeł. I. Żółtowska, Kęty 1999.
- Cyceron Marek Tuliusz, Cicero, *Tusculanae disputationes*, oprac. M. Pohlenz, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Lipsiae 1918.

- De Psalmorum usu, cum variis Formulis ad res quotidianas accomodatis*, PL 101, coll. 465-508.
- De sancta Thaide poenitente in Aegypto*, Acta Sanctorum, Octobris IV, XVIII, Bruxellis 1780, s. 225, 260-265.
- De sanctis fratribus martyribus Joanne et Paulo*, Acta Sanctorum, Junii V, XXVI, Antverpiae 1709, s. 158-162.
- De sanctis sororibus Agape, Chionia et Irene, virginibus et martiribus Thessalonicae*, Acta Sanctorum, Aprillis I, III, Antverpiae 1675, s. 248-250.
- De sanctis virginibus et martyribus Fide, Spe et Charitate, atque item Sophia seu Sapientia earum matre*, Acta Sanctorum, Augusti I, I, Antverpiae 1733, s. 17-19.
- De sancto Gallicano duce et consule Romano Martyre in Aegypto*, Acta Sanctorum, Junii V, XXV, Antverpiae 1709, s. 35-39.
- Didymus Alexandrinus, przeł. Hieronymus, *De Spiritu Sancto*, PL 23, coll. 99-154.
- Grzegorz Wielki, *Homilie na Ewangelie*, hom. 25 i 33, przeł. W. Szoldrski, Warszawa 1970.
- Haymo z Halberstadtu, Haymo Halberstatensis Episcopus, *Homilia*, PL 118, coll. 9-816.
- Hieronim ze Strydonu, Hieronymus, *De virginitate (beatae) Mariae*, PL 23, coll. 181-206.
- Hieronim ze Strydonu, Hieronymus, *Epistolae LX, LXV, LXX*, PL 22, coll. 589-602, 622-639, 664-668.
- Hieronim ze Strydonu, Hieronymus, *Komentarz do Ewangelii wg św. Mateusza*, przeł i oprac. J. Korczak, Kraków 2008.
- Hilary z Poitiers, *Komentarz do Ewangelii św. Mateusza. Traktat o tajemnicach*, przeł. i oprac. E. Stanula, Warszawa 2002.
- Hilary z Poitiers, *O Trójcy Świętej*, przeł. E. Stanula, oprac. T. Kołosowski, Warszawa 2005
- Hraban Maur, Rabanus Maurus, *Commentaria in Ezechielem*, PL 110, coll. 497-1084.
- Izydor z Sewilli, Isidorus Hispalensis, *Differentiae*, PL 83, coll. 9-98.
- Izydor z Sewilli, Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, PL 82, coll. 9-728.
- Izydor z Sewilli, Isidorus Hispalensis, *Sententiae*, PL 83, coll. 537-738.
- Jan Diakon Hymonides, Ioannes Diaconus Hymonides, *Vita s. Gregorii Magni*, PL 75, 4,89.
- Jan Kasjan, Joannes Cassianus, *Collationes*, PL 49, coll. 477-1328.
- Jan Kasjan, Joannes Cassianus, *O przygotowaniu i rodzajach modlitwy*, przeł. L. Wrzoł, [w:] *Antologia modlitwy wczesnochrześcijańskiej*, wybór, wstęp i oprac. L. Małunowiczówna, pracę ukończył i do dr. przygot. L. Gładyszewski, Lublin 1993, s. 118-136.
- Jan Szkot Eriugena, Ioannes Scotus Erigena, *Versio operum Sancti Dionysii Aeropagitae*, PL 122, coll. 1023-1194.
- Kasjodor, Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, *Commentarium de orationem (De oratione et octo partibus orationis)*, PL 70, coll. 1219-1240.
- Kasjodor, Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, *Institutiones musicae. Zasady muzyki*, przeł. i oprac. L. Dyka, Rzeszów 2015.

- Kronika Thietmara*, przeł. i oprac. M.Z. Jedlicki, posł. K. Ożóg, Kraków 2012.
- Laktancjusz, Lactantius, *Divinarum Institutionum Libri VII*, PL 6, coll. 111-822.
- Lukrecjusz Carus, Lucretius Carus T., *O naturze wszechrzeczy*, przeł. E. Szymański, oprac. I. Krońska, K. Leśniak, Warszawa 1957.
- Michalski Marian, *Antologia literatury patrystycznej*, t. 1, Warszawa 1975
- Mombritius Boninus, *Passio sanctarum virginum, id est Pistis quod est fides, Elpis quod est spes, Agape quod est caritas et matrum earum Sophiae quod est Sapientia* [w:] *idem, Sanctuarium II*, Paris 1910, s. 206b-212a.
- Nau Francois, *Histoire de Thais*, „Annales du Musee Guimet” 1903, nr 30, s. 86-113.
- Notker Balbulus, *Laus tibi, Christe*, PL 131, coll. 1007.
- Novum Testamentum Latine interprete Hieronymo. Ex celeberrimo codice Amiatino omnium et antiquissimo et praestantissimo nunc primum edidit Constantinus Tischendorf*, Lipsiae 1850
- Officia per Ferias, seu Psalmi secundum dies hebdomadae singulos quibus in Ecclesia cantantur, dispositi, cum Orationibus, Hymnis, Confessionibus et Litaniis*, PL 101, cols. 509-612.
- Orygenes, *Homilie o Księdze Liczb*, przeł. S. Kalinkowski, wprowadz. H. Pietras, Kraków 2016.
- Plaut, *Komedie*, przeł. i oprac. E. Skwara, t. 1, Warszawa 2002.
- Plaut, *Komedie*, przeł. i oprac. E. Skwara, t. 2, Warszawa 2003.
- Prudencjusz Klemens Aureliusz, Prudentius Aurelius Clemens, *Apotheosis*, PL 59, coll. 921-1006.
- Prudencjusz Klemens Aureliusz, Prudentius Aurelius Clemens, *Peristephanon*, PL 60, coll. 275-594.
- Prudencjusz Klemens Aureliusz, *Wieńce męczeńskie (Peristephanon) oraz Przedślowie, Epilog*, przeł. M. Brożek i in., oprac. M. Starowieyski, Kraków 2006
- Rosweyde Heribert, *Vita sanctae Mariae meretricis, neptis Abrahae eremitaе, auctore sancto Ephraem archidiacono, interprete anonymo* [w:] *idem, Vitae Patrum. Liber primus*, Antverpiae 1615, 1628, s. 651-660.
- Rosweyde Heribert, *Vita sanctae Thais, meretricis, auctore incerto* [w:] *idem, Vitae Patrum. Liber primus*, Antverpiae 1615, 1628, s. 661-2.
- Ruotger, *Vita Brunonis*, red. G.H. Pertz, MGH, t. 4 *Annales, chronica et historiae aevi Carolini et Saxonici*, Hannoverae 1861.
- Rzymska krytyka i teoria literatury (wybór)*, oprac. S. Stabryła, t. 2, Wrocław-Warszawa 2005.
- Sedulius Caelius, *Opera omnia. Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. H. Wójtowicz, Lublin 1999
- Terencjusz, *Komedie*, przeł. i oprac. E. Skwara, t. 1, Warszawa 2005.
- Tertulian, *Ad uxorem*, PL 1, coll. 1385-1416.
- Tertulian, *Adversus Marcionem*, PL 2, coll. 263-558.
- Tertulian, *Apologeticum*, PL 1, coll. 305-604.
- Tertulian, *De anima*, PL 2, coll. 681-796.
- Tertulian, *De carne Christi*, PL 2, coll. 797-836.
- Tertulian, *De oratione*, PL 1, coll. 1243-1304.

- Tertulian, *De spectaculis*, PL 1, coll. 701-736.
- Tertulian, *De virginibus velandis*, PL 2, coll. 935-962.
- Tertulian, *O widowiskach. O bałwochwalstwie*, przeł. S. Naskręt, A. Strzelecks, oprac. S. Naskręt, P. Wygralak, Poznań 2005.
- Tertulianus, *Ad martyres*, PL 1, coll. 619-628.
- Thietmari Merseburgensis Episcopi Chronicon, wyd. Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, MGH, Nova Series, t. 9, Berolini 1935.
- Voragine Jakub de, *Złota legenda. Wybór*, przeł. J. Pleziowa, oprac. M. Plezia, wyd. 2 zm., Warszawa 1983.
- Wergiliusz Maro Publiusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, wyd. 3 zm., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Źródła do średniowiecznej teorii wykładu literatury, oprac. i przeł. M. Brożek, Warszawa 1989.

Opracowania:

- Adamska-Osada Aleksandra, *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2006, nr 1, s. 5–15.
- Allgemeine Deutsche Biographie*, red. R. F. von Liliencron, t. 29, Leipzig 1889.
- Althoff Gerd, *Gandersheim und Quedlinburg. Ottonische Frauenklöster als Herrschafts- und Überlieferungszentren*, „Frühmittelalterliche Studien“ 1991 nr 25, s. 123-144.
- Althoff Gerd, *Ottonowie. Władza królewska bez państwa*, przeł. M. Tycner-Wolicka, Warszawa 2009.
- Araszkiewicz Aleksandra, *Trzy drogi do świętości (na podstawie dramatów Hroswity z Gandersheim)*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 2016, nr 1, s. 171-184.
- Aschbach Joseph, *Roswitha und Conrad Celtes*, Vienna 1868.
- Auerbach Erich, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym natyku łacińskim i średniowieczu*, przeł. R. Urbański, Kraków 2006.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1-2, Warszawa 1968.
- Baker Derek, *Medieval Women*, Oxford 1978
- Bartmiński Jerzy, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2006.
- Bartmiński Jerzy, Tokarski Ryszard, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1986, s. 65-81.
- Bednarek Bogusław, *Epos europejski*, Wrocław 2001.
- Bernacki Marek, Pawlus Marta, *Słownik gatunków literackich*, wstęp S. Jaworski, Bielsko-Biała 1999.
- Bernhardt John, *Itinerant Kingship and Royal Monasteries in Early Medieval Germany: c. 936-1075*, Cambridge 2002.
- Berschin Walter, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Stuttgart 1986.

- Berschin Walter, *Grecko-lacińskie średniowiecze. Od Hieronima do Mikołaja z Kuzy*, przeł. K. Liman, Gniezno 2003.
- Berschin Walter, *Passio und Theater. Zur dramatischen Struktur einiger Vorlagen Hrotsvits von Gandersheim*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, red. H. Braet, J. Nowe, G. Tournoy, Leuven 1985, s. 1-11.
- Bertini Ferruccio, *Caduta e ravvedimento di Maria nipote dell'eremita Abramo*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, oprac. i przeł. F. Bertini, Milano 2000, s. 155-159.
- Bertini Ferruccio, *Introduzione e note*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, przeł. i oprac. F. Bertini, Milano 2000, s. V-XXIII.
- Bertini Ferruccio, *Martirio delle sante vergini, Agape, Chionia et Irene*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, oprac. i przeł. F. Bertini, Milano 2000, s. 77-83.
- Bertini Ferruccio, *Resurrezione di Drusiana e di Callimaco*, [w:] Rosvita, *Dialoghi drammatici*, oprac. i przeł. F. Bertini, Milano 2000, s. 111-117.
- Bertini Ferruccio, *Rosvita la poetessa*, [w:] *Medioevo al femminile*, red. F. Bertini, Bari 2010, s. 63-95.
- Bertini Ferruccio, *Simbologia e struttura drammatica nel „Gallicanus” e nel „Pafnutius” di Rosvita*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, red. H. Braet, J. Nowe, G. Tournoy, Leuven 1985, s. 45-59.
- Bisanti Armando, *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto 2005.
- Black Jonathan, *The Use Of Liturgical Texts In Hrotsvit's Works*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 165-181.
- Bodarwe Katrinette, *Sanctimoniales litteratae. Schriftlichkeit und Bildung in den ottonischen Frauenkommunitäten Gandersheim, Essen und Quedlinburg*, Münster 2004.
- Bolecki Włodzimierz, *Historyk literatury i cytaty*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 9-28.
- Brown Peter, *Kult świętych. Narodziny i rola w chrześcijaństwie łacińskim*, przeł. J. Partyka, Kraków 2007.
- Brown Phyllis R., *Hrotsvit's Apostolic Mission: Prefaces, Dedications, and Other Addresses to Readers*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 235-264.
- Buczek Jerzy, *Obraz świata w średniowiecznej teologii*, „Resovia Sacra R.” 2009, nr 16, s. 45-70.
- Case Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, London-New York 1988.
- Catholic Encyclopedia*: <http://www.newadvent.org/cathen/07504b.htm>, [23.12.2008]
- Cescutti Eva, *Hrotsvit und die Männer. Konstruktionen von „Männlichkeit” und „Weiblichkeit” in der lateinischen Literatur im Umfeld der Ottonen*, München 1988.

- Chamberlain David, *Musical Imagery And Musical Learning In Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 79-97.
- Classen Albrecht, *Violence to Women, Women's Rights, and Their Defenders in Medieval German Literature*, [w:] *idem, The Power of a Woman's Voice in Medieval and Early Modern Literatures. New Approaches to German and European Women Writers and to Violence Against Women in Premodern Times*, Berlin-New York 2007, s. 48-67.
- Coulter Cornelia, *Terentian Comedies of a Tenth Century Nun*, „Classical Journal” 1929, nr 24, s. 515-529.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, wyd. 2 popr., Kraków 2005.
- Damen Mark, *Hrotsvit's „Callimachus” and the Art of Comedy*, [w:] *Women Writing Latin. Medieval women writing Latin*, red. L. Churchill, P. Brown, E. Jeffrey, s. 37-52.
- Davis Janet, *Hrotsvit, Strong Voice of Gandersheim*, „Advances in the History of Rhetoric” 1998, nr 3, s. 45-56.
- Dąbrowka Andrzej, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001.
- Del Zotto Carla, *Rosvita. La poetessa degli imperatori sassoni*, Milano 2009.
- Disce, puer. Podręcznik do łaciny średniowiecznej*, red. D. Gwis, E. Jung-Palczewska, Warszawa 2000.
- Dronke Peter, *Hrotsvitha*, [w:] *idem, Women Writers of the Middle Ages: a Critical Study of Texts from Perpetua (d. 203) to Marguerite Porete (d. 1310)*, Cambridge 1984, s. 55-83, 293-297.
- Du Cange Charles, Du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis conditum [...], cum supplementis integris D.P. Carpenterii Adelungii, aliorum, suisque digessit G.A.L. Henschel, sequuntur glosarium Gallicum, tabulae, indices auctorum et rerum, dissertationes, editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold Favre*, t. 1-10, Parisiis 1883–1887, 1938.
- Duby Georges, *Rok Tysięczny*, przeł. M. Malewicz, Warszawa 1997.
- Dyskurs jako struktura i proces*, red. T. van Dijk, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001.
- Eckenstein Lina, *Woman under monasticism. Chapters on Saint-Lore and convent life between A.D. 500 and A.D. 1500*, Cambridge 1856, www.gutenberg.org/files/42708/42708-h/42708-h.htm <dostęp: 29.06.15>.
- Encyclopedia of Early Christianity*, red. E. Ferguson, wyd. 2, New York-Oxon 1999.
- Feiste Ulla, *Roswitha von Gandersheim. Eine Annäherung an ihr Leben und Werk*, [w:] U. Feiste, A. Hanke, A.-K. Race, *Roswitha von Gandersheim. Auf den Spuren einer Dichterin in der Zeit Ottos des Großen*, Bad Gandersheim 2013, s. 5-37.
- Ferrante Joan, *Public Postures and Private Maneuvers Roles Medieval Women Play*, [w:] *Women and Power in the Middle Ages*, red. M. Erher, M. Kowaleski, Athens 1988, s. 221-223, 229.

- Forcellini Aegidius, *Lexicon totius latinitatis cum appendicibus*, t. 1-4, Patavii 1826-1926/1940.
- Frankforter Daniel, *Hroswitha of Gandersheim and the Destiny of Women*, "The Historian" 1979, nr. 41, s. 295-314.
- Fulińska Agnieszka, *Renesansowa „aemulatio”: alegacja czy intertekstualność?*, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 5-15.
- Gabriel Adrianyi, *Der Heilige Adalbert und Ungarn*, [w:] *Święty Wojciech w tradycji i kulturze europejskiej*, red. K. Śmigiel, Gniezno 1992, s. 9-21.
- Gajda Anetta, *Mechanizmy spójnościowe w dawnych tekstach popularnonaukowych*, [w:] *Spójność tekstu specjalistycznego*, red. M. Kornacka, Warszawa 2014, s. 7-20.
- Giovini Marco, *L'episodio della „candidula columba” nei „Primordia” di Rosvita e le „geminat columbae” virgiliane*, „Maia” 1998, nr 1, s. 151-157.
- Głowiński Michał, *Gatunek literacki i problemy poetyki*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej*, red. M. Janion, A. Kmita-Piorunowa, Warszawa 1967, s. 31-60.
- Gold Barbara K., *Hroswitha Writes herself: „Clamor validus Gandersheimensis”*, [w:] *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts: The Latin Tradition*, red. B. K. Gold, P. A. Miller, Ch. Platter, New York 1997, s. 41-70.
- Guriewicz Aron, *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*, przeł. Z. Dobrzyński, przedm. J. Le Goff, Gdańsk-Warszawa 2002.
- Guriewicz Aron, *Problemy kultury ludowej*, Warszawa 1987.
- Handke Kwiryna, *Socjologia języka*, Warszawa 2008
- Harris John W., *Medieval Theatre in Context. An Introduction*, London-New York 1992
- Head Thomas, *Hrotsvit's „Primordia” and the Historical Tradition of Monastic Communities*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 143-164.
- Herlihy David, *Medieval Culture and Society*, New York 1968;
- Hintz Ernst Ralf, *Learning and Persuasion in the German Middle Ages*, London-New York 2013.
- Hrosvitha of Gandersheim: her life, times and works, and a comprehensive bibliography*, oprac. A. L. Haight, New York 1965.
- Hughes Eiril, *Augustinian Elements In Hrotsvit's Plays*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 63-70.
- Hutnikiewicz Artur, *Czy dramat jest dziełem literackim?*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 125-131.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Janion Maria, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Janson Tore, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*, Stockholm 1975.
- Jauss Hans Robert, *Czytelnik jako instancja nowej historii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 1, s. 320-339.

- Karakasis Evangelos, *Quantum mutatus ab illo: Terence in Hroswitha*, „Hellenika” 2002 nr 52, s. 279-293.
- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013
- Kemp-Welch Alice, *A Tenth-Century Dramatist, Roswitha the Nun*, [w:] eadem, *Of Six Mediaeval Women*, London 1913, s. 1-28.
- Kline Daniel, *Kids Say the Darndest Things: Irascibile Children in Hrotsvit's „Sapientia”*, [w:] P.R. Brown, K.M. Wilson, L.A. McMillin, *Hrotsvit of Gandersheim. Contexts, Identities, Affinities and Performances*, Toronto 2004, s. 77-95.
- Kłoczowski Jerzy, *Wspólnoty chrześcijańskie w tworzącej się Europie*, Poznań 2003.
- Korolko Mirosław, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- Krantz Dennis, *The „Gesta Ottoni”s in its context*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 201-209.
- Kruczyński Andrzej, *Dojrzałe i późne średniowiecze. Średniowieczna wiedza o dramacie*, [w:] *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, wyd. 2 popr. i uzup., Katowice 2000, s. 153-175.
- Kruczyński Andrzej, *Średniowiecze o komedii*, Warszawa 1998.
- Kubiak Zygmunt, *Poezja Biblii*, „Miesięcznik Znak” 1960, nr 2-3, s. 180-191.
- Kuehne Oswald Robert, *A Study of the Thais Legend with special reference to Hrothsvitha's „Paphnutius”*, Philadelphia 1922.
- Kuhn Hugo, *Hrotsviths von Gandersheims dichterisches Programm*, [w:] idem, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, s. 91-104.
- Lalewicz Janusz, *Retoryka kategorii osobowych. Zarys problematyki*, [w:] *Tekst i zdanie*, red. T. Dobrzyńska i E. Janus, Wrocław 1983, s. 268-270.
- Lausberg Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Lawrence Clifford Hugh, *Medieval Monasticism. Forms of religious life in Western Europe in the Middle Ages*, wyd. 4, London-New York 2015.
- Le Goff Jacques, *Chrześcijaństwo a sny*, [w:] idem, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997.
- Le Goff Jacques, *Człowiek średniowiecza*, [w:] *Człowiek średniowiecza*, red. J. Le Goff, przeł. M. Radożycka-Padetti, Warszawa-Gdańsk 1996, s. 7-50.
- Le Goff Jacques, *Narodziny czyśćca*, przeł. K. Kocjan, posł. Z. Mikołajko, Warszawa 1997.
- Lees Jay T., *David „rex Fidelis”? Otto the Great, the „Gesta Ottonis”, and the „Primordia coenobii Gandesheimensis”*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 201-234.
- Leotta Rosario, *Il diminutivo nei drammi do Rosvita*, „Maia” 1993, nr 45, s. 53-62.
- Lewański Julian, *Wykład o teatrze w krakowskiej Akademii w 1451 roku*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław 1989, s. 319-337.

- Lichański Jakub Zdzisław, *Retoryka. Od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Warszawa 1992.
- Löfstedt Einar, *Late Latin*, Oslo 1959.
- Longosz Stanisław, *Antyk chrześcijański i wczesne średniowiecze*, [w:] *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, wyd. 2 popr. i uzupełn., Katowice 2000 s. 113-129.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romanik, Poznań 1989.
- Łanowski Jerzy, *Wstęp*, [w:] Menander, *Wybór komedii i fragmentów*, przeł. i oprac. J. Łanowski, BN II 203, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. III-XCVIII.
- Łepkowski Tadeusz, *Kilka uwag o historycznej biografistyce*, „Kwartalnik Historyczny” 1964, nr 3, s. 711-716.
- Macy Gary, *Hrotsvit's Theology of Wirginity and Continenace*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 63-82.
- Markiewicz Henryk, *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” 1988, nr 4/5, s. 245-263.
- Markowski Michał Paweł, Burzyńska Anna, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009.
- McBrine Patrick, *Thematic Focus in Hrotsvit's „Primordia Gandesheimensis”*, „The Journal of Medieval Latin” 2007, nr 17, s. 273-285.
- McMillin Linda A., *The Audiences of Hrotsvit*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 311-327.
- Medieval Latin*, red. K. P. Harrington, spr. J. Pucci, wstęp A. Goddard Elliott, Chicago-London 1962.
- Meyer Evitt Regula, *Incest Disquised: Ottonian Influence at Gandersheim and Hrotsvit's Abraham*, „Comparative Drama” 2007, nr 41, s. 349-69.
- Michałowska Teresa, *Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 2001.
- Michałowska Teresa, *Mediaevalia i inne*, Warszawa 1998.
- Michałowska Teresa, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.
- Michałowska Teresa, *Między słowem mówionym a pisany (O poezji polskiej późnego średniowiecza)*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 1993, s. 83-124.
- Michałowska Teresa, *Rodzaje czy rodzaj? Problemy taksonomii literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 1, s. 3-17.
- Michałowska Teresa, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974.
- Michałowska Teresa, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*, Wrocław 2007.
- Michałowski Roman, *Historia powszechna. Średniowiecze*, Warszawa 2009.
- Mohrmann Christine, *Łacina liturgiczna – jej początki i charakter. Trzy wykłady*, „Christianitas” 2014 nr 56-57, s. 163-181.

- Mohrmann Christine, *Łacina liturgiczna – jej początki i charakter. Trzy wykłady (II)*, „Christianitas” 2014 nr 58, s. 133-149.
- Mohrmann Christine, *Łacina liturgiczna – jej początki i charakter. Trzy wykłady (III)*, „Christianitas” 2014 nr 59, s. 132-150.
- Mukařovský Jan, *Dialog a monolog*, przeł. J. Mayen, [w:] *idem, Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 185-222.
- Myśliwiec Herbert, *Zarys wersyfikacji łacińskiej średniowiecza*, [w:] *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 140-185.
- Nagel Bert, *Hrotsvit von Gandersheim*, Stuttgart 1965.
- Newell John, *Education and Classical Culture in the Tenth Century: Age of Iron or Revival of Learning?*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 127-141.
- Newman Florence, *Strong Voice(s) of Hrotsvit: Male-Female Dialogue*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 287-310.
- Okopień-Sławińska Aleksandra, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 7-23.
- Pajdzińska Anna, Tokarski Ryszard, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87/4, s. 143-158.
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.
- Pawlak Anna, *Elementy dramatyczne w starożytnej teorii platońskiego dialogu*, „Collectanea Philologica” 2004, nr 8, s. 125-148.
- Pernoud Regine, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Katowice 2009.
- Perrino Vincenzo Ruggero, „*Clamor validus Gandersheimensis*”: *i dialoghi drammatici di Rosvita*, „Rivista Cistercense” 2013, nr 30, s. 25-98.
- Pietras Henryk, *Wprowadzenie*, [w:] Orygenes, *Homilie o Księdze Liczb*, przeł. S. Kalinkowski, wpraw. H. Pietras, Kraków 2016, s. 5-6.
- Pigman G.W., *The Metaphorics of „Imitatio” and „Aemulatio”*, „Humanities Working Paper” 1979, nr 18, s. 1-49.
- Plater William Edward, White Henry Julian, *A Grammar of the Vulgate being an Introduction to the Study of the Latinity of the Vulgate Bible*, Oxford 1926.
- Popowski Remigiusz, *Dziesiątkowy system liczbowy w interpretacji świętego Augustyna*, [w:] *Łacińska proza naukowa*, red. A.W. Mikołajczak, Gniezno 2001, s. 117-128.
- Pretzel Maxine, *Women and Knowledge of the Greek Language in Tenth-Century Germany: Comments on a Recent Article*, „Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies” 1986, nr 17(1), s. 70-78.
- Provost William, *The Boethian Voice In The Dramas Of Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 71-78.
- Przybylski Ryszard, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.
- Riche Pierre, *Edukacja i kultura w Europie Zachodniej (VI-VIII w.)*, przeł. M. Radożycka-Padetti, Warszawa 1995.

- Rigg A.G., *Introduction*, [w:] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 3-20, 71-78.
- Rigg A.G., *Orthography and Pronunciation*, [w:] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 79-82.
- Robertini Luca, *L'Uso del diminutivo in Rosvita*, [w:] *Tra filologia e critica. Saggi su Pacifico di Verona, Rosvita di Gandersheim e il „Liber miraculorum Sancte Fidis”*, red. L. Ricci, Firenze 2004, s. 45-64.
- Rustowski Adam, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977.
- Sarnowska-Temierusz Elżbieta, *Zarys dziejów poetyki (Od starożytności do końca XVII w.)*, Warszawa 1985.
- Scarpat Giuseppe, *Leggendo Rosvita. Appunti sulla lingua dei drammi*, [w:] *idem, Leggendo Rosvita e altri studi di filologia greca e latina, giudaica e cristiana*, Brescia 2010, s. 13-85.
- Sheerin Daniel, *Christian and Biblical Latin*, [w:] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 137-156.
- Sheerin Daniel, *The Liturgy*, [w:] *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*, red. F.A.C. Mantello, A.G. Rigg, Washington 1996, s. 157-182.
- Sidwell Keith, *Reading Medieval Latin*, Cambridge 1995.
- Sieradzka-Baziur Bożena, *Jana Kochanowskiego renesansowy świat uczuć. Analiza językoznawcza*, Kraków 2002.
- Sinko Zofia, *Posłowie*, [w:] L.M. Gregory, *Mnich. Romans grozy*, przeł. i posł. Z. Sinko, Kraków 1991, s. 437-448.
- Skwara Ewa, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2001.
- Skwara Ewa, *Komedia według Terencjusza*, Warszawa-Toruń 2016.
- Skwarczyńska Stefania, *Dramat – literatura czy teatr?*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, Wrocław 1976, s. 223-232.
- Skwarczyńska Stefania, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 105-123.
- Sławińska Irena, *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, oprac. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003, s. 11-29.
- Sławińska Irena, *Struktura dzieła teatralnego (Propozycje badawcze)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, Wrocław 1967, s. 243-261.
- Sławiński Janusz, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1976, s. 271-286.
- Sławiński Janusz, *Wokół teorii języka poetyckiego*, [w:] *idem, Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 74-96.
- Słownik kościelny łacińsko-polski*, red. A. Jougan, wyd. 3 zm. i uzup., Poznań 1957.
- Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, t. 1-5, wyd. 2 reprint, Warszawa 1998.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2 poszerz. i popr., Wrocław 1988.
- Stabryła Stanisław, *Wstęp*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury (wybór)*, oprac. S. Stabryła, t. 2, Wrocław-Warszawa 2005, s. V-CXXXV.

- Stankiewicz Lucyna, *Locus sententiosus w komedii rzymskiej Lucjusza Afraniusza*, „Collectanea Philologica” 2004, nr 8, s. 193-203.
- Stanula Emil, *Życie duchowe w ujęciu Orygenes*, [w:] Orygenes, *Homilie o Księdze Liczb*, przeł. S. Kalinkowski, wpraw. H. Pietras, Kraków 2016, s. 9-32.
- Starowieyski Marek, *Wstęp*, [w:] *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej (III-XIV/XV)*, oprac. M. Starowieyski, Wrocław 2007, s. XI-CXI.
- Stevenson Jane, *Hrotsvit in Context. Convents and Culture in Ottonian Germany*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 35-62.
- Sticca Sandro, *Sacred drama and tragic realism in Hrotswitha's „Paphnutius”*, [w:] *The Theatre in the Middle Ages*, red. H. Braet, J. Nowe, G. Tournoy, Leuven 1985, s. 12-44.
- Sticca Sandro, *The Hagiographical and Monastic Context of Hrotswitha's Plays*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 1-34.
- Stotz Peter, *Handbuch zur lateinische Sprache des Mittelalters*, t. 1-5, Muenchen 1996-2004.
- Stoudt Debra, *Hrotsvit's Literary Legacy*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim: contexts, identities, affinities, and performances*, red. P. Brown, L. McMillin, K. Wilson, Toronto 2004, s. 213-234.
- Strecker Karl, *Introduction to Medieval Latin*, przeł. R. Brahmer, Berlin 1957.
- Strzelczyk Jerzy, *Otton III*, Wrocław 2000.
- Strzelczyk Jerzy, *Rara avis in Saxonia – Hroswita z Gandersheimu*, [w:] *idem, Pióro w wątych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach*, Warszawa 2007, s. 376-439.
- Szczepański Michał T., *Proroctwo i obietnica. Nadprzyrodzone przesłanki władzy Ottonów w ujęciu Hrotsvit z Gandersheim*, [w:] *Christianitas Romana. Studia ofiarowane prof. Romanowi Michałowskiemu*, red. K. Skwierczyński, Warszawa 2009, s. 104-119.
- Szostek Teresa, *Obraz świata w egzemplach średniowiecznych*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 233-248.
- Świontek Sławomir, *Dialog – dramat – metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź 1990.
- Talbot Robert, *Hrotsvit's Dramas: Is There a Roman in These Text?*, [w:] P.R. Brown, K.M. Wilson, L.A. McMillin, *Hrotsvit of Gandersheim. Contexts, Identities, Affinities and Performances*, Toronto 2004, s. 147-159.
- Tarr Judith, *Terentian Elements In Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 55-62.
- Thiebaut Marcelle, *Hagiographer, Playwright, Epic Historian. Hrotswitha of Gandersheim (ca. 935-1001)* [w:] *The Writings of Medieval Women. An Anthology*, red. M. Thiebaut, New York-London 1994, s. 171-223.

- Tokarski Ryszard, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, Wrocław 1993, s. 358.
- Vademecum *historyka starożytnej Grecji i Rzymu. Źródłoznawstwo czasów późnego antyku*, red. E. Wipszycka, Warszawa 1999.
- Vauchez Andre, *Święty*, [w:] *Człowiek średniowiecza*, red. J. Le Goff, przeł. M. Radożycka-Padetti, Warszawa-Gdańsk 1996, s. 389-430.
- Wailes Stephen L., Brown Phyllis R., *Hrotsvit and her World*, [w:] *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl.960): Contextual and Interpretive Approaches*, red. P. Brown, S. Wailes, Leiden-Boston 2013, s. 3-21.
- Wailes Stephen L., *Spirituality and Politics in the Works of Hrotsvit of Gandersheim*, Selinsgrove 2006.
- Wemple Suzanne, *Monastic Life of Women from the Merovingians to the Ottonians*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 35-54.
- Wielgus Stanisław, *Badania nad Biblią w starożytności i w średniowieczu*, Lublin 1990.
- Wiethaus Ulrike, *Pulchrum Signum? Sexuality and the Politics of Religion in the Works of Hrotsvit of Gandersheim Composed between 963 and 973*, [w:] P. R. Brown, K. M. Wilson, L. A. McMillin, *Hrotsvit of Gandersheim. Contexts, Identities, Affinities and Performances*, Toronto 2004, s. 147-159.
- Wiles David, *Hrotsvitha of Gandersheim: The Performance of Her Plays in the Tenth Century*, „Theatre History Studies” 1999, nr 19, s. 135-9.
- Wiles David, *Teatr w Rzymie i chrześcijańskiej Europie*, [w:] *Historia teatru*, red. J. R. Brown, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 49-92.
- Wilson Katharina, *Antonomasia as a Means of Character – Definition in the Works of Hrotsvit of Gandersheim*, „Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric”, 1984, vol. 2, nr 1, s. 45-53.
- Wilson Katharina, *Hrotsvit of Gandersheim. A Florilegium of her Works*, Cambridge 1998.
- Wilson Katharina, *Hrotsvitha of Gandersheim: The Ethics of Authorial Stance*, New York 1988.
- Wilson Katharina, *Mathematical Learning And Structural Composition In The Works Of Hrotsvit*, [w:] *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, red. K. Wilson, Ann Arbor 1987, s. 99-111.
- Wilson Katharina, *The Saxon Canoness. Hrotsvit of Gandersheim*, [w:] *Medieval Women Writers*, red. K. Wilson, Athens 1984, s. 30-46.
- Wipszycka Ewa, *Kościół w świecie późnego antyku*, Warszawa 2006.
- Witkowska Aleksandra, *Hagiografia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. J. Walkusz, S. Janeczek i in., t. 6, Lublin 1993, s. 475-481.
- Witkowska Aleksandra, *Hagiografia*, [w:] J.M. Szymusiak, M. Starowieyski, *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*, Poznań 1971, s. 518-523.
- Witkowska Aleksandra, *Wstęp*, [w:] *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*, red. R. Gustaw OFM, Poznań-Warszawa-Lublin 1971, s. 11-48.
- Witkowski Leon, *Ethos muzyczne w traktacie Augustyna z Tagaste „De musica”*, „Musica Antiqua”, 1982, nr 6, s. 479-498

Ziomek Jerzy, *Retoryka opisowa*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990.

Żygulski Zdzisław, *Tragedie Seneki a dramaty nowożytny do końca XVIII wieku*, cz. 1,
Lwów 1939.

VIII. Spis tabel

	strona
TABELA 1. Podział scen dramatów Hroswity według części: <i>protasis</i> , <i>epitasis</i> i <i>catastrophe</i>	52
TABELA 2. Wykaz dwóch typów bohaterów w dramatach Hroswity z Gandersheim	58
TABELA 3. Wykaz scen zbiorowych w dramatach Hroswity z Gandersheim	59
TABELA 4. Postaci męskie w komediach Hroswity podzielone według najczęściej występujących masek <i>palliaty</i>	135
TABELA 5. Postaci żeńskie w komediach Hroswity podzielone według masek <i>palliaty</i>	143
TABELA 6. Popularne w <i>palliacie</i> motywy rozpoznane w komediach Hroswity	150
TABELA 7. Zestawienie zwrotów zaczerpniętych z tekstów Terencjusza	178
TABELA 8. Liczba odwołań do Biblii według podziału na Stary i Nowy Testament w komediach Hroswity.....	184

IX. Spis fotografii

FOTOGRAFIA 1. Stift Gandersheim, zbudowany na ruinach katedry klasztornej. Archiwum własne.....	246
FOTOGRAFIA 2. Pomnik Hroswity, znajdujący się obok kościoła. Archiwum własne	246
FOTOGRAFIA 3. Fontanna z rzeźbą, na której Hroswita przekazuje swe dzieła Ottonowi I. Archiwum własne.....	247
FOTOGRAFIA 4. Kościół Brunshausen. Archiwum własne.....	247

X. Aneks.

Lista autorów, których imiona lub dzieła pojawiły się w toku rozważań

czas	autor	dzieło
384-322	Arystoteles	<i>Poetyka</i>
Zm. 185 p.n.e.	Plaut	<i>Żołnierz samochwał</i>
		<i>Pseudolus</i>
		<i>Punijczyk</i>
		<i>Kurkulion</i>
		<i>Trinumnus</i>
Ok. 185-159	Terencjusz	<i>Andria</i>
		<i>Bracia</i>
		<i>Za karę</i>
		<i>Teściowa</i>
		<i>Formion</i>
		<i>Eunuch</i>
106-43	Cyceron	<i>De inventione</i>
		<i>Filipiki</i>
		<i>O państwie</i>
Ok. 99-ok. 55	Lukrecjusz	<i>De natura deorum</i>
70-19	Wergiliusz	<i>Eneida</i>
		<i>Eklogi</i>
65-8	Horacy	<i>Ars poetica</i>
		<i>satyry</i>
I w. p.n.e.		<i>Rhetorica ad Herennium</i>
100-165	Justyn Męczennik	<i>Apologia II</i>
160-220	Tertulian	<i>Apologeticum</i>
		<i>De anima</i>
		<i>De oratione</i>
		<i>Ad uxorem</i>
		<i>De carne Christi</i>
		<i>Adversus Marcionem</i>
		<i>De spectaculis</i>
		<i>De virginibus velandis</i>
		<i>Ad martytes</i>

185-254	Orygenes	<i>? o dramaturgii</i>
		<i>In Canticum canticorum</i>
		<i>Homiliae</i>
Ok. 250-330	Laktancjusz	
Ok. III/IV	Juwenkus	<i>Libri Evangeliorum</i>
I poł. IV	Ewancjusz	<i>Dramat, czyli o komedii</i>
Ok. 315-367	Hilary z Poitiers	<i>O Trójcy Świętej</i>
		<i>Komentarz do Ewangelii wg św. Mateusza</i>
Ok. 330-389	Grzegorz z Nazjanzu	<i>Homiliae</i>
Ok. 339-397	Ambroży	<i>Wykład Ewangelii wg św. Łukasza</i>
		<i>traktaty</i>
Poł. IV	Donatus	<i>O komedii</i>
340 – 419/420	Hieronim	<i>Epistolae</i>
		<i>Komentarz do Ewangelii wg św. Mateusza</i>
		<i>Adversus Jovinianum</i>
		<i>Adversus Helvidum</i>
		<i>De virginitate Mariae</i>
348-po 405	Prudencjusz	<i>Wieńce męczeńskie</i>
		<i>Apotheosis</i>
354-430	Augustyn	<i>De doctrina Christiana</i>
		<i>De Genesi ad litteram</i>
		<i>Wyznania</i>
		<i>Państwo Boże</i>
		<i>O Trójcy Świętej</i>
		<i>Enarrationes in Psalmos</i>
		<i>De musica</i>
		<i>De ordine</i>
		<i>Expositio inchoata Epistolae ad Romanos</i>
		<i>Soliloquia</i>
		<i>De quantitate animae</i>
		<i>Collatio cum Maximino episcopo arianorum</i>
		<i>Opus imperfectum contra secundam responsionem Juliani</i>
II poł. IV	Diomedes	<i>O tragedii i komedii</i>
IV-V	Marcjanus Kapella	<i>De nuptiis Philologiae et Mercurii</i>

Ok. 360-435	Jan Kasjan	<i>O przygotowaniu i rodzajach modlitwy</i>
Ok. 390-461	Leon I	
Zm. ok. 450	Seduliusz Celiusz	<i>Poemat paschalny</i>
Ok. 470-542	Cezary z Arles	<i>Opusculum</i>
Ok. 470-po 517	Avitus z Vienne	<i>De virginitate</i>
V/VI	Pryscjan	<i>O metryce Terencjusza</i>
		<i>Praeexercitamina</i>
Ok. 480-524	Boecjusz	<i>De consolatione Philosophiae</i>
		<i>O wierze katolickiej</i>
		<i>De arithmetica</i>
		<i>In praedicamenta Aristotelis</i>
Ok. 480-547	Benedykt z Nursji	
Ok. 490-583	Kasjodor	<i>Institutiones</i>
		<i>Commentarium de Oratione</i>
Ok. 530-609	Wenancjusz Fortunat	<i>Carmen</i>
		<i>Vita S. Martini</i>
534-600	Leander z Sewilii	<i>De institutione virginum</i>
Ok. 540-604	Grzegorz Wielki	<i>Moralium Libri</i>
		<i>Homiliarium in Ezechielem</i>
Ok. 560-636	Izydor z Sewilii	<i>Etymologiarum sive originum</i>
		<i>Differentiae</i>
		<i>O obowiązkach kościelnych</i>
607-667	Ildefons z Toledo	<i>De virginitate perpetua beatae Mariae</i>
639-709	Aldhelm	<i>De laudibus virginitatis</i>
672-735	Beda Czcigodny	<i>Natura wszechświata</i>
		<i>Komentarz do listu Jakuba</i>
		<i>In Evangelium s. Lucae</i>
		<i>Homiliae</i>
		<i>In Evangelium S. Mattheaei</i>
		<i>Sententiae philosophicae collectae ex Aristotele atque Cicerone</i>
		<i>Historia ecclesiastica</i>
		<i>Allegorica expositio in Samuelem</i>
		<i>Allegorica expositio in Cantica canticorum</i>
Ok. 730-804	Alkuin	<i>De rhetorica</i>

		<i>Confessio fidei</i>
Ok. 760-821	Teodulf z Orleanu	<i>Carmina</i>
Ok. 780-856	Hraban Maur	<i>Carmina de diversis</i>
		<i>Commentaria in Ezechielem</i>
Ok. 810-877	Jan Szkot Eriugena	<i>Versio operum s. Dionysii</i>
817-879	Anastazy Bibliotekarz	<i>Interpretatio synodi VII generalis</i>
Zm. ok. 820	Beda Incertus	<i>De octo partibus orationis</i>
Ok. 825-880	Jan Diakon Hymonides	<i>Vita s. Gregorii Magni</i>
Zm. 839	Ermold Nigellus	<i>De rebus gestis Ludovici Pii</i>
840-912	Notker Balbulus	<i>Sequentiae</i>
		<i>Laus Tibi, Christe</i>
Zm. 853	Haymo z Halberstadt	<i>Homilia</i>
Ok. 887-974	Rateriusz z Werony	<i>Sermones</i>
Zm. ok. 895	Angelomus Luxovensis	<i>Enarrationes</i>