

Aleksandra Bobrowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## RESIDUUM ORALNOŚCI A WIZJA ŚWIATA W ROMANSIE STAROPOLSKIM — CASUS FORTUNATA

Wiek XVI to okres, w którym pojawiły się w Polsce pierwsze drukowane swobodne przekłady romansów, takich jak *Historia o żywocie i znamienitych sprawach Aleksandra Wielkiego* (1550)<sup>1</sup>, *Meluzyna* (1569), *Magielona* (1570), *Historia o cesarzu Otonie* (1569) czy *Fortunat* (1570), a sam gatunek zaczął zyskiwać coraz większą popularność. Rozpowszechnienie nowej techniki przekazu pozwala zaobserwować pogłębiające się przemiany świadomości związane z przechodzeniem od kultury oralnej do piśmiennej<sup>2</sup>. Ale, jak za Andrzejem Mencwelem zauważa Marek Prejs,

---

<sup>1</sup> Podane w nawiasach liczby oznaczają datę wydania drukiem polskiego przekładu danego utworu — dzieje wcześniejszej recepcji romansu w Polsce opartej na wersjach rękopiśmiennych lub wydaniach obcojęzycznych z uwagi na brak dokładniejszych danych nie będą analizowane w ramach artykułu.

<sup>2</sup> W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011. Kluczowe znaczenie druku w długotrwałym procesie przemian świadomościowych, technik komunikacyjnych i poetyk między oralnością oraz piśmiennością efektownie ujął D. Tedlock: „Głos literatury począł umierać niemal równocześnie z pojawieniem się prasy drukarskiej” (*Ku poetyce ustnej*, tłum. P. Czapliński, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czapliński (red.), Gdańsk 2010, s. 87).

nowy, dominujący system [komunikacji], wbrew własnej dążności do ekspansji, musi współżyć z wcześniejszym, [...] tak do końca nigdy nie jest jednoznacznie zwycięski i bardzo długo jeszcze narażony bywa na reakcję swojego poprzednika. W przypadku piśmienności była nim oralność, a w przypadku druku – i piśmienność, i oralność<sup>3</sup>.

Ten sam badacz dostrzega ślady funkcjonowania kultury oralnej jeszcze w późnym baroku, w tak zwanym wieku rękopiśmian, który uważa za element znacznie szerszego zjawiska niż – jak się tradycyjnie przyjmuje – tylko upadek drukarstwa, mianowicie za „kontrofensywę świata pamięci i sprzęgniętej z nim oralności, kontrofensywę wywołaną wcześniejszym niepokojącym rozrastaniem się »galaktyki Gutenberga«”<sup>4</sup>. Tym bardziej oralność i piśmienność literatury średniowiecza, jak zaznacza Witold Wojtowicz, „nie dają się rozumieć jako obszary oddzielone, na odwrót: akcentuje się ich przenikanie, wzajemne oddziaływanie i symbiozę”<sup>5</sup>. Romans polski XVI wieku, stanowiący przedmiot niniejszych rozważań, niepokoju związanego z postępem nowego medium – druku – jeszcze nie znał. Funkcjonował wprawdzie w kulturze typograficznej, przy tym reprezentował jednak tradycję dawniejszą (należy pamiętać, że polskie przekłady powstawały z dużym opóźnieniem w stosunku do oryginałów, średniowiecznych lub nawiązujących do twórczości antycznej), tradycję dużo silniej związaną ze świadomością oralną twórców i odbiorców tego typu literatury. Toteż przedstawiony we wspomnianym gatunku literackim i utrwalony w medium druku obraz świata nosi jeszcze znamiona zależności od kultury oralnej, co pozwala sytuować wspomniany

---

<sup>3</sup> M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 10.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>5</sup> W. Wojtowicz, *Między oralnością a pismem. Kilka uwag o staropolskiej „Legendzie o św. Aleksym”*, „Pamiętnik Literacki” 98 [2] (2007), s. 186, przyp. 6.

gatunek na styku oratury<sup>6</sup> i literatury, w dziedzinie, którą Eric Havelock nazwał *semi-literacy*, czyli półpiśmiennością<sup>7</sup>.

Jednym z romansów reprezentujących oba te sposoby postrzegania i opisywania świata, oralny i piśmienny, jest *Fortunat*<sup>8</sup>, utwór wydany w polskim tłumaczeniu około 1570 roku, składający się z dwóch części – pierwsza, pierwotna, opisuje dzieje tytułowego bohatera, jego podróże po Europie i Azji oraz przygody, dzięki którym wszedł w posiadanie bezcennych skarbów: złotodajnego mieszka i czapeczki przenoszącej w dowolne miejsce tego, kto ją nosi; druga przedstawia losy jego synów, Andolona i Ampedona, których odziedziczone po ojcu magiczne przedmioty, na przemian tracone i odzyskiwane, prowadzą do zguby z ręki chciwych rywali. W przekonaniu Juliana Krzyżanowskiego wspomniany romans stanowi „interesującą mieszaninę motywów literackich, które kwalifikują ją równie dobrze jako romans awanturniczo-podróżniczy, na romans rycerski, na bajkę wreszcie”<sup>9</sup>. Zarówno związki *Fortunata* z tradycją epicką, jak i baśniowość utworu zachęcają do szukania w nim śladów kultury oralnej wraz ze specyficznymi dla owej kultury sposobami postrzegania rzeczywistości – zasadne wydaje się pytanie, na ile ta oralna świadomość zostaje włączona w obręb romansu jako utworu literackiego, decydu-

---

<sup>6</sup> Termin zaproponowany przez A. Mencwela (A. Mencwel, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 82–83) przejęty przez M. Prejsa na określenie twórczości ustnej poprzedzającej genetycznie i logicznie literaturę (zależną od „litery”, pisma), ale współistniejącej z piśmiennością także w okresie staropolskim; zob. M. Prejs, *Oralność i mnemonika...*, s. 207–211.

<sup>7</sup> E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007, s. 72. A.B. Lord wyklucza wprawdzie możliwość stworzenia techniki przejściowej pomiędzy ustną i pisaną, które jego zdaniem nie dają się ze sobą pogodzić. Zarazem zaznacza jednak, że poeta umiejący czytać i pisać nadal pozostaje twórcą ustnym, dopóki nie porzuci tradycji oralnej i nie przyswoi techniki kompozycji zależnej od pisma; por. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010, s. 276–278.

<sup>8</sup> *Fortunat* (około r. 1570), wyd. J. Krzyżanowski, Kraków 1926. Dzieło cytowane i przywoływane jest według tej edycji.

<sup>9</sup> J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 77.

jąc o jego wciąż półpiśmiennym charakterze, a zatem w jaki sposób oratura przejawia się w warstwie narracyjnej utworów oraz w budowanej przez nią (i zawartej w warstwie fabularnej) wizji świata.

Havelock przypisuje twórczości oralnej funkcję „encyklopedyczną”, dostrzegając w przekazach ustnych środek dydaktyczny służący zachowywaniu tradycji (jako podstawowej formy wiedzy), w tym praw publicznych (*nomoi*) oraz obyczajów prywatnych (*ethea*). Poezja mówiona stanowiła wzorzec postępowania legitymujący się trwałością, a niewielka zmienność utartych form komunikacji specyficznie kształtowała świadomość odbiorców. Zdaniem Havelocka twórczość oralna była odpowiedzią na potrzebę wspólnej *paidei* normującej wzorce zachowań publicznych i prywatnych, złożonej z różnorodnych, lecz koherentnych dyrektyw — stworzenie takiego wzoru oraz przechowywanie go w niezmienionej strukturze z pokolenia na pokolenie wymagało wypracowania historii uniwersalnej, opowieści zbierającej i porządkującej pojedyncze wątki w jedną spójną fabułę<sup>10</sup>. Opowieść o Fortunacie nie pretendowała w sposób jawny i deklaracyjny do roli summy ówczesnej wiedzy ani zapisu norm publicznych czy prywatnych; w słowie wstępnym tłumacz nazwał ją „krotochwilną rzeczą” popularną wśród czytelników niemieckich i włoskich, którą chciał przedstawić odbiorcy polskiemu. Dopiero w dalszej części przedmowy zaznaczył, że opisane w utworze intrygi służyć mogą ku przestrodze, albowiem „dobrze temu, który się cudzą przygodą karze” (*Fortunat*, s. 10). Kilka lat temu Paweł Bohuszewicz zwrócił uwagę na pierwotny, wykraczający poza potrzebę legitymizacji gatunku przez próby zbliżenia go do eposu, dydaktyczny charakter romansopisarstwa, na obecność także w romansie późniejszym (po wiek XVIII) funkcji *docere* skrytej wprawdzie za *delectare*, ale decydującej o kształcie zawartego

---

<sup>10</sup> E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 211.

w utworze światopoglądu<sup>11</sup>. Idąc tym tropem, nie można odmówić *Fortunatowi* uczestnictwa w *paidei*, nawet jeśli był to udział niezbyt widoczny. Dydaktyczny wymiar utworu przejawia się jednak — jeśli już — w sferze działania bohaterów. Ich doświadczenia i sposoby radzenia sobie w trudnych sytuacjach mogą stanowić pewien wzorzec postępowania (pozytywny lub negatywny — zależnie od okoliczności, przy czym narrator pozostawia ocenę czytelnikowi). Ale sama wizja świata, model rządzonego określonymi prawami uniwersum, wydają się w *Fortunacie* bliższe baśniowym sposobom przedstawiania rzeczywistości. Według Maxa Lüthiego zadanie baśni nie polega na nauczaniu (czyli przekazywaniu określonych wzorców osobowych i społecznych) ani wyjaśnianiu rzeczywistości, a jedynie na przedstawianiu świata takim, jaki jest, jego istotowego obrazu, bez elementu moralnej oceny<sup>12</sup>. W analizowanym tu utworze brak jednoznacznej waloryzacji zarówno czynów bohaterów, jak i wymowy zakończenia. Należy bowiem zaznaczyć, że autor wspomnianej już przedmowy za instruktywne dla czytelnika uważa przede wszystkim przykłady „niektórych przewrotnych ludzi wykrętów a przechyrynych szyderstw” (*Fortunat*, s. 10), których należy wystrzegać się i w prawdziwym życiu, ale intrygi i oszustwa przedstawione w utworze są domeną bohaterów pozytywnych w tym samym stopniu co negatywnych. Z kolei zakończenie romansu, mimo że obejmuje motyw kary za zbrodnię popełnioną na głównym bohaterze i w ten sposób zaspokaja w czytelniku potrzebę sprawiedliwości, nie przynosi zadowalającej pod względem dydaktycznym odpowiedzi na pytanie o istnienie i działanie w świecie zła — śmierć Andolona stanowi zaledwie jedno z ogniw akcji utworu, „przydarza

---

<sup>11</sup> P. Bohuszewicz, *Bez ciała, woli, jaźni. O ukrytym dydaktyzmie polskiego romansu czasów saskich* (Elżbieta Drużbacka, „Historia Ortobana”), [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Edukacja, wykształcenie, wiedza*, S. Achremczyk (red.), Olsztyn 2005, s. 218–244.

<sup>12</sup> M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 8. Aufl., Tübingen 1985, s. 82.

się”, podobnie jak przydarzają się bohaterom przygody, budzi chwilowy oddźwięk w pozostałych postaciach, po czym zostaje przesłonięta codziennością, wyrażoną w baśniowej formule dopowiadającej losy Fortunatowego majątku.

Formą omawiany romans odpowiada zasadniczo „nowemu” stylowi twórczości przeznaczonej do cichej indywidualnej lektury: styl formułiczny może ustępować tu miejsca swobodnej narracji, a drukowana postać tekstu utworu utrwała jego „zamknięty” charakter, zastygły w określonym kształcie. Ale kompozycja *Fortunata* nie jest jeszcze zbyt zwarta, skoro — jak zaznaczał Krzyżanowski — poszczególne epizody utworu można by dowolnie przestawiać lub zastąpić innymi bez szkody dla całości<sup>13</sup>. Jednakże mimo epizodycznego charakteru akcja utworu prowadzona jest linearnie i chronologicznie, zmierza do punktu kulminacyjnego. Tym samym różni się od oralnej fabuły epiki<sup>14</sup>, zbliża się natomiast do skupionej na jednym wątku narracji baśniowej, w której łatwo dostrzec *residuum* rozmaitych elementów oralności<sup>15</sup>. Ponadto narrator romansu operuje uogólnieniami („pospolicie człowiek po tym się tęży, czego by rad dostał, a owo, co już ma, nie tak mu przy myśli” — *Fortunat*, s. 93) i poziomem abstrakcji nieosiągalnym w twórczości wyłącznie oralnej, skupionej na konkretnym działaniu postaci<sup>16</sup>, a w *Fortunacie* przejawiającym się w przytaczanych przez narratora przysłowiach czy, jeszcze wyraźniej, w senten-

<sup>13</sup> J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI...*, s. 81.

<sup>14</sup> Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 212–219.

<sup>15</sup> Zarówno jednowątkowość, jak i wieloczłonowość (następujące po sobie, odizolowane epizody) akcji należą zdaniem Lüthiego — obok charakterystycznych formuł początkowych i końcowych, zamiłowania do ekstremów oraz cudowności — do formalnych wyznaczników baśni (M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen...*, s. 34–35). Do baśniowych wyobrażeń o świecie wypadnie jeszcze powrócić w dalszych rozważaniach nad wizją rzeczywistości wyłaniającą się z analizowanych tu elementów poetyki o rodowodzie ustnym, która — jak sygnalizuje tytuł artykułu — stanowi główny przedmiot niniejszych dociekań.

<sup>16</sup> Jak twierdzi Havelock, psychologia memoryzacji oralnej wymaga, by zapamiętywana treść stanowiła zbiór działań; zob. E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 207.

cyjnalnych powiedzeniach, takich jak „dawno mówią, iż gdzie dostatek, tam i statek” (*Fortunat*, s. 74). W cytowanych frazach zwracają uwagę sformułowania „dawno mówią” i „pospolicie”, które wskazują, że narrator, snując opowieść, odwołuje się do posiadanej przez czytelnika wiedzy o świecie oraz do potocznych przekonań na temat rzeczywistości pozaliterackiej – co ujawnia się między innymi we fragmentach odnoszących się do ciąży matki Fortunata oraz ciąży jego żony: „Obaczysz [Teodor, ojciec bohatera] panią swą brzemienną, która mu kwaśniej – jako przy tym czasie bywa – niż pierwiej patrzyła, ocnął w nim nałóg pierwszy, jął się zaś swej drużyny” (*Fortunat*, s. 13); „gdy już Fortunat pokoj sobie ulubił, pani też już jego w zaprzęży była, przy którym czasie namilszy pokoj bywa, bo ociężałość nie dopuszcza skakać, i syna nosząc nie każda pierzcha” (*Fortunat*, s. 91). W podobny sposób narrator wyjaśnia, czemu wizyta w domu publicznym prowadzi do roztrwonienia pieniędzy, przy czym jednocześnie uchyla rąbka tajemnicy o oferowanych tam klientom rozrywkach: „Przytrafili się do nich marnotrawcy, którzy mieśca takowe wiedzieli, gdzie było pieniądzom wielkie przestrzeństwo, abowiem je wiedli do pań młodych, gdzie łatwie odbyć by też nawiętszej summy, gdyż przy tym handlu gra pogotowiu, kosztowne kaski i trunki rozmaite, k temu tańce i pęsy, a wszystko za pieniądze” (*Fortunat*, s. 29). Udziela też czytelnikowi dodatkowych informacji o miejscach, które przedstawia, na przykład o odwiedzanych przez bohaterów miastach – Londyn „to jest miasto główne i stolec krolewski w Anglijej” (*Fortunat*, s. 28), „gdzie krol dworem swym mieszka” (*Fortunat*, s. 120), Brugia to „nagłowniej-sze miasto flanderskie” (*Fortunat*, s. 32), Anjou („Andegawa”) to „miasto główne a stolec krola brytańskiego” (*Fortunat*, s. 52), Kraków pojawi się jako „naczelne miasto polskie” (*Fortunat*, s. 73)<sup>17</sup>. Wszystkie te dopowiedzenia nawiązujące do potocznej

---

<sup>17</sup> Warto zauważyć, że przedstawione przykłady wskazują na schematyczność i powtarzalność sposobu przedstawiania (w tym wypadku elementów prze-

wiedzy o świecie mają formę uwag wtrąconych, nieistotnych dla toku akcji, ale pozwalających czytelnikom na pewną konkretyzację miejsc i zarysowujących pełniejszy, bardziej szczegółowy i wiarygodny obraz przedstawianego świata. Inny rodzaj odnarratorskich uzupełnień stanowią informacje ściśle związane z fabułą utworu, ale dotyczące rzeczy i wydarzeń wykraczających poza nią – najwyrazistsza pod tym względem jest sugestia narratora, że Andolon po wyjściu z puszczy w ostatniej chwili dotarł do portu i wszedł na statek do Anglii, „bo, by był godziną później przyszedł, a oniby byli ujechali, do połroczu ledwoby się był doczekał” (*Fortunat*, s. 144). Podobną nadwyżkę wiedzy zawiera stwierdzenie motywacji bohatera: Andolon, wdziawszy czarodziejską czapczkę pod biret służący mu za element kostiumu lekarza, „nic sie nie wstydał odętej głowy, bo mu szło o większą rzecz” (*Fortunat*, s. 148).

W sposobie prowadzenia narracji da się jeszcze dostrzec sygnały świadczące o nawiązaniach do wciąż żywej tradycji ustnego opowiadania – wprowadzaną tu i ówdzie bez wyróżnienia graficznego mowę niezależną czy występowanie poprzedzonych wprowadzającym zdaniem podrzędnym<sup>18</sup> paralelizmów składniowych i powtarzanych spójników w funkcji anafory: „I rzekł pan ku chłopcu: – Pewnie Fortunat nie legł wczas z wieczora, przeto się nie wyspał, niechże jeszcze trochę przedmie. A gdy chwilę pan poleżał, kazał zaś chłopcu wyźrzeć. A gdy go nie uźrzał, powiedział panu, iż go niemasz. Hnet się pan oń zląkł, mając za to, iżeby chorował. Przeto hnet posłał dowiedzieć się, coby mu było. A gdy chłopiec szedł, nalazł komorę otworzoną, a pościel niezmięchaną. Gdy to panu powiedział,

strzeni) bliską twórczości oralnej.

<sup>18</sup> Ong podkreśla wprawdzie, że jedną z cech językowych twórczości ustnej jest przewaga addytywności nad podrzędnością, Lord wykazuje jednak istnienie rytmicznego wzorca, w którym ciąg działań zostaje przerwany zdaniem czasowym, wprowadzającym nowy ciąg działań bądź nową scenę, zatem wzorca analogicznego do stylu narracji *Fortunata* (zob. przytoczony niżej fragment utworu); A.B. Lord, *Cechy oralności*, tłum. P. Czaplński, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czaplński (red.), Gdańsk 2010, s. 91.



dziwno mu w myśl wpadło, jesliby nie był zabit z klenotów wygranych i co miał darownego" (*Fortunat*, s. 25–26). Częsty zabieg stanowią bezpośrednie zwroty do słuchaczy, chociażby: „słyszeliśmy, jakową naprawę uczynił grabia z Limozy ku pomaniu Andolona” (*Fortunat*, s. 165), czy też „z tym się do Fortunata z rzeczą przywróciwszy, obaczym, co się z nim toczyło, gdy tak szczęśliwie śmierci osądzonej uszedł” (*Fortunat*, s. 43). Tekst utworu dostarcza więcej przykładów redundancji fatyczności — co wszak znamienne, narrator używa określeń „słyszeć”, „usłyszeć”, ale też „obaczyć”, „weźrzeć”, „uźrzeć”, angażując w ten sposób w proces odbioru zarówno zmysł wzroku, jak i słuchu. Zachęca czytelnika do podążania za swoim słowem, a jednocześnie pobudza do działania jego wyobraźnię — wypowiedzi narratora ewokują konkretyzujące materię utworu wyobrażenia na podobnej zasadzie, jak na przykład słowo relacji posłańców w dramacie antycznym stanowiło apel do imaginacyjnej zdolności widzów<sup>19</sup>.

Ponadto narrator postępuje jak gawędziarz świadomy ulotności przekazu mówionego, która przykuwa słuchacza do mówcy i uniemożliwia swobodne poruszanie się po opowieści<sup>20</sup> — opowiadacz zatem przypomina odbiorcy wcześniejsze wydarzenia lub wprowadza go w nowy epizod. Wykorzystuje przy tym zwroty typu „jakośmy słyszeli”, „o czym tu historią dziwną mieć będziemy” lub „o czym niżej obaczymy”, zdarza mu się także zaanonsować dalszy ciąg akcji, na przykład kiedy opowiadanie o pobycie Fortunata w Londynie kończy słowami: „O tym było ustawne bawienie tego w Lundzie, wszakże w onę służbę jego przyszło nieszczęście, a to z dziwnej przygody, którą niżej uźrzymy” (*Fortunat*, s. 31) lub gdy antycypuje przyszłe wątki, na przykład umowę zawartą przez synów Fortunata, dotyczącą

<sup>19</sup> Por. J. Axer, *Słowo i obraz w teatrze greckim i rzymskim: kłopoty czytelnika*, [w:] *idem, Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 11–21.

<sup>20</sup> P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (oprac.), G. Godlewski (red.), Warszawa 2003, s. 211.

korzystania z czarodziejskiego mieszka: „Tę ugodę przyjął Ampe-  
pedo, na przygodę nic nie bacząc, która ich potym tego mieszka  
pozbawiła” (*Fortunat*, s. 114). Swoiście gawędziarski charakter  
opowieści najpełniej uwidacznia się w zdaniu kończącym histo-  
rię londyńskiej znajomości Fortunata z rozrzutnymi młodzień-  
cami: „Czym oće swe, przyjechawszy, cieszyli, tego z nas nikt  
nie słyssał, wszakże pod nadzieją, iż źle je witano” (*Fortunat*,  
s. 30). Przywołany fragment, jakkolwiek krótki, pozwala roz-  
patrywać epizod, do którego się odnosi, w nowym świetle —  
po pierwsze przedstawia opowiadaną historię jako zasłyszaną  
anegdotę i wskazuje tym samym na jej mówione źródła, po  
drugie poprzez użycie pierwszej osoby liczby mnogiej wyraża  
wyjątkowo nie wspólnotę narratora i odbiorców (jak w zwro-  
tach cytowanych wyżej), lecz przynależność narratora do szer-  
szego grona opowiadających. Jest to jedyny moment w utwo-  
rze, kiedy narrator sytuuje się ponad czytelnikami, zamiast się  
z nimi identyfikować. Zazwyczaj jego dominująca pozycja w re-  
lacji nadawczo-odbiorczej daje się dostrzec w sposobie relacjo-  
nowania fabuły — narrator w pełni kontroluje przebieg akcji,  
a jeśli zachęca odbiorcę do aktywności, to raczej w ramach  
indywidualnej refleksji niż czynnego udziału w opowiadaniu,  
na co wskazują zwroty: „każdy się domyślić może” (*Fortunat*,  
s. 40), „może każdy łatwo baczyć” (*Fortunat*, s. 139).

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, styl narracji w histo-  
rii o Fortunacie wykorzystuje większość z wymienionych przez  
Paula Zumthora wyznaczników fatycznej funkcji dyskursu po-  
ezji narracyjnej: prospektywiczną dygresję, retrospekcję, wyja-  
śnienia, apostrofy, wykrzykniki, przejścia od „on”/”oni” do „ja”/  
„my”, użycie rozkazników takich jak „spójrzcie”, „posłuchajcie”,  
opisowe uproszczenia, wyliczenia<sup>21</sup>. Raczej brak w omawianym  
romansie ornamentalnych zatrzymań (mimo dodatkowych wy-  
jaśnień i dygresji akcja utworu przebiega płynnie, dynamicz-  
nie) oraz pytań retorycznych, co nadaje wypowiedzi mniej for-  
malny, a bardziej swobodny charakter.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 214.

Zarazem narrator dysponuje, jak już sygnalizowałam, większą świadomością niż bohaterowie, co ujawnia się zwłaszcza w momentach, gdy informuje czytelnika o planowanych przeciwko nim intrygach lub dopowiada dalsze losy postaci, z którymi protagonista nie ma już styczności. Szczególnie interesującym przykładem wiedzy dostępnej narratorowi i czytelnikom, ale nie bohaterom, wydaje się opis podstępu uknutego przez Andolona dla odzyskania skradzionego przez królową mieszka, kiedy to najpierw w przebraniu kramarza zatrął Agrypinę jabłkami przydającymi rogów, potem zaś, podszywając się pod lekarza, zdołał wejść do jej komnat: „Panny, jakoby o swą własną winę, dały się po kramarzu pytać, ale o kramarzu, ani o jego gospodarze żaden człowiek nie wiedział. Abo wiem się z onego kramarza hnet doktor sstał, chodził w długiej sukni szarłatnej, a w rogowym bierecie, mając nos długi; schadzał po mieście jako gość szukając, kogoby leczyć” (*Fortunat*, s. 146). Odbiorca został wcześniej zaznajomiony z planem Andolona i nie potrzebuje dodatkowych wyjaśnień, toteż narrator, opisując moment zmiany kostiumu, nie skupia się już na przekazaniu informacji, lecz dąży do ukazania efektownej przemiany — o ile przeobrażeniu Andolona-rycerza w Andolona-kramarza towarzyszyła wzmianka o doczepieniu sobie przez bohatera sztucznego nosa (*Fortunat*, s. 144), o tyle przy jego przemianie w lekarza narrator ukazuje dopiero końcowy efekt metamorfozy, pomijając proces charakteryzacji i w ten sposób dynamizując scenę.

Wszechwiedza narratora w planie fabularnym (niepełna, bo na przykład nieobejmująca analizowanego wyżej zakończenia historii marnotrawnych młodzieńców) pozwala mu opisywać uczucia bohaterów oraz relacjonować ich proces myślowy, ale tu udzielane przez niego informacje są lakoniczne — w scenach o dużym napięciu zarysowuje stan emocjonalny postaci jednym zdaniem, resztę wypowiadają sami bohaterowie. Ich reakcje różnią się jednak w zależności od osoby i sytuacji: Andolon la-

mentuje głośno, błąkając się po puszczy z rogami na czole, ale jest oszczędny w słowach, kiedy kona uwięziony i torturowany przez zazdrosnego rywala. Inaczej czynił wcześniej błędzący po lesie Fortunat — nie skarżył się, jego myśli koncentrowały się na działaniu mającym na celu zapewnienie mu bezpieczeństwa. Natomiast oszpecona rogami Agrypina zamiast poddać się rozpaczce wysyła towarzyszkę na poszukiwanie lekarza, a jej jedyną troskę stanowi zachowanie swojego wyglądu w tajemnicy. Dopiero porwanie jej przez Andolona i poczucie bezbronności wobec dochodzącego swej krzywdy porywacza wywołują w niej strach, który skłania ją do żarliwych przeprosin połączonych z błaganiami o litość. Jak pokazują wymienione przykłady, bohaterowie romansu nie stanowią wyraźnych indywidualności — zróżnicowanie postaci przejawia się głównie w działaniu, w sposobach planowania i reagowania na konkretne sytuacje; nie posiadają one charakterystycznych wzorców zachowań, temperamentu czy cech osobowości, za to reprezentują pewne typy: Fortunat jest ciekawy świata, sprytny i zaradny, Andolon żądny przygód i podróży, ale nieostrożny, Ampedon — zachowawczy. Na tym tle wyróżnia się Agrypina, jedyna osoba przechodząca w utworze przemianę — od skąpej i próżnej manipulantki do pokornej córki i cnotliwej małżonki, jednak nawet jej rozwój przebiega w ściśle wyznaczonych granicach, od jednego typu do innego. Ten sposób przedstawienia postaci jest charakterystyczny dla twórczości oralnej, bowiem, jak przypomina Witold Wojtowicz, w oraturze „bohaterowie nie są pomyślni jako zindywidualizowane osobowości, które dostarczają materiału do psychologicznej analizy. [...] W mentalności oralnej nie dba się o tożsamość postaci — te same stany emocjonalne mogą wyrażać różne osoby, podobnie jak różne osoby mogą być charakteryzowane w tych samych terminach”<sup>22</sup>.

Protagoniści historii o Fortunacie wykazują zatem pewne znamiona zbliżające je do występujących w twórczości oral-

---

<sup>22</sup> W. Wojtowicz, *Między oralnością a pismem...*, s. 198.

nej postaci „ciężkich” czy „płaskich”, jak nazywa je Walter Ong. Badacz twierdzi, że „ten typ postaci służy zarówno organizacji samej linii opowiadania, jak i uporządkowaniu elementów niennarracyjnych, jakie pojawiają się w opowieści”<sup>23</sup>. Tyle że jednak sposób przedstawienia protagonistów romansu różni się od charakterystyki herosów Homerowych, reprezentujących typy monumentalne, ponadwymiarowe, ułatwiające zorganizowanie doświadczenia w formie możliwej do zapamiętania<sup>24</sup> – za rys szczególnie postaci występujących w *Fortunacie* uznać należy raczej przeciętność zindywidualizowaną tylko w pewnej mierze; wydaje się zatem, że na konstrukcji bohatera romansu zaważyła już piśmienność, odciażająca postać z funkcji nośnika treści przeznaczonych do zapamiętania, a eksponująca w szerszym zakresie jej osobiste losy. Toteż błędem byłoby przypuszczenie, że bohaterowie *Fortunata* nie dysponują zdolnością do przeżywania i wyrażania emocji – funkcjonują wszak w obrębie świata, w którym człowiek ma większą autonomię niż w epice Homerowej czy w baśni, w toku lektury czytelnik poznaje kierujące nimi ambicje, instynkty i emocje. Nawet mimo pewnych uproszczeń w kreacji poszczególnych bohaterów to pojedynczy człowiek, a nie społeczność związana przekazywaną poprzez opowieść wiedzą czy tradycją stanowi punkt ciężkości przedstawionej w analizowanym tu romansie wizji świata<sup>25</sup>.

W nawiązaniu do schematycznej kreacji postaci występujących w *Fortunacie* należy jeszcze wspomnieć o związanej z brakiem pogłębionej analizy psychologicznej powierzchow-

---

<sup>23</sup> Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 224. Także Lüthi podkreśla płaskość bohatera baśniowego, przejawiającą się w braku życia wewnętrznego postaci i w manifestowaniu przez nią emocji raczej w działaniu niż *explicitie* – zob. M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen...*, s. 13–24.

<sup>24</sup> Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 120–121.

<sup>25</sup> O roli jednostki w średniowiecznej tradycji epickiej szerzej pisze A. Guriewicz, odwołując się do epiki skandynawskiej; zob. A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*, tłum. Z. Dobrzyński, Warszawa 2002, s. 27–91.

nością przeżyć religijnych, także w sytuacji obcowania z mocą nadprzyrodzoną. Szczęście, które ukazuje się wycieńczonemu wędrownikowi Fortunatowi w sercu puszczy pod postacią pięknej panny, bohater w pierwszej chwili omyłkowo uznaje za człowieka, dopiero kiedy uprzytamnia sobie nagłe pojawienie się owej kobiety i jej zadbane strój, odkrywa, że ma do czynienia z istotą z innego porządku (*Fortunat*, s. 46). Szybkie pokonanie początkowej konsternacji przez Fortunata nie dziwi w kontekście właściwej kulturze ustnej tendencji do nadawania ludziom, naturze i bogom cech konkretnych, osadzania ich w jednym, wspólnym uniwersum<sup>26</sup>. Lüthi dostrzegł występowanie podobnego zjawiska w baśni – nazwał je jednowymiarowością świata i uznał za jeden z wyznaczników specyficznego pojmowanego stylu abstrakcyjnego<sup>27</sup>. Owa jednowymiarowość polega, zdaniem badacza, na braku przeżycia dystansu świata realnego i magicznego (świadomości zetknięcia z innym wymiarem), niewystępowaniu poczucia inności czy dziwności oraz towarzyszącego mu uczucia numinotycznego<sup>28</sup>.

W toku rozważań nad oralnością i piśmiennością *Fortunata* wypada wspomnieć o dwóch momentach, w których w utworze pojawia się motyw pisma – o spisaniu przez Fortunata wspomnień z podróży (*Fortunat*, s. 73) oraz o wpisaniu w księ-

<sup>26</sup> P. Czaplński, *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czaplński (red.), Gdańsk 2010, s. 19. Warto pamiętać, że równoległe skłonność tę wykorzystywała kultura ikoniczna średniowiecza i renesansu personifikująca pojęcia i proponująca korzystanie z klucza alegorezy do ich odczytywania.

<sup>27</sup> Na który oprócz jednowymiarowości składa się: płaskość rozumiana jako brak duchowej i fizycznej głębi w przedstawianiu postaci, przedmiotów czy składników przestrzeni; izolacja poszczególnych jego elementów, a jednocześnie ich „powiązanie ze wszystkim”, przejawiające się między innymi w ciągłości opowiadania; sublimacja i „zawieranie w sobie świata” (niem. *Welthaltigkeit*, podaję polski odpowiednik zaproponowany przez Jana Kasjana w studium: *Maxa Lüthiego koncepcja bajki*, [w:] *idem, Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Toruń 1994, s. 63–88. Jednocześnie proponuję bardziej związane określenie, zachowujące oprócz ekwiwalencji funkcjonalnej także formalną: „światonośność”), które szerzej omówione zostaną w dalszych rozważaniach.

<sup>28</sup> O *numinosum* w świecie baśniowym zob. M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen...*, s. 9–12.

gach ziemskich pełnomocnictwa dla Kasandry (*Fortunat*, s. 89). Pierwszy przypadek świadczy o dążeniu do utrwalenia w formie pisemnej własnych, indywidualnych przeżyć i doświadczeń z myślą o udostępnieniu ich późniejszym odbiorcom – Andolon poznał księgi ojca i to ich lektura wyzwoliła w nim pragnienie podróży po świecie (*Fortunat*, s. 113). Z kolei potwierdzenie uprawnień żony Fortunata poprzez odnotowanie ich w księgach ziemskich świadczy o funkcjonującym w świadomości bohaterów przekonaniu o trwałości i nienaruszalności ustaleń popartych oficjalnym zapisem, znamionującym jeszcze myślenie magiczne<sup>29</sup> wciąż żywe na styku kultury dawnego słowa w tradycyjnych społecznościach i kultury dokumentu prawnego w nowoczesnych. Sprawczości zapisu przeciwstawiona została sprawcza moc słowa przejawiająca się w działaniu „bodatnej” czapeczki – jak instruuje Fortunata Zołdan, pierwotny właściciel skarbu, aby skorzystać z właściwości magicznego nakrycia głowy, wystarczy rzecz (nawet w myślach): „O, bodajżem ja tam był, gdziebym chciał, a gdzie umyśli!” (*Fortunat*, s. 104). Życzenie rozbudzające moc czapeczki zyskało tu konkretny kształt słowny konsekwentnie zachowywany w dalszych partiach tekstu, a zatem utrwaliło się jako formuła zaklęcia.

Eric Havelock sugeruje, że przejściu od twórczości ustnej do pisanej towarzyszyła wielkiej wagi zmiana polegająca na porzuceniu (czy wręcz odrzuceniu dokonany przez Platona najwyraźniej w *Państwie*) myślenia pierwotnego, tak zwanego „homerowego [oralnego] stanu umysłu”, na rzecz umożliwianego przez pismo rozwoju myślenia abstrakcyjnego, racjonalizmu typu naukowego, klasyfikacji doświadczeń oraz łączenia ich w zależności przyczynowo-skutkowe, pozwalające dokonywać bardziej wnikliwej analizy rzeczywistości. Platon „wprowadza myślenie pojęciami przeciwko wielowiekowemu zwyczaju

---

<sup>29</sup> O wierze w moc słowa pisanego i drukowanego wspomina V. Wróblewska, *Magia słowa i magia milczenia w polskiej bajce ludowej*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 3 (2012), s. 220.

jowi rytmicznej memoryzacji doświadczenia. Domaga się, aby ludzie porzucili ten zwyczaj i w jego miejsce wprowadzili analizę i strukturyzację doświadczenia, żeby myśleli, co i o czym mówią, a nie po prostu mówili. Żeby oddzielili samych siebie od swoich wypowiedzi, a nie utożsamiali się z nimi. Powinni stać się »podmiotami«, które są oddalone od »przedmiotów«, rozważają je, analizują i oceniają, a nie tylko »naśladują«<sup>30</sup>. Jak widać, rezygnacja z przekazu ustnego na rzecz zapisu niosła ze sobą stopniową przemianę świadomości i sposobu myślenia społeczeństwa, co należy uwzględnić w rozważaniach nad podobnym zjawiskiem w kulturze staropolskiej, a zatem także w dziele będącym tej kultury wytworem.

Analiza sposobu prowadzenia narracji w *Fortunacie* pokazała, że narrator romansu patrzy na relacjonowane wydarzenia oraz na bohaterów z krytycznym nieraz dystansem, dostrzegając rządzące światem prawidłowości i paradoksy oraz przedstawiając je w narracji. Z kolei bohaterowie dawnej powieści wykazują już skłonności do myślenia introspektywnego wykraczające poza standardy twórczości oralnej, jakkolwiek ich rezonerem pozostaje zazwyczaj narrator.

Właściwe zarówno epice Homera czy epice ludowej, jak i baśni jest postrzeganie rzeczywistości jako homeostatycznej terażniejszości — u Homera wymaga tego konieczność zachowania i przekazania w niezmienionej formie tradycji stanowiącej zarazem zasób wiedzy, w baśni ten sposób widzenia świata związany jest ze zjawiskiem nazwanym przez Lüthiego sublimacją, polegającym na oczyszczeniu motywów baśniowych z konkretności, realności, głębi przeżyć i ciężaru treści w taki sposób, że stają się one czyste, lekkie, przejrzyste i w ten sposób „światonośne”, to znaczy odzwierciedlają wszystkie istotne elementy świata jako ramy ludzkiego istnienia. W ujęciu Lüthiego baśń poprzez abstrakcyjność stylu przedstawia obraz uniwersalny, wizję rzeczywistości uporządkowaną, jasną i prostą, a zatem także statyczną.

---

<sup>30</sup> E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 78.



Tymczasem analizowany romans ukazuje świat znajdujący się na krawędzi przemiany zachodzącej między pokoleniami reprezentującymi odmienne sposoby myślenia. W pierwszej i pierwotnej części utworu podróżom Fortunata, reprezentanta starszego (choć kierującego się ciekawością i żądzą zmiany) pokolenia, towarzyszyło przekonanie o ładzie świata, któremu odpowiadał porządek przenikający ludzkie życie. Znajdowało ono wyraz w jednolitej, linearnie prowadzonej akcji i pozwoliło Fortunatowi umrzeć we własnym łóżu po pożegnaniu z synami. Dopiero jeden z nich, Andolon, którego losy wypełniają część drugą romansu, przejął po ojcu zamiłowanie do podróżowania i przygód, ale opuszczając rodzinny dom, wkroczył już w inną rzeczywistość – w dziedzinę farbowanej miłości, zdrady i oszustwa. Toteż jego wędrówkę cechuje – w równej mierze jak niezwykłość – swoista chaotyczność, jego losy odmieniają się gwałtownie i zawsze na krótko, przez co brakuje w wyłaniającym się z jego przygód obrazie kondycji ludzkiej poczucia stabilności i bezpieczeństwa. Naruszona zostaje ciągłość opowieści gwarantująca odbicie spójnej, ukonstytuowanej przez tradycję wizji świata, a – jak zakłada ontologia komunikacji – nieuchronną konsekwencją zmiany dominującego medium jest przecież przemiana wszystkich parametrów rzeczywistości społecznej<sup>31</sup>.

Trudno bez wnikliwych studiów nad funkcjonowaniem utworu w obiegu czytelniczym stwierdzić, która tradycja, ustna czy pisana, sterowała lekturą w procesie percepcji historii o Fortunacie przez ówczesnego odbiorcę. Obecność elementów kultury oralnej w obrębie romansu, należącego formalnie do nurtu piśmiennictwa, nie budzi jednak wątpliwości, podobnie jak istnienie związku między obrazem rzeczywistości wyłaniającym się z utworu a sposobem myślenia właściwym oralnym przekazom baśni. Z przedstawionych uwag wynikałoby jednak, że romans, przechodząc w sferę literackości, a więc

---

<sup>31</sup> P. Czaplinski, *Słowo i głos...*, s. 17.

myślenia abstrakcyjnego, analitycznego, konfrontuje czytelnika z odmienną od oralnej, bardziej niejednorodną i ambiwalentną wizją świata, pozwala też wnikliwiej i krytyczniej mu się przyjrzeć. Z jednej strony literackość romansu z uwagi na zacieranie granicy między rzeczywistością i fikcją może stanowić przeszkodę w odbiorze zawartego w utworze oglądu świata, zwłaszcza w zestawieniu z baśnią, której abstrakcyjny styl służy właśnie oczyszczeniu i wysublimowaniu tego obrazu. Z drugiej strony otwiera przed odbiorcą możliwość spojrzenia na świat przedstawiony z zewnątrz, zdystansowaną jego ocenę z punktu widzenia samodzielnie myślącej, świadomej jednostki, jaką – zdaniem Havelocka – projektował już Platon w swej krytyce oralności<sup>32</sup>. Toteż powołując się na stwierdzenie Zumthora, że „ontologiczną epoką wiersza jest podtrzymująca go tradycja”<sup>33</sup>, wypada stwierdzić, że romans o Fortunacie przedstawia świat w stadium przemiany związanej z płynnym przejściem od oralności do piśmienności, niosącej ze sobą zmiany we wszystkich dziedzinach życia. Jednocześnie należy pamiętać o specyficznym usytuowaniu omawianego utworu między średniowieczem a renesansem, a co za tym idzie – o odzwierciedlającym się w nim przeobrażeniu mentalności. W zakresie poetyki *Fortunat* stanowi świadectwo współistnienia ustnych i piśmieniowych technik twórczości, natomiast w sferze ideowej – stopniowego upowszechniania nowego, humanistycznego sposobu postrzegania człowieka i jego miejsca we wszechświecie, akcentującego perspektywę antropocentryczną i kładącego podwaliny pod późniejszy rozwój kategorii podmiotowości.

---

<sup>32</sup> E.A. Havelock, *Przedmowa...*

<sup>33</sup> P. Zumthor, *Pamięć i wspólnota*, tłum. M. Abramowicz, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czaplński (red.), Gdańsk 2010, s. 166.

**Oral Residue and the Vision of the World in the Old-Polish  
Romance – the Case of *Fortunat***

Summary

The article discusses the issue of the co-existence and correlation of different traditions – orality and literacy – in the 16th century old-Polish romance. The deliberations are based on the case study of *Fortunat*, which is a translation of a popular German novel. One of the key assumptions made in the article is the fairy-tale character of *Fortunat*, indicating this work's connections with primarily oral forms of narration. The study of romance, including among others the analysis of composition, narration and characterization, shows that at the beginning of print culture the marks of oral poetics are interwoven with features of literacy. The ultimate question raised by the article is, however, what are the consequences of shifting from orality to literacy to the vision of the world as depicted in the romance.