

Quaestiones Oralitatis  
II 2 (2016)



# QUAESTIONES ORALITATIS

II 2 (2016)

KULTURY ORALNE A MITYCZNY ŚWIAT  
J.R.R. TOLKIENA I JEGO NASTĘPCÓW

Institut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych  
Pracownia Badań nad Tradycją Oralną  
Wrocław 2016

*Quaestiones Oralitatis* II 2 (2016)  
Redakcja naukowa: Iwona Wieźel

Copyright © by Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich  
i Orientalnych, Pracownia Badań nad Tradycją Oralną, 2016

ISSN 2449–8181  
ISBN 978–83–942433–3–3

*Kolegium redakcyjne*

Karol Zieliński – redaktor naczelny  
Sławomir Torbus – zastępca redaktora naczelnego  
Ilona Chruściak – sekretarz redakcji

*Redakcja językowa:* Małgorzata Zadka  
*Adjustacja streszczeń angielskich:* Ita Hilton  
*Skład:* Artur Pacewicz  
*Korekta:* Ewa Nowak

*Adres redakcji*

Instytut Studiów Klasycznych,  
Śródziemnomorskich i Orientalnych  
Pracownia Badań nad Tradycją Oralną  
ul. Komuny Paryskiej 21, pok. 23  
50–451 Wrocław  
e-mail: [pbto.wf@uwr.edu.pl](mailto:pbto.wf@uwr.edu.pl)

*Wydawca*

Pracownia Badań nad Tradycją Oralną  
[www.tradycjaustna.uni.wroc.pl](http://www.tradycjaustna.uni.wroc.pl)

## SPIS TREŚCI

Od Redakcji .....	7
Bartłomiej BŁASZKIEWICZ, <i>Upadek Artura J.R.R. Tolkiena w kontekście formułicznej tradycji średnioangielskiej arturiańskiej poezji aliteracyjnej</i> .....	11
Jakub Zdzisław LICHAŃSKI, <i>Oralność i piśmienność – do zagłady Numenoru. Wizja literacka czy opis procesów kulturowych?</i> .....	27
Radosław ŁAZARZ, <i>Miś czy niedźwiedź. Uwagi nad Beornem i zmiennokształtnością</i> .....	45
Łukasz NEUBAUER, <i>„Wówczas tatuś rozpoczął opowieść”: Próba rekonstrukcji oralnych początków wybranych utworów „dziecięcych” J.R.R. Tolkiena</i> ..	65
Łukasz SZELAĞ, <i>Éomer i Éowyn – realizacja motywu młodego herosa i jego inicjacji</i> .....	87
Andrzej SZYJEWSKI, <i>„Księga Zaginionych Opowieści” – od mitu ustnego do zapisu</i> .....	119
Karol ZIELIŃSKI, <i>W kwestii tradycji ustnej „Hobbita” i „Władcy Pierścieni”</i> .....	147
Robert SUSKI, <i>Opowieści Starej Niani. Piśmienność i literatura oralna w sadze „Pieśni Lodu i Ognia” G.R.R. Martina</i> .....	177
Małgorzata ZADKA, <i>Zanegowanie ustności jako źródło komizmu w Eryku Terry’ego Pratchetta</i> .....	207



## OD REDAKCJI

Niewątpliwie współczesne *fantasy* zawdzięcza swój sukces J.R.R. Tolkienowi. W jego dziełach uwidaczniają się wszelkie istotne cechy takiej literatury, jej problemy i wartości. Najistotniejszym z nich jest kwestia związków między autorską kreacją a mitycznymi modelami świata, na których się ona opiera. Mity skandynawskie, fińskie, celtyckie, eposy antyczne, legendy średniowieczne, a także inne wytwory kultur oralnych silnie zaważyły tak na treści, jak i formie tekstów Tolkiena. Kwestia źródeł *fantasy* prowadzi do problemu uwzględniania charakteru kultur, z których się wywodzą, i w prostej linii do zagadnienia oralności. Problematyka obecnego tomu koncentruje się na kilku aspektach tolkienowskiej twórczości, odpowiadając zarazem na pytania o „przebijanie” oralności w tekstach Tolkiena i jego następców, o obecność mitu jako wyznacznika gatunkowego *fantasy*, o recepcję i transformację mitologii Północy, a w końcu o miejsce tłumaczeń oraz trawestacji narracji mitycznych autorstwa Tolkiena w odniesieniu do konstrukcji jego własnej mitologii. W tomie obecnym dziewięciu Autorów prezentuje zatem swoje spostrzeżenia dotyczące koegzystencji oralności z pi-

śmiennością w kulturze *sensu largo* odzwierciedlonej w twórczości J.R.R. Tolkiena, G.R.R. Martina oraz T. Pratchetta.

Barłomiej Błaszkiwicz przedstawia formalny, poetycki kontekst dla poematu Tolkiena *Upadek Artura*. Ten niedokończony, wczesny utwór Tolkiena stanowi pierwsze, próbne podejście pisarza do stworzenia zakrojonego na większą skalę tekstu epickiego. Zostaje jednak porzucony na rzecz twórczości prozatorskiej, obejmującej klasyczne dziś tolkienowskie dzieła z gatunku heroicznej fantastyki.

Jakub Zdzisław Lichański dokonuje opisu kultury świata *Quenta Silmarillion*, a następnie *Władcy Pierścieni* z perspektywy procesu kulturowego przechodzenia od oralności do piśmienności. Autor stawia tezę, iż nie znajdujemy w dziełach Tolkiena istotnych błędów, jeśli chodzi o obraz kultury oralnej oraz jej powolnego przenikania się z kulturą piśmienności. U Tolkiena te dwie formy kultury wzajemnie się uzupełniają, a ich przenikanie jest konieczne dla utrzymania ciągłości tradycji kulturowej danego narodu.

W swoim artykule Radosław Łazarz przygląda się jednej z najciekawszych postaci tolkienowskiego *Hobbita*, samotnemu mężczyźnie imieniem Beorn. Jego niezwykle cechy – w szczególności zmiennokształtność – Autor stara się osadzić w pewnym kontekście kulturowym, rzucając tym samym światło na pochodzenie i tricksterski charakter owej postaci.

Łukasz Neubauer próbuje ustalić okoliczności powstania dwu opowieści Tolkiena: *Rudy Dżil i jego pies* (1949, *Farmer Giles of Ham*) oraz *Łazikanty* (1998, *Roverandom*), a także dokonać identyfikacji zauważalnych śladów ich ustnej genezy. Utwory te, choć każdy z nich posiada znaczną ilość cech tekstualnych, noszą znamiona oralności, co w połączeniu ze znanymi z rodzinnych przekazów opowieściami dotyczącymi ich powstania powoduje, iż proces ich tworzenia należy do najlepiej udokumentowanych spośród wszystkich dzieł Tolkiena.

Łukasz Szelaż z kolei przedstawia, w jaki sposób młody król Rohanu — Éomer oraz jego siostra — Éowyn, realizują obecny w literaturze epickiej motyw młodego herosa, przechodzącego w trakcie przedstawianej opowieści proces inicjacji. Zastosowaną metodą jest tutaj komparatystka literacka, a więc porównanie losów obojga bohaterów z wpisującymi się w schemat młodego herosa postaciami z eposów tradycji oralnej — *Beowulfa* oraz dzieł Homera. Autor wskazuje, w jaki sposób Tolkien wykreował niniejsze postacie, czerpiąc z doskonale sobie znanych tradycji, zarówno jeśli chodzi o poetykę postaci, jak i techniki kompozycyjne wykorzystane do jej wykreowania.

Andrzej Szyjewski przywołuje aktywność mitotwórczą Tolkiena, wyrosłą — według Autora — z przekonania, że prawdziwa narracja mityczna powinna być opowieścią. Przekonanie to — jak pisze Szyjewski — „zrodziło się w czasie pierwszych prób poradzenia sobie [Tolkiena — I.W.] z materią mityczną, a znalazło swój wyraz w ukształtowaniu formy i treści *Księgi Zaginionych Opowieści*. Zanim jednak Tolkien zaczął tworzyć własną „prywatną” mitologię, zajął się przetwarzaniem mitologii *Kalewali*.” Ujawniły się wówczas pierwsze charakterystyczne cechy jego stylu. Przyjęta forma wielowątkowej opowieści snutej przez kolejnych narratorów, którzy odwoływali się do pamięci o dawnych czasach, lokuje wykreowany świat w przestrzeni kultury oralnej. Wykorzystanie zróżnicowanej materii literackiej: historii, mitu, poetyckiej impresji zaowocowało wytworzeniem specyficznego napięcia charakteryzującego styl wczesnego Tolkiena.

Karol Zieliński przedstawia twórczość J.R.R. Tolkiena w perspektywie jej związków z pracą badawczą Profesora. Kanwą rozważań staje się więc tutaj tolkienowskie rozumienie specyfiki kultury oralnej, ale i jej niezrozumienie — jak stwierdza Zieliński — uwarunkowane stanem wiedzy epoki. Tolkien jako filolog-mediewista dostrzegał w swoim obszarze badawczym koegzystencję tradycji ustnej i pisanej, i w swojej twórczości

przedstawił fabularny model takiego świata. Autor *Władcy pierścieni* potrafił wizjonersko dostrzec rangę opowieści i pieśni w takiej kulturze oraz naśladować w wielu aspektach ich sposób funkcjonowania.

Robert Suski w swoim artykule przygląda się, w jakim stopniu funkcjonuje w wykreowanym przez G.R.R. Martina *Westeros* oralność, a w jakim piśmienność. Określa więc, jaką pełni ona rolę w tym wymyślonym świecie. Odpowiada także na pytanie, na ile fikcyjna społeczność reprezentuje pierwotną oralność, przez co definiuje wiedzę samego autora cyklu powieściowego, dotyczącą tradycji oralnej.

Małgorzata Zadka analizuje z kolei rodzaje komizmu w powieściach Terry'ego Pratchetta, w których zasadniczą rolę — jej zdaniem — odgrywa zaskoczenie. Zarówno charaktery, jak i zachowania postaci okazują się bowiem niejednokrotnie przeciwstawne wobec tego, czego w oparciu o wcześniejszą wiedzę z zakresu kultury, literatury lub sztuki spodziewa się czytelnik. Dotyczy to przede wszystkim postaci o bardzo stereotypowym wizerunku, silnie zakorzenionym w świadomości odbiorcy.

Kończąc ten skrótowy opis zawartych w obecnym tomie artykułów, wypada już tylko zachęcić Czytelnika do wniknięcia w świat literackich inspiracji, płynących z przebogatego rezerwuaru myśli oraz pojęć kulturowego obrazu oralności oraz piśmienności. Tym właśnie obszarom jest w całości dedykowane niniejsze czasopismo, które — jak ufamy — znajdzie życzliwych odbiorców.

Iwona Wieżel

Bartłomiej Błaszkwicz  
Uniwersytet Warszawski

UPADEK ARTURA J.R.R. TOLKIENA  
W KONTEKŚCIE FORMULICZNEJ  
TRADYCJI ŚREDNIOANGIELSKIEJ  
ARTURIAŃSKIEJ POEZJI ALITERACYJNEJ

**I. Kontekst historyczny**

Celem poniższego wywodu jest przedstawienie formalnego, poetyckiego kontekstu dla poematu J.R.R. Tolkiena *Upadek Artura*. Utwór ten jest wczesnym i niedokończonym poetyckim tekstem Tolkiena, powstałym najprawdopodobniej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych minionego stulecia, a opublikowanym po raz pierwszy w roku 2013. *Upadek Artura* stanowi pierwsze, próbne podejście pisarza do stworzenia zakrojonego na większą skalę tekstu epickiego. Został on porzucony w dość wczesnych stadiach kompozycji na rzecz prozatorskiej twórczości, rozwiniętej w obrębie wtórnego świata Śródziemia i obejmującej, klasyczne dziś, tolkienowskie dzieła z gatunku heroicznej fantastyki.

Pomimo relatywnie niewielkiego znaczenia utworu w tolkienowskim kanonie, *Upadek Artura* stanowi rzadki przykład kontynuacji arturiańskiej tradycji we współczesnej poezji. Ponadto autor odwołuje się tutaj bezpośrednio do średniowiecznej poetyckiej tradycji, stojącej za jednym z głównych gatunków literackich epoki – romanses rycerskim. Podczas gdy Al-

fred Lord Tennyson odczytuje tradycję arturiańską przez pryzmat poetyki i tradycji metrycznej Szekspira, Tolkien stara się odtworzyć tradycję aliteracyjnej kompozycji poetyckiej, która dominowała w literaturze okresu staroangielskiego oraz stanowiła bezpośrednią tradycję dla twórców poezji aliteracyjnej okresu średnioangielskiego, szczególnie podczas powrotu tradycji aliteracyjnej w XIV w., czyli w czasach renesansu aliteracji (*Alliterative Revival*).

Angielska tradycja aliteracyjna była na przestrzeni całego okresu średniowiecza ściśle związana z kulturą usną oraz formułiczną techniką kompozycji poetyckiej. Ponieważ, jak wiadomo, na przestrzeni około tysiąca lat określanej zwykle jako epoka średniowieczna, cywilizacja europejska przebyła pełną drogę od kultury praktycznie całkowicie ustnej do kultury w przeważającej części piśmiennej, również angielska tradycja kompozycji oralno-formułicznej zmieniała się znacząco w ciągu tego okresu. W okresie staroangielskim, czyli od IV–V w. do roku 1066, poezja aliteracyjna dominowała niepodzielnie jako wyłączna forma kompozycji poetyckiej. Na początku tego okresu procesy kompozycji, (ewentualnej) transmisji, wykonania (*oral performance*), przekazywania powstałego tekstu ustnego i wreszcie odbioru odbywał się całkowicie w środowisku kultury ustnej. W jego drugiej połowie zachowane manuskrypty zawierają spisane utwory powstałe w oparciu o techniki formułicznej kompozycji ustnej, analogiczne w tym aspekcie z pieśniami słowiańskich guslarów. Schemat kompozycji formułicznej przedstawia się tutaj następująco: każdy wers zawiera cztery akcentowane sylaby powiązane aliteracją i przedzielone emfaticzną cezurą. Dzieli ona linijkę na pół, odzwierciedlając tym samym fakt, że składa się ona z dwóch formuł ustnych, zwanych tutaj *kenningami*, które stanowią konstrukcję syntaktyczną w wysokim, poetyckim rejestrze leksykalnym, zawierającą dwa z aliterowanych akcentów<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Wywód opiera się tu na studiach: CABLE 1974; KALUZA 1911; MCCULLY, ANDERSON 1996; SMITH 1923.

Na początku okresu średnioangielskiego, czyli od XI do XII w., poezja aliteracyjna schodzi do podziemia na pierwsze dwa stulecia pod naporem bardziej piśmiennej w swoim charakterze tradycji poezji rymowanej, przywiezionej przez normandzkich najeźdźców. Powracając w wieku czternastym, poezja aliteracyjna funkcjonuje już w innym, daleko bardziej piśmiennym środowisku kulturowym i jest, podobnie jak poezja rymowana tego okresu, komponowana i częściowo przekazywana w sposób piśmienny, zachowując ustne stadium recepcji oraz pewne techniki kompozycji ustnej podczas wykonania<sup>2</sup>. Zmienia się również struktura wersu: mamy teraz do czynienia z aliteracją i wysokim rejestrem leksykalnym w pierwszych trzech akcentach, podczas gdy ostatni akcent zawiera słownictwo potoczne.

Jak łatwo się domyślić, taki model wersyfikacyjny powoduje pojawienie się różnych rodzajów formuł, z których niektóre oparte są na formułicznych kolokacjach leksykalnych, a niektóre funkcjonują w oparciu o paralelizm syntaktyczny. Charakter formułicznej systemowości w poezji aliteracyjnej tego okresu ma swoje korzenie w odległej już na tym etapie tradycji ustnej, a w bezpośrednim kontekście epoki średnioangielskiej systematyczne stosowanie formuł ma związek z praktyką budowania struktur mnemoniczych dla katalogowania informacji i jej systematycznego użycia. Rozwinęła się ona w okresie wysokiego średniowiecza, kiedy kultura europejska stała niejako w pół drogi pomiędzy tradycjami kultury ustnej i piśmiennej<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Niniejszy wywód opiera się tu na następujących studiach: AMODIO 1994, 1–28; AMODIO 2004, 1–129; BAUGH 1959, 418–454; BÄUML 1985, 29–42; BRADBURY 1994, 29–69; CLANCHY 1979: *passim*; DUGGAN 1976, 265–288; HARTLE 1999: *passim*; LAWRENCE 1966, 166–183; LINDAHL 1995, 59–75; OAKDEN 1968, 195–403; QUINN, HALL 1982, 1–9; VITZ 1999, 3–85.

<sup>3</sup> Niezrównanym źródłem informacji na ten temat jest publikacja CARRUTHERS 1992, zwłaszcza 80–155.

## II. Tradycja średniowieczna – aliteracyjny *Morte Arthure*

Aby zilustrować sposób, w jaki tolkienowski *Upadek Artura* wykorzystuje tradycję kompozycji formulicznej, porównamy go z najbardziej kompatybilnym tekstem średnioangielskim – z aliteracyjnym poematem *Morte Arthure* pochodzącym z ok. 1400 roku. Mamy tutaj do czynienia z tekstem powstałym w decydującej mierze w oparciu o tradycję kompozycji formulicznej, a treścią poematu jest ten sam segment arturiańskiej historii, czyli wydarzenia prowadzące do śmierci mitycznego władcy i upadku jego królestwa<sup>4</sup>. Pomimo relatywnej zbieżności tematycznej oba teksty nie są związane w żaden diachroniczny sposób – Tolkien tworzy tu własną wersję historii, w której tradycyjne motywy adaptowane są do indywidualnych potrzeb nowej wersji i nie mamy tu do czynienia z adaptacją ani samego *Morte Arthure*, ani żadnego innego konkretnego tekstu literackiego ze średniowiecza.

Pozwala to zestawić utwór Tolkiena z inną, autonomiczną wersją analogicznej historii napisaną tą samą formą wiersza w epoce, kiedy jej powiązania z żywą tradycją ustną były jeszcze na tyle silne, że determinowały one ogólny kształt całego utworu zarówno pod względem metryki, jak i prozodii oraz poetyki. System formulicznej dystrybucji jest w *Morte Arthure* zdeterminowany przez kilkanaście aliteracyjnych zbiorów formulicznych (*formulaic clusters*), które zawierają kompletny zestaw słownictwa z wysokiego rejestru językowego, aliterującego się na konkretnej pierwszej spółgłosce akcentowanej sylaby. W oparciu o takie aliteracyjne zbiory tworzą się w wierszu paralelne konstrukcje syntaktyczne, które obejmują całą liniijkę, przy czym druga jej połowa, przypadająca po cezurze, charakteryzuje się daleko mniejszą syntaktyczną elastycznością i stanowi w większości przypadków okolicznikowe dopełnienie bardziej znaczeniowo istotnej części pierwszej.

---

<sup>4</sup> Na temat związków poematu z kulturą oralną *vide*: FINLAYSON 1963, 372–393; JOHNSON 1978, 255–261.

Można powyższy system zilustrować przykładowym zbiorem wersów, skomponowanych za pomocą zbioru aliteracyjnego [r]:

Of the **real renkes** of the **Round** Table;  
 Then **rested** that **real** and held the **Round** Table;  
 Thus on **real array** he held his **Round** Table;  
 That thou be **redy** at **Rome** with all thy **Round** Table;  
 Of the **richest renkes** of the **Round** Table;  
**Richly** on the **right** hand at the **Round** Table;  
 With **reverence** and **riot** of all his **Round** Table;  
 By the **river** of **Rhone** hold my **Round** Table;  
 With a **real rout** of the **Round** Table;  
**Rewles** before the **rich** of the **Round** Table;  
**Arrested** of the **richest** of the **Round** Table;  
**Over-ridden** with **renkes** of the **Round** Table;  
 His **rich retinues** here, all of the **Round** Table;  
 The **array** and the **realtees** of the **Round** Table;  
 Think on **rich renown** of the **Round** Table;  
 Then **relies** the **renkes** of the **Round** Table;  
 The riotous men and the **rich** of the **Round** Table;  
 With **renkes renowned** of the **Round** Table;  
 Then the **Romanes** and the **renkes** of the **Round** Table;  
 To **rescue** the rich men of the **Round** Table;  
 Then **releves** the **renkes** of the **Round** Table;

Związki semantyczne, jakie budują się pomiędzy poszczególnymi słowami, zawierającymi akcentowane sylaby, pozwalają również tworzyć dłuższe fragmenty narracji oparte na rozszerzonych grupach wersów powstałych na bazie jednego formicznego zbioru aliteracyjnego. Można to zaobserwować w następujących przykładach:

1.  
 The **renk** so **real** that **rewles** us all,  
 The **riotous** men and the **rich** of the **Round** Table;  
 He has **araised** his account and **redde** all his **rolles**,  
 For he will give a **reckoning** that **rew** shall after,

That all the **rich** shall **repent** that to **Rome** longes  
Ere the **rerage** be **requite** of **rentes** that he claimes.

2.

**Regne** in my **realtees** and hold my **Round** Table,  
With the **rentes** of **Rome**, as me best likes;  
Senn **graithe** over the **grete** se with good men of armes  
To **revenge** the **Renk** that on the **Rood** died!

3.

**Over-ridden** with **renkes** of the **Round** Table.  
In the **raike** of the **furth** they **righten** their **brenyes**  
That ran all on **red** blood **redyly** all over;  
They **raght** in the **rere-ward** full **riotous** knightes  
For **ransoun** of **red** gold and **real** steedes;  
**Redyly** **relaves** and **restes** their horses,  
In **route** to the **rich** king they **rode** all at ones.

Inną cechą, wywodzącą się z zasad oralnej kompozycji poetyckiej, która determinuje charakter *Morte Arthure*, jest obecność paralelizmów syntaktycznych, przenikających granice poszczególnych zbiorów aliteracyjnych. Paralelizmy te polegają na tworzeniu analogicznych struktur w obrębie wersu, opartych na strukturze, gdzie część linijki po cesurze zawiera okolicznikowe dopełnienie, podczas gdy druga akcentowana sylaba pochodzi z niealiterowanego słowa z rejestru niskiego, potocznego. Za przykłady mogą tu posłużyć następujące wersy:

When he these deedes had done, he dubbed his **knightes**;  
Appere in his presence with thy pris **knightes**;  
Brin Bretain the brode and britten thy **knightes**;  
With justices and judges and gentle **knightes**;  
He was in Tuskane that time and took of our **knightes**;  
And I shall wage to that war of worshipful **knightes**;  
To make route into Rome with riotous **knightes**;  
And seekes the saintes of Rome by assent of **knightes**;  
I summond him solemnly on-seeand his **knightes**;  
To meet him in the mountes and martyr his **knightes**;  
Drawes in by Danuby and dubbes his **knightes**;

And all my perveance appert for my pris **knighthes**;  
 Prikes of the palais with his pris **knighthes**;  
 There the grete were gadered with galiard **knighthes**;  
 Now they wend over the water, these worshipful **knighthes**;  
 Through the watches they went, these worshipful **knighthes**;

Jak widać, niski rejestr leksykalny słowa *knyghte*, czyli potocznego synonimu słów *renke* lub *freke*, określa jego pozycję w strukturach syntaktycznych w obrębie każdej linijki. Ma to miejsce również w przypadku „rodzimego” zbioru dla słowa *knyghte* – formulicznego zbioru [k], jak widać na przykładach:

The childer and the chaste men, the chevalrous **knighthes**;  
 Then the conquerour kindly comfortes these **knighthes**;  
 In colours of clene gold cledde, with his **knighthes**;  
 Kaire to your countrees and semble your **knighthes**;  
 Now they kaire to the crag, these comlich **knighthes**;  
 Kaire out of my kingrik with his kidd **knighthes**;  
 Til the conquerour come with his keen **knighthes**;

Zdarzają się jednak odstępstwa od tej zasady w wypadku „rodzimych” zbiorów, jak można zaobserwować w poniższych przykładach, gdzie „niskie” *knighthes* bywa okazjonalnie użyte w „wysokiej”, aliterowanej pozycji:

The cruelest **knighthes** of the kinges chamber;  
 With clothes of clere gold for **knighthes** and other;  
 At the kinges own borde; two **knighthes** him served;  
 With full cruel **knighthes**, so Crist mot me help!  
 And there his **knighthes** him kept full clenlich arrayed;  
 And **knighthes** of the countree that knowen was rich;  
 In what countree they kaire, that **knighthes** might know;  
**Knighthes** and keen men killed the bernese!;  
 All the keen men of kemp, **knighthes** and other;

Co ciekawe, „wysokie” *renkes* pojawia się jako czwarty „potoczny akcent” tylko raz w całym tekście.

### III. *Upadek Artura* J.R.R. Tolkiena

Powyższy krótki zarys systemu formułicznego, używanego w *Morte Arthure* stanowi najbliższy odpowiednik, względem którego porównywać i opisywać można zasady poetyckiej kompozycji tolkienowskiego *Upadku Artura*. Chociaż w okresie, w którym prof. Tolkien tworzył swój tekst, mediewistyczne studia nad kulturą oralną faktycznie dopiero się rodziły, to jednak świadomość istnienia poetyckich modeli kompozycji ustnej w literaturze średniowiecza była już mocno zakorzeniona wśród największych badaczy tego okresu i sam Tolkien daje wyraz tej świadomości w swych publikacjach na temat literatury staroangielskiej<sup>5</sup>. Nie jest w tym kontekście zaskoczeniem, że próbując stworzyć tekst poetycki w obrębie tradycji literackiej, w której ostatnim istotnym tekstem był właśnie *Morte Arthure* i która nie praktykowana była od wielu stuleci, Tolkien musiał zmierzyć się z problemem stworzenia nowej, niejako „sztucznej” tradycji poetyckiej na potrzeby swojego utworu, podobnie jak John Milton musiał to uczynić, aby napisać swój wtórny epos, czyli *Raj Utracony*.

Pierwszą trudność w odrestaurowaniu tradycji aliteracyjnej poezji w wieku dwudziestym stanowił fakt, że istotnie większość poetyckiego słownictwa z wysokiego rejestru leksykalnego, w oparciu o które komponowano poezję aliteracyjną, uległo zapomnieniu wraz z samą metodą kompozycji i we współczesnym angielskim tylko potoczne ekwiwalenty były Tolkienowi dostępne. Tak zatem słowo określające rycerza pochodzi dziś od *knyghte*, nie od zapominanych już *renke* czy *freke*, a słowo miecz pochodzi od potocznego *sworde*, nie wysokiego *brande*. Tak samo jest w przypadku takich par znaczeniowych jak *holtes/wodes* (lasy), *Drighthen/lorde* (Bóg), *moulde/erthe* (ziemia). Podobnie wiele słów o kluczowym znaczeniu w aliteracyjnych zbiorach i formułicznych kolokacjach przestało

---

<sup>5</sup> Za przykład mogą tu posłużyć takie prace, jak *Beowulf: The Monsters and the Critics* czy *Sir Gawain and the Green Knight*.

funkcjonować we współczesnym języku (jak np. *stoure* [bitwa], *doughty* [dzielny], *kaire* [iść], *worship* – w znaczeniu „honor”, itp.). Również mechanizm tworzenia systemów formułicznych nie jest zazwyczaj znany twórcom poezji w kulturze piśmiennej i nie wychodzi naprzeciw przyzwyczajeniom oraz oczekiwaniom większości odbiorców. Sytuacja taka nie pozwalałaby w żadnym stopniu odtworzyć średniowiecznych systemów formułicznej dystrybucji we współczesnym angielskim. Twórcy narracyjnej poezji aliteracyjnej pozostaje starać się uzyskać analogiczny efekt, niejako imitując przy pomocy środków dostępnych w obrębie kultury piśmiennej.

W przypadku *Upadku Artura* możemy od razu zaobserwować brak systemów dystrybucyjnych, które opierałyby się na rozróżnieniu pomiędzy wysokim i niskim rejestrem leksykalnym w korelacji z pozycją danego słowa w obrębie wersu. Widać to najlepiej, jeśli porównamy cytowane wcześniej przykłady linijek ze zbioru aliterowanego na [r] w *Morte Arthure* z kilkoma przykładami wersów z tolkienowskiego poematu:

that had **rent** asunder the **Round** Table.  
 at the **Round** Table **regal** feasted,  
 among the **Round** Table's **royal** order  
 and the **Round** Table **rent** asunder  
 in **ruth** for the **rending** of the **Round** Table.  
 from the **Round** Table's **royal** order  
 of the **Round** Table ere **ruinous** time  
 from the **Round** Table **reft** of knighthood.

Możemy tu zaobserwować, że określenie *Round Table* pojawia się we wszystkich możliwych pozycjach w linijce, ponieważ *table* nie jest już potocznym ekwiwalentem słowa *borde*, ale jedynym oczywistym określeniem na „stół” i jako takie nie jest już przypisane do czwartej akcentowanej pozycji, pomimo że autor stara się utrzymać średnioangielski model aliteracyjnego wersu, gdzie tylko trzy pierwsze akcenty aliterują się.

Podobnie nie obserwujemy ograniczeń w dystrybucji słowa *knight* – teraz może pojawiać się w dowolnej pozycji w wersie:

among **knights** peerless ever anew proven  
 Nine thousand **knights** draw near the sea;  
 of old was the noblest **knight** of Arthur,  
 On that knee no more, **knight** in fealty  
 now they need would know of **knights** faithful  
 to evil adder – that only **knight**  
 the **knight** too noble, and the net too strong  
**knights** more noble of renown fairer,  
 his noblest **knight** in his need losing.  
 never and nowhere **knights** more puissant.

Podobnie w *Upadku Artura* częstym fenomenem jest stosowanie wyrazistej przerzutni, co wykracza poza zasady aliteracyjnej kompozycji, ponieważ formuły ustne w tej tradycji zawierały się zazwyczaj w obrębie półwersu i nie pozwalały na stosowanie podobnych zabiegów stylistycznych:

though in twain we rent **the Round Table's  
 freedom and fellowship**, fiercely striving  
 In twain was rent **the Round Table's  
 freedom** and fellowship with fierce quarrels  
 who in courtesy cloaked **a cold mistrust  
 of the queen's beauty**.

Różnice te nie oznaczają jednak, że brak jest w tekście Tolkiena odniesień do tradycji kompozycji formułicznej. Widać takie odniesienia, jeśli zestawimy ze sobą fragmenty wprowadzające opisy przyrody w kilku różnych momentach w tekście:

**Dawn came dimly.** On the dark faces  
 of the old mountains eastward staring  
 light was kindled. The land shimmered  
**Dawn came dimly.** On the dun beaches  
 the foam glimmered faint and ghostly;  
 the tide was turning, tempest waning.

**Dawn came brightly**

with a breeze blowing blithe at morning  
cool and keenwingéd. A cry woke him.

Pomimo że podobieństwa nie wynikają z systemowej dystrybucji materiału formułicznego, ale z pryncypiów piśmiennej kompozycji naśladowującej konwencjonalizm poezji ustnej, mamy tu jednakowoż przykład budowania świadomych odniesień do tradycji średniowiecznej. Jeszcze bardziej udaną praktyką stosowaną w *Upadku Artura* jest posługiwanie się skonwencjonalizowanymi kolokacjami, bardzo przypominającymi staroangielskie *kennings*. Najbardziej rozwiniętym przykładem jest budowanie wersów w oparciu o formułiczny przydomek królowej Ginewry:

**fair as fay-woman** they to fire doomed her;  
**fair as fay-woman** and fell-minded,  
**fair as fay-woman** they to fire doomed her,  
**as fair and fell as fay-woman**  
Fear her no longer, **the fay-woman!**

Widzimy tutaj ślady tendencji do usytuowania tworzonych formuł leksykalnych w pierwszej połowie linijki, czyli tak, jak to miało miejsce w tradycji średniowiecznej. Bardzo istotne jest również, że możemy w tekście Tolkiena zaobserwować powstawanie semantycznych związków pomiędzy wyrazami pojawiającymi się często obok siebie w formułicznych wyrażeniach (jak to ma miejsce w przypadku formuł staroangielskich: *dōm and deaƿ* czy średnioangielskich: *stoute in stoure, doughty in dede*). Taki związek pojawia się pomiędzy *fair* and *fay-woman*, ale także wtórnie pomiędzy potencjalnie przeciwnymi znaczeniowo *fair* and *fell* (w średnioangielskim znaczeniu „straszny”): ***fair sight and fell***. *Flags were streaming*.

Podobnie dzieje się w innych fragmentach tekstu, gdzie powracające wyrażenie *tide was turning* staje się jak gdyby łańcuchem zbioru formułicznego, tworząc powiązanie pomiędzy

obydwoma słowami zawierającymi akcentowane sylaby. Można to zaobserwować na poniższych przykładach:

**Tide was turning.** Timbers broken,  
 dead men and drowned, a dark jetsam,  
**the tide was turning,** tempest waning.  
 Light leapt upward from the long shadow,

i następnie:

Thus the **tides** of time to **turn** backward  
 and the **tides** of time **turned** against him.  
 The **tides** of chance had **turned** backward  
 and the **tides** of time **turn** to her purpose  
 beyond the **tides** of time to **return** never.

Kolejnym ciekawym zabiegiem są w *Upadku Artura* próby „uaktualnienia” niektórych formułicznych kolokacji poprzez zastąpienie archaicznych już słów innymi, współczesnymi wyrazami aliterującymi się na taką samą głoskę. Za przykład posłużyć mogą nam słowa składające się onegdaj na aliteracyjny zbiór [h]. W *Morte Arthure* twórca wykorzystuje często semantyczne powiązanie pomiędzy *holtes* i *hore*, co widać na przykładzie wersów takich jak:

Holtes and hore woodes with heslin shawes,  
 The holtes and the hore wood and the hard bankes.

W przypadku tolkienowskiego poematu mamy nawiązanie do tego samego zbioru, ale niefunkcjonujące już „wysokie” słowo *holtes* zostaje zastąpione innymi aliterującymi się wyrazami, które pozostały, jak np. *head* czy *hill*:

under hoary hills. In the huge twilight  
 their hoary heads hills and mountains.

#### IV. Podsumowanie

Chociaż większość zabiegów, jakie stosuje Tolkien w *Upadku Artura*, nie prowadzi do stworzenia systemowego modelu formułicznej dystrybucji, to jednak widoczne jest tutaj zrozumienie i wrażliwość autora na te cechy kompozycji ustnej, które stanowiły o jej niegdysiejszej wielkości. Na uznanie zasługuje sama próba przeniesienia niektórych typowych efektów osiągniętych przez poezję oralną na grunt kultury piśmiennej. Z drugiej strony mamy tu też ilustrację, jak bardzo daleko współczesna kultura odeszła od niegdyś praktykowanych form kompozycji ustnej, będących jeszcze w czasach relatywnie niedawnych szeroko rozpowszechnionymi tradycjami literackimi. Widać też wyraźnie, że kompozycja ustna nie może funkcjonować w oparciu o twórczość jednego autora i że może istnieć ona jedynie w obrębie większej wspólnoty kulturowej, mającej stały kontakt i uznanie dla ustnych form funkcjonowania kultury. Inaczej mówiąc, systemowa kompozycja formułiczna może być rozpoznawalną tradycją literacką tylko, jeśli jest ona praktykowana na szeroką skalę w większej społeczności. Domyślać się można, że wszystkie te okoliczności przyczyniły się do porzucenia przez Tolkiena zamysłu stworzenia współczesnej wersji eposu o królu Arturze. Pozostawia to tekst *Upadku Artura* unikalnym przykładem współczesnego hołdu złożonego średnio-wiecznej tradycji aliteracyjnej i całemu dziedzictwu tej epoki.

#### BIBLIOGRAFIA

AMODIO 1994: M. Amodio, *Introduction: Oral Poetics in Post-Conquest England*, [w:] *idem* (ed.), *Oral Poetics in Middle English Poetry*. New York–London 1994, ss. 1–28.

AMODIO 2004: M. Amodio, *Writing the Oral Tradition. Oral Poetics and Literate Culture in Medieval England*, Notre Dame, Indiana 2004.

BAUGH 1959: A.C. Baugh, *Improvisation in Middle English Romance*, "Proceedings of the American Philosophical Society" 103 (1959), ss. 418–454.

BÄUML 1985: F.H. Bäuml, *The Theory of Oral-Formulaic Composition and the Written Medieval Text*, [w:] J.M. Foley (ed.), *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, Columbus, Ohio 1985, ss. 29–42.

BENSON 1994: L. Benson (ed.), [w:] *King Arthur's Death: The Middle English Stanzaic Morte Arthur and Alliterative Morte Arthure*, Kalamazoo, Michigan 1994.

BRADBURY 1994: N. Mason Bradbury, *Literacy, Orality and the Poetics of Middle English Romance*, [w:] M. Amodio (ed.), *Oral Poetics in Middle English Poetry*, New York–London 1994, ss. 29–69.

CABLE 1974: T. Cable, *Meter and Melody of Beowulf*, Urbana–Chicago–London 1974.

CARRUTHERS 1992: M. Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge 1992.

CLANCHY 1979: M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record: England 1066–1307*, Cambridge 1979.

DUGGAN 1976: H.N. Duggan, *The Role of the Formulas in the Dissemination of a Middle English Romance*, „Studies in Bibliography” 28 (1976), ss. 265–288.

FINLAYSON 1963: J. Finlayson, *Formulaic Technique in Morte Arthure*, „Anglia” 81 (1963), ss. 372–393.

FOLEY 1985: J.M. Foley (ed.), *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, Columbus, Ohio 1985.

FOWLER 1966: R. Fowler (ed.), *Essays on Style and Language: Linguistic and Critical Approaches to Literary Style*, London 1966.

HARTLE 1999: P. Hartle, *Hunting the Letter. Middle English Alliterative Verse and the Formulaic Theory*, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1999.

JOHNSON 1978: J.D. Johnson, *Formulaic Thrift in the Alliterative Morte Arthure*, „Medium Aevum” 47, 1978, ss. 255–261.

KALUZA 1911: M. Kaluza, *A Short History of English Versification. From the Earliest Times to the Present Day*, New York 1911.

LAWRENCE 1966: R.R. Lawrence, *The Formulaic Theory and its Application to English Alliterative Poetry*, [w:] R. Fowler (ed.), *Essays on Style and Language: Linguistic and Critical Approaches to Literary Style*, London 1966, ss. 166–183.

LINDAHL 1995: C. Lindahl, *The Oral Undertones of Late Medieval Romance*, [w:] W.F.H. Nicolaisen (ed.), *Oral Tradition in the Middle Ages*, Binghamton–New York 1995, ss. 59–75.

MCCULLY, ANDERSON 1996: C.B. McCully, J.J. Anderson, *English Historical Metrics*, Cambridge 1996.

NICOLAISEN 1995: W.F.H. Nicolaisen (ed.), *Oral Tradition in the Middle Ages*, Binghamton–New York 1995.

OAKDEN 1968: J.P. Oakden, *Alliterative Poetry in Middle English. The Dialectal and Metrical Study*, London, 1968.

QUINN, HALL 1982: W.A. Quinn, A.S. Hall, *Jongleur. A Modified Theory of Oral Improvisation and its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*, Washington D. C. 1982.

SMITH 1923: E. Smith, *The Principles of English Metre*, London 1923.

TOLKIEN 2013: J.R.R. Tolkien, *The Fall of Arthur*, (ed. C. Tolkien), London 2013.

TOLKIEN 2006: J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, London 2006.

VITZ 1999: E.B. Vitz, *Orality and Performance in Early French Romance*, Cambridge 1999.

J.R.R. TOLKIEN'S *The FALL OF ARTHUR* IN THE CONTEXT OF  
THE MIDDLE-ENGLISH ALLITERATIVE VERSE TRADITION**Abstract**

The article discusses the unfinished alliterative poem by J.R.R. Tolkien entitled *The Fall of Arthur* in the context of the Middle-English alliterative verse tradition. Tolkien's poem is here specifically compared to the alliterative *Morte Arthure*, which constitutes the most compatible example of the literary Arthurian tradition in the English High-Medieval period. The argument concentrates on such aspects of poetic composition as the use of oral-descended parallel syntactic and lexical structures as well as the question of high and low poetic register. As a result of the conducted analysis it becomes possible to account for the emerging contrast between the systematic use of the formulaic material in the medieval poem and the practice of ornamental stylisation adopted in *The Fall of Arthur*, which reflects the literate cultural context of its composition.

**Keywords:** Tolkien, Arthur, alliteration, orality, formulaic

**Słowa kluczowe:** Tolkien, Artur, aliteracja, oralność, formulaiczność

Jakub Z. Lichański  
Uniwersytet Warszawski

## ORALNOŚĆ I PIŚMIENNOŚĆ – DO ZAGŁADY NUMENORU. WIZJA LITERACKA CZY OPIS PROCESÓW KULTUROWYCH?

Tu kończy się *Silmarillion*. Historia zaczyna się pięknie na wysokościach, a potem prowadzi w ciemność i między ruiny, z dawna przeznaczone Skażonej Ardzie. Czy to się kiedyś zmieni i czy zaraza zostanie z oblicza Ardy usunięta, tylko Manwë i Varda wiedzą zapewne, ale nie objawili tego nikomu i nie jest to ogłoszone w wyrokach Mandosa.

J.R.R. Tolkien, *Quenta Silmarillion*, rozdz. 24

### Wprowadzenie

Problem oralności, *resp.* literackości, w odniesieniu do spuścizny Tolkiena jest o tyle kłopotliwy, że jego dzieła są w formie zapisanej<sup>1</sup>. Także – wszelkie wcześniejsze wersje, pieśni, roczniki itp. zamieszczone w kolejnych tomach *History of Middle-Earth and Numenor* – znamy, bo są wersjami zapisanymi. Oczywiście pamiętamy, iż Inklingowie czytali swe teksty w trakcie spotkań w pubie *Pod Ptakiem i Pędrakiem*<sup>2</sup>, wiemy, iż

---

<sup>1</sup> Dysponujemy oczywiście zapisami, np. recytacji dzieł w wykonaniu samego J.R.R. Tolkiena bądź aktorów, m.in. Dereka Jacobi'ego; są to jednak prezentacje na poły artystyczne bądź artystyczne. Wiemy, iż Tolkien opowiadał swoim dzieciom m.in. *Hobbita*, a zatem znał tradycje oralną (jej echa są i w tym fragmencie *Władcy Pierścieni*, który rozgrywa się w trakcie marszu do Mordoru Froda i Sama).

<sup>2</sup> CARPENTER 1978.

w tekstach zarówno Tolkiena, jak i Lewisa można odnaleźć ślady tradycji oralnej<sup>3</sup>, ale czy to wystarcza dla stawiania tak silnej hipotezy?<sup>4</sup> Sądzę, że tak i to nie tylko ze względu na np. badania Davida D. Oberhelmana<sup>5</sup> oraz ze względu na oczywistą tradycję oralności średniowiecznej w dziełach Tolkiena<sup>6</sup>; bez trudu bowiem w jego utworach, szczególnie w eposie *Silmarillion*, ślady oralności i kultury oralnej, która zostaje opisana w wiele stuleci później, odnajdziemy. Niniejsze studium poświęcone jest tropieniu owych śladów.

### **Kiedy zaczęto prowadzić zapiski – w Beleriandzie, w Numenorze?**

Nim przejdę do opisu głównego dzieła – dwie sceny z *Władcy Pierścieni*. Pierwsza to relacja Gandalfa z poszukiwania zapisków dotyczących wojny z Sauronem z Śródziemia, druga – to uwaga Aragorna wypowiedziana w trakcie jego pierwszego spotkania z Eomerem. Uwagi te wskazują na dwa, pozornie sprzeczne, fakty. Oto już za czasów Isildura zapisywano informacje na temat różnych wydarzeń; zarazem – w wiele stuleci później – odwoływano się do tradycji kultury oralnej jako skarbnicy wiedzy. Oba wydarzenia oddziela – przypomnę – kilka tysięcy lat. Jeśli jednak cofniemy się w czasie aż do Pierwszej Ery, to okaże się, iż już w Amanie Rúmil z Tirionu opracował pierwsze pismo:

Wtedy też wymyślili pismo, a uczony Rúmil z Tirionu opracował znaki, którymi można było utrwalac mowę i pieśni, ryjąc w metalu lub w kamieniu czy też rysując pędzlem albo piórem<sup>7</sup>.

Jednak pismo Rúmila udoskonalił Fëanor, którego uważa się za twórcę tengwaru:

<sup>3</sup> SHIPPEY 2001, 19–77 nn.; BALL 2003; DUBOIS 2012, 203 nn.

<sup>4</sup> Przypomina to sytuację, którą, w odniesieniu do tradycji greckiej, opisał m.in. Eric A. Havelock, cf. HAVELOCK 2006.

<sup>5</sup> OBERHELMAN 2007, 484–486.

<sup>6</sup> BŁASZKIEWICZ 2012, 95–104.

<sup>7</sup> TOLKIEN 2006, 77 (QS 1977, VI).

Już za młodu, udoskonalając dzieło Rúmíla, obmyślił pismo, nazwane od jego imienia i używane przez Eldarów w ciągu następujących wieków [...]<sup>8</sup>.

Następnie Daeron w Doriath — twórca pisma runicznego cirth:

Wtedy (po przybyciu Denethora do Beleriandu — dop. J.Z.L.), jak powiadają, minstrel Daeron, najsłynniejszy uczony królestwa Thingola, obmyślił swoje runy; Naugrimowie odwiedzający Beleriand nauczyli się szybko tego pisma i cieszyli się tą nową umiejętnością ceniąc wynalazek Daerona wyżej niż sami Sindarowie, jego rodacy. Naugrimowie zanieśli to pismo runiczne, zwane cirth, za góry na wschód, gdzie je rozpowszechnili wśród różnych ludów Sindarowie, wszakże rzadko tym sposobem utrwalali wydarzenia, aż do dni Wojny i wiele z tego, co przechowywali w pamięci, zginęło w ruinach Doriathu<sup>9</sup>.

Ta informacja podana w dziesiątym rozdziale *Quenta Silmarillion* wyjaśnia nam wszystko, co tak naprawdę stanowi przedmiot mojego artykułu. Jednak, raz jeszcze, określić trzeba wydarzenia związane z problematyką kultury oralnej i kształtowaniem się kultury pisma.

Pismo powstaje dwa razy: w Amanie i w Doriacie. To z Doriathu rozprzestrzenia się ono dalej zarówno w Beleriandzie (oraz w Numenorze), jak i w Śródziemiu. Zarazem, wraz z Eldarami, przychodzi do Beleriandu, a następnie rozprzestrzenia się na Numenor, a następnie na Śródziemiu, a także i na Tengwar. Można powiedzieć, iż już na początku dziejów pojawiło się pismo; jednak obok kultury pisma istnieje, przynajmniej do zagłady Doriathu, a zapewne i daleko dłużej, tradycja kultury oralnej. Tu mały ekskurs: w naszej tradycji w zasadzie jesteśmy zgodni, że pismo bądź to, za co pismo jesteśmy skłonni uważać, pojawia się ok. czwartego — niektórzy sugerują, iż ósmego —

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 106 (QS 1977, X).

tysiąclecia p.n.e. Kultury pisma odrzucające lub, ostrożniej mówiąc, łączące tradycję oralną z nową tradycją teoretycznie pojawiają się jednak daleko później, bowiem w naszym kręgu śródziemnomorskim zapewne ok. VIII w. p.n.e.<sup>10</sup>. Kwestią otwartą pozostaje pytanie, czy kultura oralna zanika wraz z pojawieniem się pisma, czy tylko ulega jakiejś przemianie?

Powróćmy jednak do Beleriandu. Problem, przed jakim stajemy, pozornie jest całkiem surrealistyczny. Stawiam bowiem pytanie o to, jak w świecie fikcyjnym, czyli w Beleriandzie, a następnie w Numenorze oraz w Śródziemiu III Ery, funkcjonowały kultury pisma i kultury oralne? Czy zatem sugeruję, iż w dziele Tolkiena możemy dostrzec jakieś fragmenty naszej własnej kultury? Nie zapominajmy bowiem, iż autor był przecież wybitnym językoznawcą. Odpowiedź jest pozytywna — i świat Tolkiena staje się, w tym ujęciu, modelem naszej rzeczywistości lub, mówiąc ostrożniej, jego światy zostały zbudowane z wykorzystaniem wiedzy o naszym, realnym świecie.

### **Tradycja oralna**

Z powiedzianego dotąd wynika, że zdaniem Tolkiena okres trwałości kultury oralnej można rozciągnąć od pobytu elfów w Amanie aż po schyłek Trzeciej Ery, czyli, lekko licząc, obejmuje on ok. 30 tysięcy lat<sup>11</sup>. U podstaw tej kultury tkwi coś, co współcześni badacze określają następująco:

Oral traditions form the foundation of Aboriginal societies, connecting speaker and listener in communal experience and uniting past and present in memory (Tradycje oralne tworzą podstawę rdzennych społeczeństw, łącząc mówcę / śpiewaka oraz słucha-

---

<sup>10</sup> DIRINGER 1972.

<sup>11</sup> Już w tym miejscu należałoby wskazać na kwestie związane z dwoma różnymi problemami, a mianowicie: po pierwsze — z tradycją oralną vs kulturą oralną, po drugie — z historią oralną, cf. VANSINA 1985, ale RITCHIE 2010. Także: *World Oral Literature Project*, <<http://www.oralliterature.org>>, [dostęp: 09.10.2015].

cza w wspólnocie doświadczenia poprzez zjednoczenie w pamięci przeszłości z terażniejszością<sup>12</sup>.

Prawie identyczne słowa padną we *Władcy Pierścieni*:

Opowieści o przygodach Bilba [...] czytano, aby pamięć o przeszłości przetrwała<sup>13</sup>.

Można mi zarzucić, iż odwołuję się do dzieła opisującego późniejsze czasy, podczas gdy obiecałem, że zajmę się dziejami Pierwszej Ery oraz dziejami Numenoru. Pomijam fakt, że oba eposy są fragmentami tej samej jednej opowieści i sięgnę wyłączenie po *Quenta Silmarillion* a raczej *Silmarillion*. A zatem czy tak oczywiste ślady funkcjonowania kultury oralnej możemy odnaleźć i tutaj?

Pierwszy ślad już wskazałem, gdy przypominałem dzieła Rumila, Fëanora oraz Daerona. Przy pomocy wymyślonych przez nich znaków, *resp.* alfabetów, zaczęto zapisywać pewne informacje, jak jednak zaznacza Tolkien, nie wszystkie i część z nich przepadła na zawsze<sup>14</sup>. Na jakie cechy kultury oralnej natrafiamy przy opisie świata eposu *Silmarillion*? Są to:

### 1. Formulicznosc

Jest najprostsza a zarazem najtrudniejsza do uchwycenia<sup>15</sup>. Trudność w badaniu polega nie tylko na wskazaniu konkretnych przykładów, ale udowodnieniu — poprzez studia komparatystyczne — iż faktycznie mamy do czynienia z formułami.

---

<sup>12</sup> HULAN, EIGENBROD 2008, 7.

<sup>13</sup> TOLKIEN 2002, I, III.

<sup>14</sup> Kwestia ta, w odniesieniu do tradycji naszej kultury, obojętne którego kręgu kulturowego, jest identyczna, bowiem duża część naszej tradycji oralnej, o ile nie została utrwalona, przepadła bezpowrotnie. Zwracali na to uwagę szczególnie historycy literatur średniowiecznych bądź z okresów wcześniejszych, *cf.* *World Oral Literature Project*, <<http://www.oralliterature.org>>, [dostęp: 09.10.2015]; także HULAN, EIGENBROD 2008 czy REICHL 2012.

<sup>15</sup> *Cf.* POBIEŻYŃSKA 2003, 71–228.

### 1.1 Konstrukcja składni oralnej

To zjawisko jest interesujące, bowiem nawiązuje — w składni języka pisanego — do tradycji oralnej. Przykłady można odnaleźć i wskazać głównie w *Quenta Silmarillion*;

### 1.2. Instrumentacja głoskowa

Na te problemy wskazali, niezależnie, Andrzej Zgorzelski oraz Tom Shippey<sup>16</sup>. Jest to kwestia istotna, bowiem świadczy o świadomej kreacji stylu tak, aby jak najbardziej nawiązywał do stylistyki oralnej, gdzie i instrumentacja, i rytmika odgrywały wielką rolę<sup>17</sup>.

## 2. Katalogi i wyliczenia

Jak w dawnej literaturze epickiej, tak i u Tolkiena odgrywają one rolę niezwykle istotną.

### 2.2. Imiona i rodowody

Zwracam uwagę na sposób przedstawiania bohaterów; z reguły podawany jest krótszy bądź obszerniejszy rodowód bohatera, gdy po raz pierwszy jest on przedstawiany, gdy z jakichś ważnych przyczyn musi się przedstawić lub gdy jest przez kogoś przedstawiany. Ta „maniera” pojawia się już w *Hobbicie*, a klasycznym przykładem jest sposób przedstawienia się Bilba Smaugowi.

## 3. Powtórzenia i wielość źródeł

Szczególnie w *Quenta Silmarillion* autor wielokrotnie podkreśla, iż przedstawia tylko jedną z wersji opowieści, która ma pełniejszą prezentację w jakiejś pieśni czy opowieści.

### 3.1. Osadzenie w tradycji<sup>18</sup>.

3.2. Rozumienie przeszłości jako czegoś, co w pewnym sensie trwa<sup>19</sup>. Jest to, jak powiada Zolli:

Pamiętka, pamięć (hebr. *Zikkaron*, gr. *Anamnesis*) w hebrajskim mają charakter raczej inwokacji niż wspomnienia. Celebrowa-

<sup>16</sup> ZGORZELSKI 1996, 62–71; ZGORZELSKI 1997, 27–35; SHIPPEY 2001, 49–77, 141 nn., 161 nn.

<sup>17</sup> HAVELOCK 2006.

<sup>18</sup> Cf. *ibidem*.

<sup>19</sup> ZOLLI 2007, 166; MORRILL 2000, 173, 176, 178 nn.

nie Eucharystii nie jest zatem wspomnieniem czy powtórzeniem boskiej ofiary Chrystusa. Wprost przeciwnie, jest pamiątką, *azkarah*, paschalnego rytu hebrajskiego, gdzie przez *azkarah* rozumie się pobudzenie pamięci człowieka przez Boga dla przypomnienia Jemu samemu o obietnicach, jakie dał człowiekowi (podkr. – J.Z.L.)<sup>20</sup>.

A zatem w rozumieniu przeszłości istotne jest „odtworzenie”, a raczej powrót (bądź jakaś forma powrotu) do sytuacji z przeszłości, która jest wciąż przeżywana na nowo. Przypomina się tu rozumienie mitu, jakie odnajdziemy u Bronisława Malinowskiego<sup>21</sup>: *mit jako przeżywanie dziejącej się rzeczywistości*.

#### 4. Topografia

W studium poświęconym geografii w cyklu *Romancero* Suzanne Peterson pokazuje, iż treść ballad odnosi się do realnych i możliwych do identyfikacji miejsc na półwyspie Iberyjskim<sup>22</sup>. Sytuacja opisana przez Peterson jest bliższa sytuacji, z jaką spotykamy się w *Pieśniach Osjana* Macphersona, a nawet w *Beowulfie* (że o Geoffrey’u Chaucerze nie wspomnę), niż tej z dzieł Tolkiena. Chociaż opis geograficzny jest precyzyjny, to jednak dotyczy całkowicie fikcyjnego obszaru. To, że można wskazać na podobieństwa do realnych miejsc, jest raczej przypadkiem<sup>23</sup>.

#### 5. Chronologia.

Spersonalizowanie czasu.

Zacząć wypada od skonfrontowania powiedzianego z badaniami nad oralnością i piśmiennością w kulturach Starego Świata<sup>24</sup>. Bez wchodzenia w badania komparatystyczne okazuje się, iż nie znajdujemy w dziełach Tolkiena błędów, jeśli chodzi o obraz kultury oralnej oraz jej powolnego przenikania się z kulturą piśmienności.

---

<sup>20</sup> ZOLLI 2007, 166.

<sup>21</sup> MALINOWSKI 1958, 475.

<sup>22</sup> PETERSON 1987, 472–513.

<sup>23</sup> Cf. FONSTAD 2011; także TOLKIEN 2000.

<sup>24</sup> HAVELOCK 2006; HULAN, EIGNEBROD 2008; REICHL 2012; SIGURDSON 2005, 285–301.

### Komentarz

Raz jeszcze trzeba podkreślić podstawowy problem: przedmiotem rozważań jest, najogólniej mówiąc, *dzieło fikcji literackiej*. To, że oparte jest ono na pewnych faktach, jakie wiążą się z przechodzeniem od kultury oralnej do kultury pisma, wskazywać może na takie wnioski.

Tolkien znał dobrze bądź bardzo dobrze te problemy, bo zapewne zapoznał się z badaniami Milmana Parry'ego; istotniejsze jest jednak, iż kwestie związane z tradycją oralną dawnej literatury Wysp Brytyjskich, a także literatury Europy Północnej, poznał najpóźniej, gdy zetknął się z *Kalevalą*<sup>25</sup>

i. Problemy związane z formulicnością, w tym z kwestiami składni oralnej i instrumentacją głoskową, katalogami i wyliczeniami, były świetnie znane Tolkienowi choćby zarówno z jego badań nad literaturą staroangielską czy literaturami Europy Północnej, że o tradycji literatury klasycznej nie wspomnę<sup>26</sup>, ale wiążą się także z tradycją spotkań zarówno w ramach grupy *The Coalbiters*, jak i *The Inklings*<sup>27</sup>.

Można zaryzykować tezę, iż w swych dziełach, a głównie w *Silmarillionie*, pisarz przedstawił *model* kształtowania się zarówno oralnej, jak i piśmiennej tradycji literackiej. Najważniejszym elementem tych tradycji jest fakt *ich trwałości*; na problem ten Tolkien dość natrętnie zwraca uwagę i w *Silmarillionie*, i we *Władcy Pierścieni*. Warto w tym miejscu podjąć wątek, na który wskazali, przywoływani już, Eugenio Zolli, Renée Hulan, Renate Eigenbrod i David D. Oberhelman. Szczególnie dotyczy to kwestii *pobudzania pamięci* człowieka, a wiąże się to z daleko poważniejszą kwestią, a mianowicie — kwestią *zachowania tożsamości*. W ten sposób Tolkiena można dołączyć, jak sugerują Tom Shippey czy Tommy Kuusela<sup>28</sup>, do

<sup>25</sup> TOLKIEN 2016, 185–236; FLIEGER 2016, 237–268.

<sup>26</sup> TOLKIEN 1934; TOLKIEN 2000; TOLKIEN 2009; TOLKIEN 2014/2015; *The Oxford History of Classical Reception* 2012, 2015–2016.

<sup>27</sup> CARPENTER 1997, 114 nn., 140 nn.; CARPENTER 1999, 43–45, 78–80 nn.

<sup>28</sup> KUUSELA 2014, 27; SHIPPEY 2004, 9–15.

grupy tzw. „filologów-twórców” (*philologist-creators*), do której należą też inni, wymienieni przez Kuusełę badacze:

Included in this group with Lönnrot and his contemporaries, are the German brothers Jacob and Wilhelm Grimm, the Danes Nikolaj Frederik Severin Grundtvig and his son Sven, the Serb Vuk Stefanović Karadžić, the Frenchman Emmanuel Cosquin, the Pole Adam Bernard Mickiewicz, the Icelander Jon Arnason and the Norwegians Jørgen and Moltke Moe, whose editions of and notes on Norwegian folktales and legends, together with collections of ballads, became the foundation of the Norwegian Folk Archives<sup>29</sup>.

W skład tej grupy [należy zaliczyć] Lönnrota i jego współczesnych, są to Niemcy, bracia Jakub i Wilhelm Grimm, Duńczycy Nikolaj Frederik Severin Grundtvig i jego syn Sven, Serb Vuk Stefanović Karadžić, Francuz Emmanuel Cosquin, Polak Adam Bernard Mickiewicz (bardziej „pasują tu” Juliusz Słowacki i Wojciech Długoszycki, sen. — dop. J.Z.L.), Islandczyk Jon Arnason i Norwegowie Jørgen i Moltke Moe, którego edycje i opracowania norweskich opowieści oraz legend, wraz z kolekcją ballad, stały się fundamentem *Norske Folkeeventyr*<sup>30</sup>.

Można zatem powiedzieć, iż tu upatrywałbym jednej z wielu trudności, jakie nasuwa opis i analiza twórczości autora *Hobbita*. Oscylowanie pomiędzy oralnością i piśmiennością, które wydaje mi się jedną z cech charakterystycznych jego pisarstwa, może być i dla odbiorcy, ale i dla badacza źródłem trudności w odbiorze (a także w analizie). Na podobne trudności wskazała Nicole Du Plessis<sup>31</sup>, ale przy lekturze C.S. Lewisa. Warto też poruszyć problem, który wiąże się właśnie z „przejściem” od oralności do piśmienności, a mianowicie kwestię tworze-

<sup>29</sup> KUUSELA 2014, 27.

<sup>30</sup> *Norske Folkeeventyr* to wydana po raz pierwszy w 1841 roku przez Petera Christena Asbjørnsena oraz Jørgena Moe’a antologia baśni, legend, itd. W latach późniejszych miała ona kolejne, poszerzone wydania, a obecnie stały się te wydania wraz z nowymi badaniami podstawą dla *Projekt Runeberg*, cf. <<http://runeberg.org/folkeven/>>, [dostęp: 02.01.2017].

<sup>31</sup> DU PLESSIS 2004, 1–7.

nia przez Tolkiena nie fabuły, ale „mnogości tekstów”<sup>32</sup>. Jak słusznie podnosi autor, jest to zjawisko niezwykle interesujące i typowe właśnie dla momentu, gdy obie tradycje „spotykają się”, a autorzy zapisujący różne wersje tych samych opowieści utrwalają *charakterystyczne dla oralności wersje opowieści*. Sam zresztą Tolkien pisze o tym w *Prologu* do drugiego wydania *Władcy Pierścieni*:

Dodatkowe informacje (o hobbitach — dop. J.Z.L.) znaleźć można w wybranych fragmentach *Czerwonej Księgi Marchii Zachodniej*, ogłoszonych poprzednio pod tytułem: *Hobbit*. Tę wcześniejszą opowieść oparłem na najstarszych rozdziałach *Czerwonej Księgi*, napisanych przez Bilba, pierwszego hobbita, który zdobył sławę w szerszym świecie [...] ponieważ zaś on (chodzi o Meriadocka Brandybucka — dop. J.Z.L.), i tytoń z Południowej ćwiartki grają pewną rolę w dalszym opowiadaniu, przytoczę tu uwagi, zamieszczone we wstępie do jego *Zielnika Shire’u* [...] Oryginał *Czerwonej Księgi* nie zachował się, lecz na szczęście sporządzono wiele jego kopii [...]. Najbardziej interesująca kopia ma jednak inną historię. Przechowywano ją w Wielkich Smajalach, lecz przepisana została w Gondorze, zapewne na polecenie prawnika Peregrina [...]. Skryba załączył następującą adnotację: *Fingdegil, pisarz królewski, pracę tę ukończył w 172 r.* [...] Tak więc była to najwcześniejsza z kopii *Czerwonej Księgi* i zawierała wiele fragmentów później pominiętych lub zagubionych<sup>33</sup>.

Uwagi te w pełni potwierdzają przytaczane wcześniej sądy Shippey’a, Kuusela’i czy Gergely’ego. Oto Tolkien pokazuje, iż opowieść, którą nam przedstawi, to wynik pracy filologa, który, jak sam to mówił o autorze *Beowulfa* czy o Chaucerze, stara się przede wszystkim *zrozumieć przekaz, jaki pozostawiła po sobie przeszłość zamknięta w tekstach*. Oczywiście pamiętam, iż przytoczone fragmenty to „żart filologiczny”; jednak podobnym żartem jest też i *Rudy Dżil i jego pies (Farmer Giles of*

---

<sup>32</sup> GERGELY 2012, 8 nn.

<sup>33</sup> TOLKIEN 2002, I. 16 nn., 25 nn., 34.

*Ham*), acz jest to inna jego odmiana<sup>34</sup>. Nie zmienia to faktu, że w obu wypadkach otrzymujemy opowieści, które są mocno osadzone w na nowo właśnie odczytanej tradycji oralnej, która znalazła już swe odbicie, *resp.* odbicia, w piśmienniczej fazie rozwoju kultury.

Można zaryzykować sugestię, iż Tolkien, co zresztą podkreśla m.in. we wstępie do *Władcy Pierścieni* (por. przytoczone fragmenty *Prologu!*), zachowuje się jak średniowieczny pisarz, który świadomie dokonuje bądź wyboru, bądź raczej *entrelacement*<sup>35</sup>. Zabieg, jakiego dokonał Tolkien – lojalnie zauważmy, iż nie on jeden – interesująco wyjaśnił Hans Blumenberg. Niemiecki filozof i filolog zwrócił uwagę na coś niezwykle ważkiego, jeśli chodzi o zrozumienie kultury oralnej:

Ustny przekaz sprzyja jędrnej dosadności treści kosztem historycznej, bądź rzekomo historycznej precyzji. Nie stwarza żadnych innych zobowiązań poza tym, które polega na skutecznym zachowaniu tego, co zachowane. Oddziaływanie na pamięć i zdolność wywoływania wrażeń nie stanowią początku, lecz kres dokonań ustnego przekazu tradycji<sup>36</sup>.

Problem zatem wierności „rzekomej historycznej precyzji” jest pewną fikcją, powiada Blumenberg; Tolkien pokazuje nam w swych eposach, dlaczego przekaz ustny, *resp.* przekazy ustne (acz zapisany, *resp.* zapisane następnie przez skrybę, *resp.* skrybów), jest *in summa* ważniejszy. Dlaczego – to przecież oczywiste: pokazuje w ten sposób całą złożoność wydarzeń. Używając słów Tolkiena – nie rozbiera wieży, ale stara się zrozumieć, po co ją postawiono<sup>37</sup>.

### Dyskusja przedstawionych tez

Jakie zarzuty można postawić temu rozumowaniu? Podsta-

---

<sup>34</sup> DURIEZ 1992, 93–95.

<sup>35</sup> SHIPPEY 2001, 189–197nn.; POBIEŻYŃSKA 2003, 131 n.

<sup>36</sup> BLUMENBERG 2009, 145 n.

<sup>37</sup> TOLKIEN 2000, 7 nn.

wowy, który wciąż należy podkreślać, że przecież Tolkien nie rekonstruuje w swych dziełach literackich np. tradycji oralnej kultury Europy Północnej (co czyni np. Sigrid Undset w *Kristin, Lavransdotter*), tu – Wysp Brytyjskich, a raczej powtarza pomysł Jamesa Macphersona. Chodzi o stworzenie świata fikcyjnego, który, choć wykorzystuje autentyczne opowieści (m.in. *Kalevala*, *Saga o Volsungach*, *Beowulf*), to przecież tworzy świat całkowicie własny. Zarzut zatem byłby słuszny, gdyby nie studia samego Tolkiena nad dawną literaturą angielską, w tym nad Geoffrey'em Chaucerem i *Beowulfem*<sup>38</sup>. Można też przytoczyć wspomnianą już opinię Toma Shippey'a, który podkreślał wrażliwość Tolkiena na *brzmienie słów*<sup>39</sup>. Wskazywałoby to, moim zdaniem, na zrozumienie przez pisarza, więcej – wczucie się w oralność jako „swoistą naturę języka”. Mniej więcej równoległe Tolkiena, Jan Parandowski, w *Alchemii słowa* wielokrotnie wskazywał na oralność literatury, na jej „przywiązanie” do tej bardzo dawnej tradycji<sup>40</sup>. I fakt ten był dla niego istotniejszy niż rozważania na temat fikcji w opozycji do realizmu dzieła literackiego. Zresztą warto odnotować fakt, iż:

[Proust] odniósł niezwykle triumf: miasteczko Illiers przybrało do swej nazwy Combray, nazywa się dziś Illiers-Combray, a zanosi się na to, iż pierwsza połowa zniknie i do przyszłej geografii wejdzie Combray – dwie zgłoski, stworzone wyobraźnią poety<sup>41</sup>.

Co to ma wspólnego z poruszonym przeze mnie tematem? Otóż staram się pokazać dwie kwestie: dawne rozróżnienie na fikcję i realizm w odniesieniu do dzieł takich, jak dzieła np. Tolkiena, mija się z celem<sup>42</sup> – to po pierwsze. Po drugie – faza oralna naszej kultury została wyparta przez fazę piśmienną, a obecnie medialną<sup>43</sup>, lecz nie oznacza to, iż oralność jako

<sup>38</sup> TOLKIEN 1930; TOLKIEN 2014/2015; a także TOLKIEN 2016.

<sup>39</sup> SHIPPEY 2001.

<sup>40</sup> PARANDOWSKI 1976, 206–236.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 203.

<sup>42</sup> ZGORZELSKI 1996, 49–78; ZGORZELSKI 1997.

<sup>43</sup> KIBEDI-VARGA 2000, 1–28.

pewna cecha kultury zaniknęła. Być może uległa przemianie, ale trwa nadal.

### **Konkluzje**

Konkluzje są oczywiste. Obraz świata, jaki przedstawia Tolkien zarówno w *Silmarillionie*, jak i we *Władcy Pierścieni*, jest na wskroś zanurzony w kulturze oralnej, mimo że artefakty związane z kulturą pisma w sposób oczywisty są w nim omawiane. Można powiedzieć, iż jest to wniosek trywialny, bowiem dla każdego czytelnika twórcy *Hobbita* kwestie te są oczywiste. I tak, i nie. Zajmę się zatem tylko drugą kwestią; co nie jest oczywiste w opisywanym przez Tolkiena świecie? Otóż podstawowa kwestia dotyczy faktu, iż czytamy o tym świecie, a wszelkie informacje dodatkowe traktujemy tylko jako swoiste tło opowieści. Tymczasem moja teza brzmi: owo tło jest istotnym elementem świata przedstawionego eposów, ba!, wręcz elementem konstytutywnym. A jego jądrem jest przekonanie twórcy o tym, iż o p i s u j e on świat właśnie kultury oralnej! Przedstawione rozważania pozwalają przedstawić sąd, iż w swych głównych dziełach Tolkien stawia hipotezę, że te dwie formy kultury wzajem się uzupełniają. Co więcej: ich „zmieszanie” jest konieczne dla utrzymania ciągłości tradycji kulturowej danego narodu.

### BIBLIOGRAFIA

#### **Teksty źródłowe**

MACPHERSON 1980: J. Macpherson, *Pieśni Osjana*, tłum. S. Goszczyński, opr. J. Strzetelski, Wrocław 1980 (BN II.202).

UNDSET 1958: Sigrid Undset, *Krystyna, córka Lavransa*, tłum. W. Kragen, opr. S. Lichański, Warszawa 1958.

#### **Teksty J.R.R. Tolkiena**

TOLKIEN 1977: *Silmarillion*, opr. Ch. Tolkien, Harper-Collins, London 1977.

TOLKIEN 1983–1996: *History of Middle-Earth and Numenor*, Ch. Tolkien (ed.), vols. 1-12, London 1983–1996.

TOLKIEN 1991: *The Lord of the Rings*, London 1991.

TOLKIEN 1997: *Sir Gawain i Zielony Rycerz. O Perle*, tłum. A. Wicher, Warszawa 1997.

TOLKIEN 2002: *Władca Pierścieni*, tłum. M. Skibniewska et al., Warszawa 2002.

TOLKIEN 2006: *Silmarillion*, opr. Ch. Tolkien, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 2006.

TOLKIEN 2009: *The Legend of Sigurd and Gudrún*, Ch. Tolkien (ed.), London 2009.

TOLKIEN 2014: *Beowulf. A Translation and Commentary together with Sellic Spell*, Ch. Tolkien (ed.), London 2014.

TOLKIEN 2016: *Kullervo* [zawiera także *Kalevala*], V. Flieger (ed.), tłum. A. Sylwanowicz, Warszawa 2016.

#### **Opracowania**

BALL 2003: M. Ball, *Cultural Values and Cultural Death in The Lord of the Rings*, 2003.

BLUMENBERG 2009: H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, tłum. K. Najdek et al., Warszawa 2009.

BŁASZKIEWICZ 2012: B. Błaszkievicz, *Kultura ustna i piśmienna w świecie Śródziemia J.R.R. Tolkiena*, „Aiglos” 17 (2012), ss. 95–104.

CARPENTER 1977: Carpenter, *J.R.R. Tolkien: A Biography*, London 1977.

CARPENTER 1978: H. Carpenter, *The Inklings: C.S Lewis, J.R.R. Tolkien and Their Friends*, London 1978.

DIRINGER 1972: D. Diringer, *Alfabet czyli klucz do dziejów ludzkości*, tłum. W. Hensel, Warszawa 1972.

DROUT 2007: D.C. Michael (ed.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York–Oxon 2007.

DUBOIS 2005: T. DuBois, *Oral Poetics: The Linguistics and Stylistics of Orality*. [w:] K. Reichl (ed.). *Medieval Oral Literature*, ss. 203–224.

DUPLESSIS 2004: N. DuPlessis, *Reading Lewis Reading: Oral Narrative and Literate Pedagogy in The Chronicle of Narnia*, „Inklings Forever” 4 (2004), ss. 1–7, <<http://library.taylor.edu/cslewis/index.shtml>>, [dostęp: 02.01.2017].

DURIEZ 2011: C. Duriez, *The Tolkien and Middle-Earth Handbook*, Monarch, Tunbridge Wells 1992.

FONSTAD 2011: K.W. Fonstad, *Atlas Śródziemia*, tłum. T.A. Olszański, Warszawa 2011.

FLIEGER 2016: V. Flieger, *Przypisy i komentarz* [do *Kulervo*]. *Przypisy i komentarz* [do *Kalevali* J.R.R. Tolkiena], [w:] J.R.R. Tolkien, *Kulervo*, ss. 237–268.

FLIEGER 2016: V. Flieger, *Wstęp. Przedmowa*. [w:] J.R.R. Tolkien, *Kulervo*, ss. 7–66.

GERGELY 2014: N. Gergely, “Ye Older Authour”: *Tolkien’s Anatomy of of Tradition in The Silmarillion*, PhD Dissertation, Supervisor: Dr. Szonyi Gyorgy Endre, Szeged 2014.

HAVELOCK 2006: E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2006.

HULAN, EIGENBROD 2008: R. Hulan, R. Eigenbrod, *Aboriginal Oral Traditions: Theory, Practice, Ethics*, Halifax 2008.

KIBEDI-VARGA 2000: A. Kibedi-Varga, *Universalité et limites de la rhétorique*, „Rhetorica” 1 (2000), ss. 1–28 (tłum. pol. D. Oleszczak, „Terminus” 1-2 (2001), ss. 285–307).

KUUSELA 2014: T. Kuusela, *In Search of a National Epic. The use of Old Norse myths in Tolkien’s vision of Middle-Earth*, „Approaching Religion” 4/1 (2014), ss. 25–36.

LICHAŃSKI 2003: J.Z. Lichański, *Opowiadania Johna Ronaldaldu Reuela Tolkiena o krawędzi epok i czasów czyli metafizyka, powieść, fantazja*, Warszawa 2003.

LORD 2010: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, red. G. Godlewski, Warszawa 2010.

MALINOWSKI 1958: B. Malinowski, *Mit w psychologii ludów pierwotnych*. [w:] *idem, Szkice z teorii kultury*, tłum. zbioru

rowe, wybór, wstęp i opr. K. Judenko, Warszawa 1958, ss. 469–522.

OBERHELMAN 2007: D.D. Oberhelman, *Oral Tradition*. [w:] M.D.C. Drout, (ed.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*, Routledge 2007, ss. 484–486.

OBERHELMAN 2007: D.D. Oberhelman, *Orality*. [w:] M.D. C. Drout, (ed.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia*, Routledge 2007, ss. 486–487.

ONG 1992: W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo podane technologii*, tłum. Józef Japola, Lublin 1992.

*The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, vols. 1–4, Oxford 2012, 2015–2016.

PARANDOWSKI 1976: J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1976.

PARRY 1928a: M. Parry, *L' épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur le problème de style homérique*, Paris 1928.

PARRY 1928b: M. Parry, *Les Formules et la métrique d'Homère*, Paris 1928.

PETERSEN 1987: S. Petersen, *In Defence of Romancero Geography*, „*Oral Tradition*” 2/2–3, (1987), ss. 472–513.

POBIEŻYŃSKA 2003: M.E. Pobieżyńska, *Wtórna oralność jako narzędzie badań literackich na podstawie Quenta Silmarillion J.R.R. Tolkiena*, [w:] A. Jakuboze, M.E. Pobieżyńska, M. Zaczek, *Baśni. Oralność. Zagadka*, wyd. J.Z. Lichański, Warszawa 2003, ss. 71–228 („*Studia i Materiały*”, t. 1).

REICHL 2012: K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, Berlin–Boston 2012.

SHIPPEY 2001: T. Shippey, *Droga do Śródziemia*, tłum. J. Kokot, Poznań 2001.

SHIPPEY 2004: T. Shippey, *J.R.R. Tolkien – Pisarz Stulecia*, tłum. J. Kokot, Poznań 2004.

SIGGURDSON 2005: G. Siggurdson, *Orality and Literacy in the Sagas of Icelanders*. [w:] R. McTurk (ed.), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford 2005, ss. 285–301.

SZYJEWSKI 2004: A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Kraków 2004.

TOLKIEN 1934: J.R.R. Tolkien, *Chaucer as a Philologist: The Reeve's Tale*, London 1934.

TOLKIEN 2000: J.R.R. Tolkien, *Listy*, H. Carpenter, Ch. Tolkien (eds.), tłum. A. Sylwanowicz, Poznań 2000.

TOLKIEN 2000: J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy*, wybór i opr. Ch. Tolkien, tłum. T.A. Olszański, Poznań 2000.

ZGORZELSKI 1996: A. Zgorzelski, *Konwencje gatunkowe i rodzajowe we Władcy Pierścieni J.R.R. Tolkiena*. [w:] J.Z. Liचाński (red.), *J.R.R. Tolkien: recepcja polska. Studia i eseje*, Warszawa 1996, ss. 49–78.

ZGORZELSKI 1997: A. Zgorzelski, *The Syncretic Nature of J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*, Gdańsk 1997.

ZOLLI 2007: E. Zolli, *Byłem rabinem Rzymu. Historia wielkiego nawrócenia*, A. Latore (ed.), tłum. W. Węglarz SDS, Kraków 2007.

ORALITY AND LITERACY: TO THE DESTRUCTION OF  
NUMENOR. A LITERARY VISION OR AN ACCOUNT OF  
CULTURAL PROCESSES?

**Abstract**

The aim of this article is the description of the culture within the world of *Quenta Silmarillion* and *The Lord of the Rings* at the background of orality-literacy *continuum*. The Author puts his thesis as for the fact that there is no mistakes concerning the oral culture and its permeation into the written one in J.R.R. Tolkien's literary production. What is more, it can be said that Tolkien shows the complement of both those cultural forms, the combination of which is essential for the cultural continuity of the specific nation.

**Keywords:** J.R.R. Tolkien, orality, literacy, cultural process

**Słowa kluczowe:** J.R.R. Tolkien, oralność, piśmienność, proces kulturowy



Radosław Łazarz  
Ewangelikalna Wyższa Szkoła  
Teologiczna we Wrocławiu

## MIŚ CZY NIEDŹWIEDŹ. UWAGI NAD BEORNEM I ZMIENNOKSZTAŁTNOŚCIĄ

Czas nawet tylko zbliżony do wojny sprzyja powstawaniu podziałów, podobnie jak tworzeniu się rozmaitych sojuszy. Jest to okres starcia z przeciwnikiem i poszukiwania sprzymierzeńców, którzy nie muszą być wcale przyjaciółmi. W takim też czasie odbywa się wyprawa krasnoludów i hobbita, zmierzająca do Samotnej Góry – wyprawa, podczas której kompani będą zmuszeni poszukiwać sprzymierzeńców. Oni zaś okażą się niekoniecznie przyjaźni i w dodatku potencjalnie niebezpieczni, jakkolwiek godni zaufania zarazem. W niniejszym artykule pragnę przyrzeć się nieco bliżej jednemu z takich właśnie potencjalnych sojuszników, samotnemu mężczyźnie imieniem Beorn. Problematyczne w kreacji tej postaci są przypisywane jej cechy, interesujące natomiast wydaje się osadzenie tych cech w kontekście kulturowym.

### 1.

Główny bohater *Hobbita* został przedstawiony w swobodnym, gawędziarskim stylu i wprowadzony dopiero po nakreśleniu jego rodziny na tle lokalnej społeczności. Bagginsowie żyli

w okolicy Pagórka od niepamiętnych czasów i cieszyli się powszechnym szacunkiem nie tylko dlatego, że prawie wszyscy byli bogaci, lecz także dlatego, że nigdy nie miewali przygód i nie sprawiali niespodzianek; każdy z góry wiedział, co Baggins powie o tej czy innej sprawie, tak że nie potrzebował go trudzić zadawaniem pytań<sup>1</sup>. Wywód genealogiczny zaczyna się już w następnym akapicie. Zostaje jednak szybko przerwany: „Matką naszego hobbita ...ale co to jest hobbit? Zdaje mi się, że wymaga to wyjaśnienia”<sup>2</sup>. Zakłócenie toku myśli stanowi świadectwo kontaktu ze słuchaczem. Jest ingerencją, która pozornie osłabia wywód, ale jednocześnie wzmacnia go. Osłabia go w odbiorze czytelnika, czyli osoby przyzwyczajonej do kultury chirograficznej i związanej z nią narracji poddanej uporządkowanemu tokowi myśli. Logiczny ciąg narracji daleko w tym miejscu odbiega od spójności, jakkolwiek nie sposób zarazem odmówić objaśniającemu komentarzowi poświęconemu hobbitom tejże spójności. Pierwszy z bohaterów został ostatecznie przedstawiony przede wszystkim jako syn swojej matki, Belladonny Tuk. Odejście od dominującej w innych tekstach Tolkiena patrylinearnej genealogii uzasadnia opinia o rodzie jego matki — słynnej Belladonny Tuk, jednej z trzech niepospolicznych córek Starego Tuka, głowy wszystkich hobbitów mieszkających Za Wodą, czyli za rzeczką, która płynęła u stóp Pagórka. Powiadano, że dawnymi czasy ten i ów Tuk brał żonę z plemienia czarodziejów (niezyczliwi twierdzili, że to były gobliny); rzeczywiście Tukowie zawsze mieli w sobie coś niezupełnie hobbitckiego, a od czasu do czasu zdarzało się, że któryś z członków tego rodu wyruszał w świat szukać przygód. Taki Tuk zniknął dyskretnie, a rodzina nie rozgłaszała sprawy<sup>3</sup>.

Tukowie porównywani są z Bagginsami na zasadzie przeciwieństwa. Narrator szybko też potwierdza odmienną pozycję

---

<sup>1</sup> TOLKIEN 1988, 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, 6.

społeczną obu rodów, opartą przede wszystkim na opinii pobra-  
tymców, a nie na czynnikach ekonomicznych: „Tukowie nie byli  
tak szanowani jak Bagginsowie, chociaż niewątpliwie od nich  
bogatsi”<sup>4</sup>. Matrylinearny charakter genealogii Bilbo Bagginsa  
uzasadnia więc pewna specyficzna cecha, która może być dzie-  
dziczona w jego rodzinie wyłącznie po kądzieli. Po ojcu prezen-  
tował się Baggins, w hobbitkim sensie tego słowa, przyzwoicie  
(„był drugim wydaniem swojego solidnego i spokojnego ojca”)<sup>5</sup>.

Inny z bohaterów opowiadania, krasnolud Thorin o przy-  
domku Dębowa Tarcza, jest już przedstawiony w patrylinear-  
nym systemie pochodzenia. W tym wypadku również jest to  
wplecione w ramy obszerniejszej opowieści, w której imiona  
przodków wcale nie odgrywają pierwszoplanowej roli. Przod-  
kowie Thorina Dębowej Tarczy, syna Thráina, syna Thróra zo-  
stają więc przedstawieni następująco:

[...] za życia mojego dziadka, gromada krasnoludów, wyparta z da-  
leką północą, przybyła wraz z całym majątkiem i narzędziami  
pod tę Górę, którą widziałeś na mapie [...] mój dziadek został  
Królem pod Górą i był traktowany z wielkim szacunkiem przez  
śmiertelnych ludzi, którzy mieszkali na południu [...] My, któ-  
rzy ocalili będąc na powierzchni, siedzieliśmy w ukryciu, płacząc  
i przeklinając Smauga, gdy niespodzianie zjawił się przy nas mój  
ojciec i dziadek, obaj z osmalonymi od ognia brodami [...]. Czę-  
sto zastanawiałem się nad tajemnicą ocalenia mego ojca i dziadka.  
Dziś rozumiem, że musieli mieć ukryte boczne drzwi.

Chwilę później opowieść przerywa wtrącenie Gandalfa od-  
nośnie do pochodzenia mapy:

Nie zdobyłem jej, ale dostałem. Twój dziadek został zabity, jak  
sobie zapewne przypominasz, w kopalniach Morii przez goblina  
[...]. A twój ojciec ruszył w świat dwudziestego pierwszego kwiet-  
nia [...]. Otóż właśnie twój ojciec dał mi mapę i kluczyczek, żebym  
te rzeczy tobie przekazał<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 22–24.

Przedstawiana opowieść, nawet we fragmentach, jest przede wszystkim wprowadzeniem słuchacza w dzieje Królestwa pod Górą, w przyczynę podejmowanej wyprawy, ale również i wspomnieniem pewnego idealnego czasu i niemal arkadyjskiej krainy krasnoludów<sup>7</sup>. Jest ona zarazem opowieścią o dziedziczeniu władzy, w której prawo do sukcesji nie jest jednak wyrażane *expressis verbis*. Władza też pozostaje w niej ukryta, z jednej strony ze względu na uznaniowy i temporalny charakter<sup>8</sup>, z drugiej strony na życie na uchodźstwie (a właściwie „w uchodźstwie”), jakie wie dzie Thorin. Wypada podkreślić, że przedmiotami legitymizującymi jego władzę są mapa i klucz. Wszelkie pozostałe atrybuty przynależne monarsze spoczywają w ukryciu zagrabionego przez smoka miasta i jego kopalni. Przerwanie narracji lub odchodzenie od głównego wątku mogą być świadectwem żywego tworzenia opowieści, zarówno tej o Bilbie i Hobbitach, jak i przedstawianej przez Thorina. Jeśli przyjąć, że są one na bieżąco odtwarzane przed słuchaczem, to wówczas samo ich powstawanie mogłoby posiadać cechy zbliżone do greckich pieśni epickich, które zdaniem A.B. Lorda powstawały w takim właśnie procesie<sup>9</sup>. Były one przed

---

<sup>7</sup> Trzeba przyznać, że jednej z wielu. Krainą krasnoludzkiej szczęśliwości była też Moria, w ich języku zwana Khazad-dûm, której nieudana próba ponownego przejścia podjęta została w Trzeciej Erze. Szczególny status Morii polega też na tym, że była ona pierwszą siedzibą najstarszego krasnoludzkiego plemienia, czyli swoistym odpowiednikiem raju. W opowieściach Tolkiena krasnoludy porzucają swoje szczęśliwe krainy pod wpływem przemocy, np. najazdu goblinów czy napaści smoka. Wszystkie one jednak są kopalniami i ich szczęśliwość uzależniona jest od zasobów kruszców i kopalni, być może więc najazd stanowi obronę tej rasy przed oskarżeniami o niszczyielską działalność wobec przyrody, podobnymi do wysuwanych przeciwko Sarumanowi i orkom.

<sup>8</sup> Dziadek Thorina został okrzyknięty królem, przewodził grupie, która przybyła pod Górę i pochodził z rodu Durina Nieśmiertelnego, pierwszego władcy pierwszego plemienia krasnoludów. Fakt wybrania go królem dowodzi, że krasnoludy stosowały dynastyczno-elekcyjną zasadę władzy monarszej. W obrębie danego plemienia funkcjonuje ród królewski, spośród niego też pochodzą kolejni władcy. Elekcyjność sprowadza się zazwyczaj do osadnictwa plemienia w danym miejscu i założeniu przez plemię nowego królestwa.

<sup>9</sup> LORD 2010, 64–65, 222–227.

słuchaczami raczej tworzone niż odtwarzane. Aspekt powstania opowieści przekazuje Tolkien w chwili wymiany informacji między Gandalfem a Thorinem. Czarownik dopowiada tutaj kolejne elementy, które wprawdzie do historii opowiadanej przez samego Thorina nie mogły zostać wówczas włączone, ale też nie można mieć pewności, czy nie zostały później powtórzone i przetworzone przez innego opowiadacza.

Opis pochodzenia obu tych postaci, Bilba i Thorina, jakkolwiek starannie zakamuflowany, jest jednakże dla słuchaczy/czytelników oczywisty. Bilbo Baggins wywodzi się ze starych i czcigodnych hobbitkich rodów, z podobnych, tyle że krasnoludzkich rodów, pochodzi Thorin. Trudniej natomiast jest przedstawić genealogię głównego bohatera niniejszego artykułu, Beorna. Pozostaje on jedną z marginalnych postaci uniwersum stworzonego przez Tolkiena i w związku z tym także ilość informacji na jego temat jest ograniczona. Beorn jest przedstawiony jako ktoś o zmiennym charakterze, zazwyczaj łagodny, ale podatny zarazem na napady gniewu („Bywa straszny, kiedy się gniewa, chociaż jest dość łagodny, jeśli go udobruchać. Ale ostrzegam was, że łatwo wpada w gniew”)<sup>10</sup>. Czarodziej opowiada o nim kompanom zanim wyruszą w stronę jego domostwa. Będzie to ostatnie schronienie po opuszczeniu nieprzyjaznych Gór Mglistych, a przed wejściem w Mroczną Puszczy, i ostatnia, chociaż nie do końca pewna i oczywista, chwila odpoczynku przed czekającymi wszystkimi trudami. Wkrótce po tym przedstawieniu Gandalf udziela pozostałym, a w szczególności Bilbowi, informacji o najbardziej zdumiewającej cesze Beorna — zmiennokształtności: „Jeśli chcecie wiedzieć więcej, nazywa się Beorn. Jest bardzo silny i umie zmieniać skórę”. Reakcja przyzwoitego hobbita jest znamienna: „Jak to? Więc jest kuźnikiem, takim, co króliki nazywa fokami, jeśli nie może ich skórek wyprawić na popielice? — spytał Bilbo”<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> TOLKIEN 1988, 93.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Baggins odwołuje się wyłącznie do sfery *téchnē*, do czysto rzemieślniczej umiejętności obrabiania przedmiotów, w tym przypadku nawet wprowadzania pewnego oszustwa. Jego wyobrażenia, podobnie zapewne jak i dotychczasowa wiedza, nie zna koncepcji przemiany postaci. Oznacza to więc najprawdopodobniej, że na ziemiach zamieszkiwanych przez hobbity nie były znane żadne legendy dotyczące podobnych sytuacji. W krainach Śródziemia zjawisko to zapewne również nie należało do częstych, ale krasnoludy tej części opowieści o Beornie nie traktują jako czegoś całkowicie nowego. Zdumienie Bagginsa wypada zawdzięczać jedynie obszernej informacji dotyczącej owego tajemniczego mężczyzny. Przebieg rozmowy Bilba i Gandalfa oddaje równocześnie specyficzną interakcję, jaką opowiadacz/Gandalf nawiązuje ze słuchającym, chociaż reakcja Bilba nie jest żywiołowa, to jednak świadczy o tym, że opowiadaczowi udało się wprowadzić słuchacza w odpowiednią atmosferę<sup>12</sup>. Czarownik dalej spokojnie wyjaśnia, że:

On umie zmieniać skórę, to znaczy, że czasem jest ogromnym czarnym niedźwiedziem, a czasem wielkim, silnym czarnowłosym człowiekiem o potężnych barach i bujnej brodzie. Więcej nie mogę wam powiedzieć, ale to już powinno wystarczyć. Niektórzy twierdzą, że Beorn jest niedźwiedziem, potomkiem dawnych wielkich niedźwiedzi, które żyły w górach, nim zjawili się tam olbrzymi. Inni mówią, że jest człowiekiem, potomkiem pierwszych ludzi, którzy tu mieszkali, zanim Smaug oraz inne smoki przybyły w te strony, a gobliny osiadły w tych górach, zbiegłszy z północy. Co jest prawdą, nie wiem, lecz wierzę raczej w tę drugą historię<sup>13</sup>.

W świetle przedstawionej opowieści pochodzenie Beorna nadal nie jest jasne. Brak pewności może w tym wypadku być świadectwem tego, że Gandalf zna więcej niż jedną wersję opowieści<sup>14</sup>. Dodatkowo pojawia się przesłanka związana

---

<sup>12</sup> ONG 2011, 82.

<sup>13</sup> TOLKIEN 1988, 94.

<sup>14</sup> LORD 2010, 351.

ze społecznym kontekstem przedstawianej postaci. Boern, którego przypadek jak do tej pory traktowany był jednostkowo, ukazany zostaje w odniesieniu do innych, prawdopodobnie podobnych sobie, możliwe, że również zmiennokształtnych osób. *Hobbit* nie dostarcza odpowiedzi w tej kwestii. Boern obecny jest w opowieści jeszcze raz, podczas Bitwy Pięciu Armii, ale już wyłącznie w kontekście wojennym. Informacje dotyczące ludu Beorna pojawiają się natomiast dopiero w *Powrocie króla*<sup>15</sup>. Tam już wyraźnie jest potwierdzone jego pochodzenie od Edainów. Wspólnymi cechami tego ludu było niespożywanie mięsa i bardzo przyjazne nastawienie do zwierząt. Słynęli Beorningowie również jako piekarze, szczególnie biegli w wypieku ciast z dodatkiem miodu. W tym kontekście, ujawnionym jednak dopiero w trzecim tomie trylogii *Władcy Pierścieni*, okazuje się więc, że Boern, chociaż wcześniej nietypowy pod względem diety, jest zwykłym przedstawicielem swego ludu. Gandalf w charakterystyce Beorna stwierdza:

jako człowiek hoduje bydło i konie, prawie równie jak on sam niezwykle. Zwierzęta pracują dla niego i rozmawiają z nim. Nie jada mięsa zwierząt domowych ani dzikich, nie poluje też nigdy. Ma wielką pasiekę, a w ulach ogromne, bardzo cięte pszczoły, żywi się też przeważnie śmietaną i miodem<sup>16</sup>.

Elementy, które w powyższym opisie przedstawiać mają wyjątkowość Beorna, właściwe są całemu jego ludowi. Wyjątkową natomiast cechą, nawet w obrębie własnego plemienia, była zmiennokształtność. Odziedziczył ją po Beornie jego syn, Grimbeorn. Nie posiadamy wzmianki o ojcu Beorna, możemy jednak przypuszczać, że on również był zmiennokształtny. Spośród wszystkich cech przypisywanych Beornowi kilka zasługuje na szczególną uwagę. Są nimi: znaczny wzrost i potężna postura, łatwość wpadania w gniew, nieobliczalność w walce oraz zmiennokształtność. Wszystkie one zdają się wskazywać

<sup>15</sup> Vide TOLKIEN 1981, 447, 498, 514.

<sup>16</sup> TOLKIEN 1988, 94.

na łączność między Beornem a specyficzną grupą skandynawskich wojowników znanych jako berserkowie.

## 2.

*Hobbit, czyli tam i z powrotem* powstał w okresie wzmożonego zainteresowania badawczego zjawiskiem szalonych, ale i zmiennokształtnych wojowników. Prace poświęcone zjawisku berserków opublikowali wówczas H. Güntert<sup>17</sup>, A.F. Grøn<sup>18</sup> oraz E. Noreen, który przeprowadził językoznawczą analizę terminu berserker<sup>19</sup>. Innym jeszcze badaczem problematyki szalonych wojowników, aktywnym w okresie międzywojennym, był O. Höfler<sup>20</sup>. Interpretował berserków jako członków elitarnych grup militarnych mających silne związki z kultem Odyna. Interpretacja ta prawdopodobnie nie wzbudziłaby większych emocji oraz późniejszych negatywnych ocen badaczy, gdyby nie fakt, że elitarność związana z grupą wojowników ujmował Höfler zarazem w kategoriach antycypowania nazistowskiego modelu militarnego. Tym samym berserkowie stawali się symbolicznymi ojcami Waffen-SS. Koncepcja ta spotkała się z przychylnym przyjęciem władz partyjnych oraz państwowych i stała się w nazistowskich Niemczech obowiązującą linią interpretacyjną. Za przykład wpływu Höflera może posłużyć wydana w 1937 r. praca Günterta *Altgermanischer Glaube nach Wesen und Grundlage, etc. (Kultur und Sprache. Bd. 10.)*, pierwsza po jego kilkuletnim milczeniu. Przedstawia w niej interpretację wierzeń staroskandynawskich, w której często odwołuje się do słownictwa rasowego i — jak zauważa B. Lincoln — wyraźnie widoczny jest tu wpływ myśli Höflera z charakterystycznym dla niego zapatrzeniem w grupy młodych, silnych wojow-

---

<sup>17</sup> Vide GÜNTERT 1912.

<sup>18</sup> Vide GRØN 1929.

<sup>19</sup> Vide NOREEN 1932.

<sup>20</sup> Vide HÖFLER 1934; HÖFLER 1976, 298–304. Berserker jest krótkim streszczeniem dawnych poglądów badacza, powstałym najprawdopodobniej na fali ponownie wzrastającego zainteresowania omawianą problematyką.

ników, gotowych do spełniania woli wodza<sup>21</sup>. Z końcem lat 30. dwudziestego wieku przestały się pojawiać poważniejsze prace poświęcone zjawisku szalonych wojowników. Sytuacja zmieniła się po 20 latach, gdy K. von See opublikował swój głośny i kontrowersyjny artykuł<sup>22</sup>. W tym niewielkim tekście dowodził, że mamy w przypadku omawianego zjawiska do czynienia z całkowitą fikcją literacką. W pracach publikowanych później, to jest w latach 60., traktowano zjawisko szalonych wojowników już jako odnoszące się do rzeczywistych zagadnień kulturowych, dalekie od czysto literackiej kreacji. Problem grup wojowników skandynawskich<sup>23</sup> oraz związki między germańskimi imionami o źródłosłowach powiązanych z wilkami lub niedźwiedziami badał G. Müller<sup>24</sup>.

Zagadnieniem szalonych wojowników zajmowała się również H.E. Davidson, badaczka starożytności angielskich, antropolożka i folklorystka, której prace skupione były wokół szeroko rozumianej problematyki północnoeuropejskiej, w tym choćby sytuacji kobiet w kulturach celtyckiej i starogermańskiej, jak też dawnych wierzeń tej części Europy<sup>25</sup>. W 1978 r. opublikowała artykuł poświęcony zmianom kształtu w kulturze skandynawskiej<sup>26</sup>. Stwierdza w nim, że niemożliwością jest pisać o dawnej literaturze krajów nordyckich bez poruszenia problemu zmiennokształtności, czyli przechodzeniu ludzi w ciała zwierząt. Wymienia przy tym szeroki zestaw zwierząt, w które się zmieniano. Jest on daleko obszerniejszy niż przypisywany związkom szalonych wojowników ze zmiennokształtnością. W tym wypadku bowiem zazwyczaj wspomina się o wilkach i niedźwiedziach. Davidson dodaje tutaj również morsy, świny czy rzadziej pojawiające się w literaturze we wspomnianym kontekście kozy, psy lub ryby<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> LINCOLN 2008, 195–196.

<sup>22</sup> *Vide* SEE VON 1961, 129–136.

<sup>23</sup> *Vide* MÜLLER 1967, 200–212.

<sup>24</sup> *Vide idem* 1968, 202–217.

<sup>25</sup> *Vide* ELLIS 1943.

<sup>26</sup> *Vide* DAVIDSON 1978, 126–142.

<sup>27</sup> *Idem* 1986, 142.

Termin „berserk” jest złożeniem słów: „ber”, które może znaczyć zarówno „nagi”, jak też „niedźwiedź”, oraz „særk” – „koszula”. Skonstruowany jest więc analogicznie do kolczugi powstałej ze słowa „panser” (jako przymiotnik „żelazny”, „metalowy”) oraz „særk”. Źródłostów terminu nie jest więc całkowicie jasny. W zależności od przyjętej etymologii można mówić o wojownikach, którzy walczą albo bez ubioru ochronnego, albo odziani w skóry niedźwiedzie (czy też wilcze), albo wręcz nago. O wojownikach zwanych wilczoskórzymi wspomina *Vatnsdæla saga*: „ci berserkowie, którzy byli zwani wilczoskórzy; mieli wilcze płaszcze zamiast zbroi i stacjonowali na dziobie królewskiego statku”<sup>28</sup>.

Wspominani tutaj berserkerzy są członkami drużyny przybocznej Haralda Pięknowłosego, jednej ze znanych z sag królewskich drużyn berserków. Drużyna taka często liczyła dwunastu wojowników. Niechęć, a wręcz pogarda dla stosowania ubioru i uzbrojenia ochronnego to motyw stale powracający w źródłach skandynawskich. Stanowi on równie nieodłączny element opisu berserka, jak wpadanie w szal bitewny (*berkserkgang*)<sup>29</sup> i nadludzka siła. Z odzieniem berserków związana jest również najbardziej zdumiewająca właściwość przypisywana Beornowi, czyli zmiennokształtność. M. Szczygielska następująco omawia ten problem:

Zwolennicy drugiej hipotezy odczytują termin berserk jako „niedźwiedzia koszula” lub „niedźwiedzia skóra” (*bearskin*), analogicznie do *úlfhédinn* – „wilcza skóra”. Miałoby to oznaczać człowieka noszącego odzienie z futra niedźwiedzia, podobnie jak określenie *úlfhédinn* (l.mn. *úlfhédnar*) oznaczało wojownika okrytego futrem wilka, a konkretnie odzianych w wilcze skóry gwardzystów króla Haralda Harfagra; według innych interpretacji mogło też oznaczać kogoś, kto potrafi przemieniać się w niedźwiedzia lub pod wpływem szału bojowego wierzy, że tym zwierzęciem jest<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> MALINOWSKI 2009, 53.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 56–78; SZCZYGIELSKA 2010, 139–140.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 140.

## 2.1.

Teksty sag zawierają wiele odniesień do wojowników walczących bez osłony lub nago. Za każdym razem wojownik taki jest postrzegany jako oczywisty uczestnik bitwy, pomimo tego, że podobna praktyka nawet w okresie staroskandynawskim stosowana była przez mniejszość spośród walczących. Zakładanie do walki skór zwierzęcych było rzadkością. Przytoczony powyżej fragment z *Vatnsdæla saga* jest całkowicie unikatowym opisem. To jedyny w literaturze przykład takiego właśnie użycia skór zwierzęcych. W dodatku utwór pochodzi z XIII w., jest więc dość późny w stosunku do opisywanego zdarzenia – bitwy w Hafrsfjordzie. Brak pewności co do użycia skór zwierząt jako odzieży bitewnej nie wyklucza zarazem stosowania tych skór jako powszedniego elementu garderoby, szczególnie w okresie zimowym. Obszernie o braku zwyczaju noszenia w walce skór zwierzęcych wypowiada się Szczygielska:

Tymczasem po zapoznaniu się z tekstami źródłowymi można zauważyć, że prócz gwardzistów Haralda w żadnej z sag – czy to rodowych, czy zmyślonych – nie znajdziemy ani jednego berserka, który by nosił wilczą czy tym bardziej niedźwiedzią skórę; ich odzież zresztą rzadko bywa przedmiotem opisu, prócz szat Ljóta *inn bleikki*, które w *Svarfdali* opisane są jako dostojne, niebiesko-szkarłatne (podczas gdy w *Egil* Ljót występuje w zbroi). Oczywiście brak w narracji opisu szat berserków nie oznacza jeszcze, że walczyli oni nago, ale można przyjąć, że pomimo oszczędnego stylu *sagamaðr* zaznaczyłby występowanie zwierzęcych skór, gdyby rzeczywiście były one dla berserków charakterystyczne<sup>31</sup>.

## 2.1.1.

Inaczej natomiast postrzegana jest fizyczna zmiana skóry z ludzkiej na zwierzęcą. Wprawdzie same osoby dokonujące

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, 141–142.

owej przemiany uważane są za wyjątkowe, to równocześnie zachowane w sagach opisy bitew odnotowują starcia takich właśnie osób. Praktyka ta, jakkolwiek wyjątkowa, nie była bowiem dostępna każdemu, uchodzi równocześnie za niemal oczywistą w odniesieniu do bitwy lub walki. Oczywiście jest tu nie tyle samo pojawienie się zmiennokształtnego, co raczej „kontrpojawienie się”. Jeśli po jednej z walczących stron będzie obecny zmiennokształtny, to oczywista staje się obecność kogoś o podobnych zdolnościach również po drugiej stronie, jak ma to miejsce w przypadku starcia Thorira z Galtim: „Thorir zeskończył z konia i jest powiedziane, że wtedy wpadł w zwierzęcą furię po raz pierwszy. Galti był także w zmienionym kształcie”<sup>32</sup>. Malinowski, przedstawiając *Sagę o Egilu* (*Egils Saga*), zastrzega, że zmiennokształtni „mogli uchodzić w sagach za berserków” i nieco później dodaje, że w sadze tej zmiennokształtni „pełnią rolę typową dla berserków”<sup>33</sup>. Jeśli stwierdzenia te odpowiadałyby rzeczywistości, to wówczas powinno się przyjąć, że osoby obdarzone umiejętnością zmiany kształtów w pewnych okolicznościach przypominają swoim zachowaniem berserków, ale równocześnie nie są typowymi szalonymi wojownikami.

### 2.1.2.

Problem zmiennokształtności jest silnie związany z kulturą i wierzeniami Skandynawii. Kluczem do jego rozumienia jest słowo *hamr*, które oznacza okrywę ciała zwierzęcia (może to być zarówno skóra, jak i pióra), ale też i kształt, postać, w znaczeniu sylwetki. Zmiennokształtny to osoba, która potrafi przybierać inny kształt niż swój własny. Ludzie tacy są określanii jako *hamramir* (silni kształtem)<sup>34</sup>. Przedmiotem niniejszego artykułu nie jest rozstrzygnięcie kwestii sposobu dokonywania

---

<sup>32</sup> MALINOWSKI 2009, 141.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> DAVIDSON 1986, 142–161.

zmiany. Kwestia ta jest zapewne poza możliwością podania jednoznacznej odpowiedzi. Pozostaje więc poza trybem rozumowania to, czy zmiennokształtni podlegali fizycznemu przemianieniu w dane zwierzę, czy przejmowali kontrolę nad zwierzęcą psychiką, czy też wreszcie osiągnęli transowy stan, w którym utożsamiali się ze zwierzęciem. Jako wysoce prawdopodobne można przyjąć, że zmiennokształtny nie tyle przemienia się w zwierzę, ale raczej wyłania je z siebie. Założenie takie oparte jest na wierze w istnienie zwierzęcych duchów opiekuńczych oraz na opisie Odyna, którego ciało „leżało wtedy niczym martwe lub uspione, a on przybierał kształt ryby lub węża, lub ptaka, lub bestii”<sup>35</sup>. *Modus operandi* przedstawiony tutaj przez Odyna musiał stanowić fragment zespołu powszechnych wierzeń związanych ze zmiennokształtnością. Nawiązuje do nich Saxo Grammaticus, chociaż w swojej kronice powstałej na przełomie XII i XIII w. przypisuje go olbrzymom:

Obydwa te rodzaje były wielkimi czarownikami i tak zdolnymi w tworzeniu iluzji, że mogły tak sobie, tak i innym nadawać całkiem inny wygląd postaci, niż w rzeczywistości miały<sup>36</sup>.

Przypisywana im polimorficzność przypomina wilkołactwo szczególnie ze względu na powiązanie części cech z warunkami zewnętrznymi. Widać to w przypadku Egila lub jego przodka, znanego jako polimorf, ale przede wszystkim cenionego ze względu na mądrość oraz gospodarność. Zmienność kształtu u jego dziada związana jest z zachodem słońca. Szczygielska odnotowuje w jego wypadku frapujące podobieństwo między berserkiem a polimorfem. Dla tłumaczki *Egli* berserkowość rodu Egila jest jednak na tyle oczywista, że zdanie brzmiące w oryginale: „Hamast þu nú, Skalla-Grímur, ad syni þinum” („Szalejesz, Skalla-Grímie, przeciw swemu synowi”, *Egils saga Skalla-Grímssonar* 40), w którym słowo „berserk” nie występuje, przełożyła jako: „Przemieniło cię w berserka, Skalla-Gri-

<sup>35</sup> SNORRI, STURLUSSON 2005, 10.

<sup>36</sup> SAXO GRAMMATICUS 2014, 18.

mie! Na własnego syna szał swój kierujesz!” (*Saga o Egilu* 79). W wydaniu angielskim to samo zdanie brzmi: „You’re attacking your own son like a mad beast, Skallagrim” (*The Sagas of Icelanders* 2001: 63) — tu dla odmiany wzmocniono efekt wilkołaczy, porównując Gríma do dzikiej bestii<sup>37</sup>. Ważny jest również wygląd bohaterów, którym przypisywano zmiennokształtność. Postać z sagi rodowej zatytułowanej *Hardars Saga* jest dużym, czarnym mężczyzną i zarazem praprawnukiem Ulfhama, zmiennacza kształtów<sup>38</sup>. Mężczyzna ten, który przywiódł z sobą pewną liczbę okrętów, przedstawiony jest jako Björn — Czarna strona. Przydomek może odnosić się do koloru i gęstości zarostu, ale może też być związany z przypisywanymi mu mrocznymi cechami, jak choćby ze zmiennokształtnością. W sadze nie sposób znaleźć jednoznacznego potwierdzenia polimorficzności tej postaci. Za taką możliwością przemawiają dwa fakty: przodek wprost opisany jako zmiennokształtny oraz samo imię oznaczające niedźwiedzia. Źródłostów taki może wskazywać jedynie na polimorfizm nosiciela imienia, ale nie ma w tym wypadku stałego i nierozzerwalnego związku<sup>39</sup>. Znacznie ważniejszym śladem jest dziedziczenie. Szczególnie widoczna staje się owa zależność w przypadku rodu Egila, gdzie zmiennokształtność przypisywana jest zarówno samemu Egilowi, jak i jego ojcu Skallagrimowi. Szczególnie dobitnie pojawia się też wzmianka o polimorfizmie jako całkowicie oczywistym fakcie w odniesieniu do dziadka Egila, Ulfa, lepiej znanego przez swój przydomek Kveldulf („Nocny wilk”)<sup>40</sup>.

## 2.2.

W dawnej kulturze skandynawskiej niewątpliwie istniały powiązania między szalonymi wojownikami a zmiennokształtno-

<sup>37</sup> SZCZYGIELSKA 2010, 149 N.

<sup>38</sup> MALINOWSKI 2009, 46

<sup>39</sup> BREEN 1997, 5–38.

<sup>40</sup> SAGA O EGILU 1974, 5.

ścią. Ich natura dalece jednak odbiegała od spopularyzowanych wyobrażeń berserka. Sformułowania opisujące napady szału przeżywanego przez osoby znane ze swojej polimorficzności (lub też tylko im przypisywanej) odnoszą się do porównania do berserka i do *berserksang*. Porównanie wskazuje na powszechność doświadczenia szału bitewnego. Otwartym natomiast pozostaje pytanie o samą zależność między tymi rodzajami szału. Czy napad oszołomienia towarzyszący zmianie kształtu jest wzorcotwórczy dla szalonych wojowników? Czy berserk, wpadając w szal, pragnie być postrzegany jako zmiennokształtny właśnie? Wydaje się to prawdopodobne.

### 3.

Tolkien, tworząc postać Beorna, zapewne nie odwoływał się do badań nad berserkami z lat 30. Tym bardziej nie mógł sięgnąć po powstałe później prace dotyczące polimorfizmu. Nadaje Beornowi jednak tak wiele cech przypisywanych w kulturze skandynawskiej przede wszystkim zmiennokształtnym, by podejrzewać, że inspirował się przekazami, w których pojawiło się zagadnienie polimorfizmu. Znana była Tolkienowi zarówno literacka tradycja antyczna, z *Metamorfozami* Owidiusza na czele, jak i celtycka, przede wszystkim irlandzka, w której bohater eposu *Táin Cúchulainn* pojawia się podczas bitwy pod postacią potwora. Te źródła możliwej tolkienowskiej inspiracji postaci Beorna zasługują jednak na odrębne przedstawienie.

Pierwsze wydanie *Hobbita* ukazało się w 1937 r. Tolkien prowadził wówczas już od kilku lat cykl wykładów poświęconych krytycznej lekturze *Beowulfa* (zaczął je w 1933 r.) Zwieńczył go wydaniem krytycznego eseju w 1936 r.<sup>41</sup> Podczas prac nad *Hobbitem* był więc na bieżąco z lekturą zarówno samego tekstu *Beowulfa*, jak i współczesnych opracowań krytycznych. Naszkicujmy więc dla przypomnienia główny wątek poematu zapisanego około X w. Przedstawiono w nim walkę wojen-

<sup>41</sup> TOLKIEN 1936; 2000; 2010.

nego herosa, Beowulfa, z potworem nękającym króla Gotów, Grendelem. Beowulf toczy swój bój bez uzbrojenia ochronnego i walczy ze wściekłością. Cechy te pozwalają, zdaniem Th. Pettitta, określić go jednoznacznie jako berserka<sup>42</sup>. Poważniejszym od bycia szalonym wojownikiem tropem interpretacyjnym jest imię głównego bohatera. G. Jones zauważa, że prawdopodobnym źródłosłowem jest złożenie z *bēo* („miód”) i *wulf* („wilk”). Całe imię może więc oznaczać „Wilka pszczoł” albo „Wroga pszczoł”, czyli niedźwiedzia<sup>43</sup>. W jaki sposób jednak pogodzić troskliwego opiekuna zwierząt, w tym olbrzymich pszczoł, jakim był Beorn, z Beowulfem, niedźwiedziem łasym na miód? Czy do takiej zgody wystarczy jedynie rodzaj przyjmowanego pokarmu? Beorn żywi się wyłącznie miodem i śmietaną, Beowulf, jeśli wierzyć etymologii, równie chętnie mógłby poprzestawać na samym miodzie. Problematyczna jest w tym przypadku również kwestia zmiennokształtności. Cechą tą mogli odznaczać się bowiem zarówno Grendel, jak i jego matka<sup>44</sup>. Beowulf tworzy z Grendelem pełny obraz szalonego wojownika: „Beowulf reprezentował cechy doskonałego herosa [...] Grendel zaś to ciemna strona takiego wojownika”<sup>45</sup>. W wypadku Beorna nie można jednakże wskazać żadnego tak bliskiego mu przeciwnika. Prawdopodobnie jedynie przy uwzględnieniu Beorna-człowieka można wskazać równego mu wroga, jakim byłby Beorn-niedźwiedź. Interpretacja taka podąża jednak chyba zbyt daleko. Możliwe, że Tolkien stworzył postać Beorna zainspirowany *Beowulfem* i pewnymi źródłami skandynewskimi, na temat których nie można powiedzieć nic dokładniejszego. Wydaje się prawdopodobne, że w obrębie owego in-

<sup>42</sup> PETTITT 1976, 526–535.

<sup>43</sup> JONES 1972, 11.

<sup>44</sup> Zmiennokształtność obojga nie jest jednoznaczna, a przesłankę do takiej interpretacji stanowi wers 1350. poematu, w polskim przekładzie ślad ten jest zatarty, sama sugestia oparta jest na współczesnym przekładzie Michaela Alexandra, por. BEOWULF 2006 I BEOWULF 2003.

<sup>45</sup> MALINOWSKI 2009, 88.

spirującego korpusu skandynawskiego znajdowały się raczej *Gesta Danorum* niż poematy skaldyczne.

Niezależnie od wszelkich nieudomówień wpisanych w przedstawienie Beorna z pewnością można stwierdzić, że nie jest berserkiem. Tło kulturowe, które mogło być inspiracją dla tej postaci, wskazuje na wiele wątków związanych z szalonymi wojownikami, ale jedna z cech Beorna uniemożliwia porównywanie go z berserkiem. Jest nią zmienność kształtu. Przypisana jest ona immanentnie danemu osobnikowi. Nawet w tradycjach skandynawskich, gdzie uznawana jest właściwie za oczywistą, wyróżnia się ze względu na swoją rzadkość. Najczęściej też przekazywana jest w obrębie rodu. Dlatego też przyjrzenie się genealogii danej postaci uznać wypada za czynność istotną. Niestety, jak zaznaczono, w przypadku przodków Beorna zadanie to jest niewykonalne, chociaż przyczyny tej niemożności uwydatniają równocześnie związek z tradycją oralną. Zmienność kształtu Beorna staje się inspirującym problemem badawczym i to nie tylko w kwestii źródeł inspiracji Tolkiena. Problem ten jest również interesującym punktem wyjścia do dalszej pracy nad obecnością wilkołactwa w pismach Tolkiena, nawet przy ograniczeniu materiału badawczego do *Hobbita* i *Władcy Pierścieni*.

#### BIBLIOGRAFIA

BOWULF 2003: *Beowulf*, tłum. M. Alexander, London 2003.

BOWULF 2006: *Beowulf*, tłum. M. Kropidłowski, Sandomierz 2006.

BREEN 1997: G. Breen, *Personal names and recreation of berserkir and úlfhéðnar*, „*Studia Anthroponymica Scandinavica*” 15 (1997), ss. 5–38.

DAVIDSON 1978: H.E. Davidson, *Shape-changing in the Old Norse Sagas* [w:] J.R. Porter, W.H.S. Russell (eds.), *Animals in Folklore*, Ipswich 1978.

DAVIDSON 1986: H.E. Davidson, *Shape-changing in the Old Norse Sagas* [w:] Ch.F. Otten (ed.), *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture. Medical Cases, Diagnoses, Descriptions, Trial Records, Historical Accounts, Sightings, Philosophical and Theological Approaches to Metamorphosis, Critical Essays on Lycanthropy, Myths and Legends, Allegory*, New York 1986, ss. 142–161.

ELLIS 1943: H.R. Ellis, *The Road to Hel: A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature*, Cambridge 1943.

GRØN 1929: A.F. Grøn, *Berserksgangens vesen og årsaksforhold. En medisinsk-historisk studie*, „Det Kgl. Norske Videnskabers Selskabs Skrifter”, Trondhjem 1929.

GÜNTERT 1912: H. Güntert, *Über altisländische Berserker-Geschichten*, Heidelberg 1912.

HÖFLER 1934: O. Höfler, *Kultische Geheimbünde der Germanen*, Frankfurt 1934.

HÖFLER 1976: *Berserker* [w:] H. Beck et al. (Hrsg.), *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 2, Berlin–New York 1976, ss. 298–304.

JONES 1972: G. Jones, *Kings, Beasts and Heroes*, Oxford 1972.

LINCOLN 2008: B. Lincoln, *Hermann Güntert in the 1930's. Heidelberg, Politics and the Study of Germanic/Indogermanic Religion* [w:] H. Junginger (ed.), *The Study of Religion Under the Impact of Fascism*, Leiden, Boston 2008, ss. 179–205.

LORD 2010: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

MALINOWSKI 2009: Ł. Malinowski, *Berserkir i Úlfheðnar w historii, mitach i legendach*, Kraków 2009.

MÜLLER 1967: G. Müller, *Zum Namen Wolfhetan und seinen Verwandten*, „Frühmittelalterliche Studien” 1 (1967), ss. 200–212.

MÜLLER 1968: G. Müller, *Germanische Tiersymbolik und Namengebung*, „Frühmittelalterliche Studien” 2 (1968), ss. 202–217.

NOREEN 1932: E. Noreen, *Ordet bärsärk*, „Arkiv för nordisk filologi”, 48 (1932), ss. 242–254.

ONG 2011: W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo podane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.

ORDBOG: *Ordbog over den danske sprog. Historisk ordbog 1700–1950*, <<http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=Særk>>, [dostęp: 30.12.2016]

PETTITT 1976: Th. Pettitt, *Beowulf. The Mark of the Beast and the Balance of Frenzy*, „Neuephilologische Mitteilungen” 78 (1976), ss. 526–535.

SAGA O EGILU 1974: *Saga o Egilu*, tłum. A. Załuska-Strömberg, Poznań 1974.

SAXO GRAMMATICUS 2014: Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum. Kronika Danii*, tłum. J. Wołucki, Sandomierz 2014.

SEE VON 1961: K. von See, *Berserker*, „Zeitschrift für deutsche Wortforschung” 17 (1961), ss. 129–136.

SNORRI STURLUSSON 2005, Snorri Sturlusson, *Heimskringla*, tłum. M.L. Hollander, Austin 2005.

SZCZYGIELSKA 2010: M. Szczygielska, *Berserkowie: elita wojowników czy aspołeczni zabijacy?* [w:] R. Fetner (red.), *Antropologia religii. Wybór esejów*, t. IV, Warszawa 2010, ss. 130–173.

TOLKIEN 1936, J.R.R. Tolkien, *Beowulf: The Monsters and the Critics*, „Proceedings of the British Academy” 22 (1936), ss. 245–295.

TOLKIEN 1981: J.R.R. Tolkien, *Powrót Króla*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1981.

TOLKIEN 1988: J.R.R. Tolkien, *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1988.

TOLKIEN 2000: J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy i inne eseje*, tłum. T.A. Olszański, Warszawa 2000.

TOLKIEN 2010: J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy oraz inne eseje*, tłum. R. Stiller, Kraków 2010.

A BEAR OR A BEAST?  
NOTES ON BEORN AND SHAPE-CHANGING

**Abstract**

Beorn's origins are not fully known. The problem might be caused by the fact that history unfolds in a manner typical of oral culture. References to the creative (not: re-creative) aspect of the story are also significant for the oral tradition. Tolkien places in this context the figure of Beorn, who is endowed with the amazing ability to "skin-shift". Questions arise concerning the origin of this idea. I propose two possible answers. The first one refers to the Scandinavian tradition and the sagas which tell of mad warriors (berserks), often mistakenly thought to be able to change shape. The other one refers to Tolkien's work on "Beowulf" and to the motifs present both in the poem and in Old Norse literature. The mysterious character of Beorn could be traced back to literary traditions (the sagas, Beowulf), and therefore directly or indirectly associated with Scandinavia. The manner in which the figure is introduced and characterised refers to the oral traditions. What is also significant is that Tolkien was writing 'The Hobbit' before the concept of oral studies was introduced, so in a way he anticipated the question of orality.

**Keywords:** J.R.R. Tolkien, Beorn, shape-changing, orality

**Słowa kluczowe:** J.R.R. Tolkien, Beorn, zmiennokształtność, oralność

Łukasz Neubauer  
Politechnika Koszalińska

„WÓWCZAS TATUSZ ROZPOCZĄŁ OPOWIEŚĆ”:  
PRÓBA REKONSTRUKCJI ORALNYCH  
POCZĄTKÓW WYBRANYCH UTWORÓW  
„DZIECIĘCYCH” J.R.R. TOLKIENA

Zarówno sama próba ustalenia pierwotnego źródła inspiracji autora, jak i wstępna choćby rekonstrukcja procesu powstawania utworu literackiego wydają się być zadaniami o tyle ciekawymi, co ryzykownymi, w wielu zaś przypadkach zwyczajnie niemożliwymi do wykonania. Istnieje jednak szereg tekstów, tak dawnych, jak i współczesnych, w przypadku których nasz stan wiedzy pozwala na wskazanie niektórych czynników determinujących nie tylko ich genezę, ale również dynamikę procesu tworzenia. I tak dla przykładu, anonimowy autor tzw. *Pierwszej kontynuacji* opowieści o Graalu zapewne nie podjąłby próby rozwikłania zagadki tajemniczego naczynia, gdyby francuski truver Chrétien de Troyes zdołał dokończyć swą opowieść o Percewalu<sup>1</sup>. Najprawdopodobniej nie powstałaby też nigdy tragedia *Samson Agonistes*, gdyby John Milton nie cierpiał na jaskrę (lub odwarstwienie siatkówki), czego efektem była ślepota pisarza. Trudno też byłoby sobie wyobrazić

---

<sup>1</sup> Powód nieukończenia romansu *Le Conte du Graal* przez Chrétiena nie jest znany. Najprawdopodobniej przyczyną była śmierć poety.

powód, dla którego Henryk Sienkiewicz miałby „krzepić serca” rodaków swoim cyklem powieściowym, gdyby nie skomplikowana sytuacja geopolityczna, w jakiej znajdowała się Rzeczpospolita. Trzeba tu jednak zauważyć, iż, szczególnie w dwóch ostatnich przypadkach, trudno jest dostrzec tę przysłowiową iskrę, która bezpośrednio zainspirowałaby autorów do pierwszego etapu procesu tworzenia swych dzieł. Nie jest wszakże wykluczonym, że do decyzji o spisaniu losów biblijnego Samsona czy historycznego szlachcica Mikołaja Skrzetuskiego obaj pisarze dojrzewali stopniowo, nie zaś pod wpływem jakiegoś nagłego impulsu.

Co ciekawe, iskrę tę widać niezwykle często, nieraz nawet bardzo wyraźnie, w twórczości Tolkiena, który ze względu na rozległe zainteresowania bez wątpienia nie narzekał nigdy na brak źródeł inspiracji dla swych częstokroć niedokończonych i publikowanych dopiero pośmiertnie dzieł. Z pewnością najbardziej znanym przykładem jest tutaj wielokrotnie przytaczany moment „narodzin” *Hobbita* (początek lat 30-tych), kiedy to zmęczony sprawdzaniem prac egzaminacyjnych profesor niemal zupełnie bezwiednie zapisał na jednej z kartek zdanie, które dało początek jego późniejszej wielkiej literackiej karierze: *In a hole in the ground there lived a hobbit*<sup>2</sup>. Jak zresztą zauważył sam Tolkien w rozmowie z Humphreym Carpenterem, wszelkiego rodzaju nazwy (antroponimy, toponimy) od zawsze stanowiły dla niego potencjalne źródło inspiracji w twórczości narracyjnej<sup>3</sup>. Tak też było i tym razem. Zrodzony w umyśle znużonego egzaminatora hobbit stać się miał wkrótce nie tylko główną postacią jednej z najbardziej poczytnych powieści XX wieku, ale również swoistym synonimem nowego modelu bohatera. Niespodziewany sukces wydanej po raz pierwszy w roku 1937 powieści stał się natomiast bezpo-

---

<sup>2</sup> Historię tę przytacza między innymi sam Tolkien swoim liście do W.H. Audena (7 czerwca 1955; TOLKIEN 2006, 215).

<sup>3</sup> CARPENTER 2002, 230.

średnim pretekstem do napisania tzw. „nowego *Hobbita*”, jak początkowo określano pisanego przez ponad dekadę *Władcę pierścieni*<sup>4</sup>.

Równie uchwytnych źródeł genezy doszukać się można także, analizując procesy powstawania niektórych tekstów profesora o charakterze bądź to stricte naukowym, bądź, jak w przypadku choćby poematu *Mythopoeia*, przejawiających pewną akademicką wartość. Są to najczęściej utwory polemiczne, w których Tolkien, nierzadko w sposób mniej lub bardziej zawołowany, konfrontował się z poglądami, z którymi przyszło mu się nie zgodzić. Doskonałym przykładem takiego tekstu jest wygłoszony w 1936 roku (a następnie opublikowany) wykład *Beowulf: Potwory i krytycy*, w którym profesor krytycznie odniósł się do praktyki traktowania poematu jako nośnika wiedzy historycznej<sup>5</sup>. Równie wyraźny przykład stanowi *Mythopoeia*, do napisania której bezpośrednim impulsem była dyskusja, jaką Tolkien toczył z członkami literackiej grupy Inklingów, C.S. Lewisem i Hugo Dysonem. Pierwszy z nich niechętnie odnosił się do samej idei mitotwórstwa, którą uważał wręcz za kłamliwą<sup>6</sup>. Wyraźnie poruszony tymi słowami Tolkien opowiedział niebawem w charakterystyczny dla siebie sposób, pisząc polemizujący z opinią Lewisa poemat, w którym zestawiał przeciwstawne sobie poglądy Philomythosa („Miłośnika mitów”, czyli samego siebie) oraz Misomythosa („Nieznoszącego mitów”, a zatem autora *Opowieści z Narnii*). Opublikowany w 1947 roku poemat nadal wzbudza niemałe zainteresowanie

---

<sup>4</sup> Niezwykle ciekawą genezę ma również m.in. wydane w 1967 roku opowiadanie *Kowal z Podlesia Większego*, które w swej pierwotnej wersji miało stanowić przedmowę do książki George’a MacDonalda *Złoty Klucz*. Ograniczenia wydawnicze oraz charakter niniejszego tekstu nie pozwalają jednak na bardziej szczegółową analizę procesu powstawania wszystkich utworów literackich Tolkiena.

<sup>5</sup> Trudno tu oczywiście stwierdzić, co tak naprawdę stanowiło bezpośredni pretekst do napisania polemiki, niemniej jednak trudno zaprzeczyć, iż Tolkien nigdy nie wygłosiłby swojego wykładu, gdyby nie panujące wówczas przekonanie, iż anglosaski poemat stanowi przede wszystkim wartość historyczną.

<sup>6</sup> CARPENTER 2006, 42–44.

środowiska akademickiego, będąc często zestawianym z innym utworem o podobnie ciekawej genezie, szeroko komentowanym esejem *O baśniach*<sup>7</sup>.

O ile w przypadku powyższych tekstów można by mówić o mniej lub bardziej bezpośrednim impulsie do tworzenia od razu w postaci pisemnej<sup>8</sup>, o tyle w przypadku kilku innych genezy należałoby doszukiwać się w formie przede wszystkim ustnej. Będąc ojcem czwórki dzieci – synów: Johna (ur. 1917), Michaela (ur. 1920) i Christophera (ur. 1924) oraz córki Priscilli (ur. 1929) – profesor Tolkien nieraz zapewne siadał wieczorową porą, aby nasycić wyobraźnię swoich pociech kolejną opowieścią z pogranicza rzeczywistości i fantazji. Większość z nich naturalnie nie zachowała się nawet w pamięci żyjących jeszcze obecnie dwójki najmłodszych dzieci pisarza. Niektóre jednak zostały na szczęście w porę spisane przez samego autora i ostatecznie po latach wydane w formie książkowej, czy to jeszcze za życia Tolkiena, czy też już po jego śmierci. Są wśród nich przede wszystkim krótkie, kilkudziesięciostronicowe, teksty wydane po latach jako *Rudy Dżil i jego pies* (1949, *Farmer Giles of Ham*) oraz *Łazikanty* (1998, *Roverandom*), które, pomimo braku jakichkolwiek niemal związków ze światem Ardy, od lat należą do najczęściej czytanych utworów autora *Władcy pierścieni*. Co więcej, każda z nich posiada znaczną ilość cech tekstualnych, niepozostawiających najmniejszego nawet cienia wątpliwości co do ustnej ich genezy, co w połączeniu ze znanymi z rodzinnych przekazów opowieściami dotyczącymi ich powstania powoduje, iż proces tworzenia każdej z nich należy do najlepiej udokumentowanych spośród wszystkich dzieł Tolkiena.

---

<sup>7</sup> Podobnie jak w przypadku literackich utworów Tolkiena, powyższe tytuły stanowią jedynie przykłady tekstów, o których można dziś powiedzieć, iż geneza ich jest w mniejszym lub większym stopniu znana.

<sup>8</sup> Niewątpliwie wszystkie dzieła Tolkiena, zarówno te literackie, jak i naukowe, wymagały przed zapisem pewnych wstępnych przemyśleń, niemniej jednak większość z nich (w tym również notatki do wykładów) była pierwotnie pomyślana jako tekst pisany.

Niniejsza praca stanowi przede wszystkim próbę ustalenia okoliczności powstania obydwu opowieści, a także identyfikacji nielicznych, lecz wciąż jeszcze dość wyraźnie zauważalnych śladów ich niewątpliwie ustnej genezy. Źródłem informacji będą tutaj przede wszystkim dane zebrane przez redagujących niektóre z krótszych tekstów Tolkiena Christinę Scull i Wayne’a G. Hammonda, a także korespondencja samego autora, w której niejednokrotnie zawarte zostały istotne wzmianki na temat procesu tworzenia poszczególnych dzieł. Niezwykle istotne będą również same utwory, które nie tylko szczęśliwie zachowały się w kilku chronologicznie następujących po sobie wersjach — co oczywiście w doskonały sposób ilustruje długotrwały nieraz proces ich powstawania już na etapie słowa pisanego — ale także, nawet w końcowym etapie ich redakcji, zachowały mnóstwo dowodów na to, iż pierwotne ich wersje były przekazane dwóm najstarszym synom pisarza w sposób niewątpliwie ustny. Należy tu jednak zauważyć, że istniejące dowody materialne nie pozwalają na w miarę pełne odtworzenie procesu powstawania którejkolwiek z obydwu opowieści, w związku z czym wszelkie luki wypełniane będą przede wszystkim na drodze dedukcji oraz analogii do innych utworów Tolkiena.

### ***Lazikanty***

Według wszelkiego prawdopodobieństwa nieco starszym z dwóch przedstawionych tutaj tekstów jest wydany w 1998 roku *Lazikanty*, którego początki ponad wszelką wątpliwość sięgają letnich wakacji 1925 roku<sup>9</sup>, a zatem okresu, w którym świadomymi odbiorcami opowieści mogli być jedynie blisko ośmioletni wówczas John i niespełna pięcioletni Michael (Christopher był w tamtym czasie ledwie półrocznym niemowlakiem, Priscilla zaś miała się urodzić cztery lata później). Jak wynika z ustaleń Christiny Scull i Wayne’a G. Hammonda, ro-

---

<sup>9</sup> TOLKIEN 1998, IX.

dzina Tolkienów udała się wówczas na wakacje do popularnego wśród wczasowiczów portowego miasteczka Filey w hrabstwie North Yorkshire. Najprawdopodobniej bezpośrednią okazją do wyjazdu — prócz naturalnej chęci letniego wypoczynku — była chęć świętowania ogromnego sukcesu bardzo młodego jeszcze wówczas filologa, jakim niewątpliwie było zatrudnienie 33-letniego Tolkiena na prestiżowym stanowisku profesora katedry Rowlinson i Bosworth oksfordzkiego college'u Pembroke. Przez trzy lub cztery tygodnie (najprawdopodobniej między 30 lub 31 sierpnia a trzecią dekadą września<sup>10</sup>) rodzina wynajmowała znajdujący się na szczycie klifu domek, z którego rozpościerał się wspaniały widok na plażę oraz morze<sup>11</sup>.

W owym okresie ulubioną zabawką Michaela był niewielki, pomalowany na czarno i biało, ołowiany piesek, z którym chłopiec nie rozstawał się ani na chwilę, nawet myjąc dłonie. Pewnego dnia, 3 lub 4 września, podczas spaceru nad morzem, figurka przepadła jednak bez śladu, naturalnie ku ogromnej rozpaczy właściciela. Ponieważ dwudniowe poszukiwania nie przyniosły żadnego rezultatu, pełen zrozumienia ojciec postanowił wyjawić chłopcu „rzeczywisty” powód zaginięcia pieska, który, jak się okazało, był „tak naprawdę” autentycznym psem, zamienionym w ołowianą figurkę przez niezbyt sympatycznego czarodzieja Artakserksesa<sup>12</sup>. W dalszej części swych licznych przygód Łazik (*Rover*), zwany również czasem Łazikantym (*Roverandom*), m.in. odwiedza Człowieka z Księżycy, spotyka swoje lunarne *alter ego*, poznaje ciemną stronę Srebrnego Globu i ucieka przed smokiem. Analogiczne niemalże perypetie przeżywa następnie w morskich głębinach, gdzie ponownie natrafia na swojego, podwodnego tym razem, odpowiednika, spotyka gigantycznego wieloryba oraz budzi ze snu straszliwego węża

---

<sup>10</sup> SCULL, HAMMOND 2006, 132.

<sup>11</sup> TOLKIEN 1998, IX.

<sup>12</sup> Niewykluczone też, że opowieść o Łaziku miała również na celu uspokojenie wystraszonych szalejącym wówczas u północno-wschodnich wybrzeży Anglii sztormem (5/6 września).

morskiego<sup>13</sup>. Wreszcie, po wielu trudach, udaje mu się powrócić do domu chłopca, który uprzednio, przez krótki okres czasu, kiedy Łazik przybrał postać małej ołowianej figurki, był jego właścicielem.

Jak nietrudno się domyślić, owym chłopcem, określanym zresztą kilkakrotnie jako „chłopiec numer dwa” (*Boy Number Two*), był niepokieszony brakiem zabawki Michael<sup>14</sup>, natomiast rozbrykanym czworonogiem – zgubiony przez niego ołowiany piesek<sup>15</sup>. Wśród wielu pomniejszych postaci, jakie spotykamy w *Łazikantym*, mamy też między innymi matkę chłopca (a także dwóch innych synów, nie pojawiających się jednak na kartach książki jako samodzielne postaci), która postanowiła sprawić synkowi przyjemność kupując mu (za sześć pensów) przemienionego w figurkę Łazika. Jest wśród nich wreszcie ojciec chłopca, o którym jednak wiadomo tylko tyle, iż mieszka z żoną i trójką synów w białym domku nad morzem oraz, że owego feralnego dnia brał czynny udział w poszukiwaniu zaginionej figurki.

Nie ulega wątpliwości, że opowiadana zapewne wielokrotnie przez Tolkiena historia poddana została przeróżnym modyfikacjom, zarówno w warstwie fabularnej, jak i stylistycznej. Świadczyć może o tym choćby wyraźnie epizodyczna struktura książki<sup>16</sup>. Poszczególne rozdziały (jest ich w książce łącznie pięć) dotyczą tak naprawdę dość luźno ze sobą powiązanych

---

<sup>13</sup> Trudno oprzeć się wrażeniu, iż to właśnie gniew owego węża stanowić miał pierwotną „przyczynę” wspomnianego wcześniej sztormu.

<sup>14</sup> Jak pamiętamy, Michael miał jeszcze starszego brata, Johna, oraz młodszego, Christophera.

<sup>15</sup> Co ciekawe, na jednej z reprodukowanych w książce ilustracji autorstwa samego Tolkiena widzimy niedużego, czarno-białego pieska w czerwonej obroży, jakich zapewne pełno było w sprzedaży w połowie lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Pobieżny choćby rzut oka na aukcje internetowe w kategorii *antique collectibles* pozwala zobaczyć, iż w tamtym okresie był to bez wątpienia niezwykle popularny temat wśród producentów ołowianych figurek.

<sup>16</sup> W książce *The Fellowship: The Literary Lives of the Inklings* Philip i Carol Zalescy użyli dość trafnego w sumie sformułowania *a series of set pieces* (ZALESKI, ZALESKI 2015, 141).

wątków, których jedynymi spoiwami są sama postać Łazika oraz chronologia jego przygód. Na dobrą sprawę, po wprowadzeniu kilku niewielkich zmian, niemal każda z pięciu części książki mogłaby z powodzeniem funkcjonować jako odrębne opowiadanie przedstawiające perypetie pieska bądź to na Księżycu, bądź w odmętach morskich głębin. Niewykluczone zresztą, iż w pewnym sensie taka właśnie była geneza książkowych przygód Łazika. Tworzone zapewne na oczekaniu historyjki nie stanowiły, siłą rzeczy, fabularnego monolitu, właściwie za każdym razem wprowadzając do fabuły pewną ilość całkowicie nowych elementów w postaci nie tylko bohaterów, lecz również miejsc akcji<sup>17</sup>.

Jest również dość prawdopodobnym, iż chronologicznie najstarsza wersja historii Łazika, opowiedana chłopcom jeszcze w trakcie wspomnianej już sztormowej nocy z 5 na 6 września, obejmowała przede wszystkim, choć oczywiście nie tylko, pierwszą część wydanej nieco ponad siedemdziesiąt lat później książki. Nie stanowi ona co prawda najobszerniejszej partii *Łazikantego*,<sup>18</sup> niemniej jednak to właśnie w pierwszym jej rozdziale poznajemy historię zamienionego w zabawkę psa, który w postaci ołowianej figurki trafia w ręce „chłopca numer dwa”. Co więcej, to właśnie tutaj pojawiają się kluczowe dla zrozumienia sedna opowieści postacie (wspomniana powyżej rodzina) oraz miejsca (sklep z zabawkami, plaża), które, wzięwszy pod uwagę okoliczności powstania najstarszej wersji opowieści o niesfornym czworonogu, trudno nie utożsamiać z rodziną Tolkienów oraz ich późnoletnim pobytem w Filey. Niezależnie więc od niezbyt wesołych refleksji snutych przez samego Ła-

---

<sup>17</sup> Inna sprawa, że pomimo faktu ukazania się jej na rynku księgarskim równo ćwierć wieku po śmierci Tolkiena opowieść o Łaziku trudno uznać za ostatecznie ukończoną i gotową do druku. Gdyby pisarz zdecydował się finalnie na wydanie jej w formie książkowej w latach dwudziestych lub trzydziestych, z pewnością wprowadziłby w niej jeszcze szereg modyfikacji mających na celu zapewnienie jej większej spójności narracyjnej i stylistycznej.

<sup>18</sup> Pierwsza część liczy 14 stron, co stanowi zaledwie 1/6 składającej się z pięciu rozdziałów książki.

zika, znaczna część warstwy fabularnej rozdziału pierwszego wydaje się być niemal całkowicie spójna ze znanymi nam już faktami z życia Michaela Tolkiena. Kończy się on zatem zgubieniem figurki oraz spotkaniem z czarodziejem Psamathosem, co z kolei skutkuje ponowną transformacją Łazika, tym razem w żywego, choć w dalszym ciągu miniaturowego, czworonoga. Niepocieszony utratą ulubionej zabawki, „chłopiec numer dwa” musi się zadowolić zwykłym pieskiem za trzy pensy, aczkolwiek szczerzy żal z powodu zaginięcia figurki nie opuszcza go aż do ostatniego, piątego rozdziału książki, gdzie dochodzi do ponownego, tym razem niestety fikcyjnego już tylko, spotkania z „prawdziwym” psem Łazikiem.

Co ciekawe, lektura osobistych zapisków pisarza zdaje się sugerować, iż ukończona prawdopodobnie pod koniec 1925 roku opowieść spisana została przede wszystkim z myślą o starszym z braci, Johnie<sup>19</sup>, a zatem odwrotnie niż miało to miejsce w przypadku pierwotnej, ustnej jeszcze wersji przygód Łazika. Takie stwierdzenie może oczywiście dziwić, niemniej jednak, jak uważają Christina Scull i Wayne G. Hammond, niespełna pięcioletni Michael mógł po pewnym czasie ostatecznie pogodzić się z utratą ulubionej zabawki i zaakceptować ujawniony przez ojca „prawdziwy” powód zaginięcia pieska<sup>20</sup>. Starszy o niespełna trzy lata John natomiast prawdopodobnie wciąż jeszcze wyrażał żywe zainteresowanie kontynuacją historii, bardziej niż młodszy brat skupiając się na linii fabularnej opowieści. Niewykluczone, iż potwierdzeniem takiego stanu rzeczy jest nieprecyzyjnie niestety przetłumaczona na język polski odautorska uwaga skierowana do czytelnika (we wcześniejszej wersji natomiast niewątpliwie słuchacza), w której mowa jest o „małym chłopcu numer dwa” (*little boy two*), niebędącym jednak bezpośrednim adresatem słów narratora: *at the moment [...] you can think of him sitting down very*

---

<sup>19</sup> TOLKIEN 1998, X.

<sup>20</sup> *Ibidem*, x.

*mournful to his tea, without any dog at all*<sup>21</sup>. Jak nietrudno się domyślić, owym słuchaczem mógł być tylko starszy brat Michaela, John.

O pierwotnie oralnym charakterze opowieści wydają się również świadczyć inne odautorskie wtręty, tym razem być może adresowane jeszcze do obydwu chłopców<sup>22</sup>. Znakomitym przykładem tego typu uwag jest chociażby pojawiające się pod koniec ostatniego rozdziału książki zdanie: *I haven't told you all their argument, of course*<sup>23</sup>. Nie chodzi tu naturalnie o fakt użycia przez pisarza czasownika *told*, który w kontekście literackim tak naprawdę oznaczać może jakąkolwiek formę komunikacji werbalnej, tak ustnej, jak też pisemnej. Również sam „dialog” pomiędzy autorem a czytelnikiem nie jest w książkach dla dzieci niczym nadzwyczajnym<sup>24</sup>. Tym, co sprawia, że interakcja ta jawi się jako w pewnej chociaż mierze autentyczna, jest przede wszystkim postawa narratora, który niezależnie od stanu swej wiedzy na temat rzeczonej dyskusji oznajmia, iż nie zamierza relacjonować jej w całości ze względu na znaczny, oczywiście w mniemaniu autora, stopień jej zagmatwania, czym przy okazji rozwiewa wszelkie ewentualne wątpliwości odnośnie do różnicy wieku, jaka dzieli go od czytelnika/słuchacza. Poza tym należy zauważyć, że przytoczony tutaj fragment pojawia się na samym właściwie końcu książki, dzięki czemu nietrudno sobie wyobrazić, iż w porównywalnej sytuacji znaleźć się musiał niejednokrotnie również i sam Tolkien-ojciec (nie tylko zresztą we wrześniu 1925 roku), niechcący – czy to ze względu na zmęczenie własne czy też może senność synów – zmuszony kontynuować do późnych godzin wieczornych i tak już przydługą opowieść.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 16.

<sup>22</sup> Niestety kwestia adresata/adresatów na zawsze chyba będzie musiała już pozostać nierozstrzygnięta. We współczesnej angielszczyźnie zaimki oznaczające nominalnie drugą osobę liczby mnogiej (*you, your, yours*) stosuje się zarówno w odniesieniu do jednego, jak i większej ilości słuchaczy.

<sup>23</sup> TOLKIEN 1998, 89.

<sup>24</sup> Licznych dowodów tego typu interakcji można doszukiwać się chociażby w mających równie rodzinną genezę książkach o Kubusiu Puchatku.

Nie jest to naturalnie jedyna cecha charakterystyczna opowieści o niesfornym czworonogu dowodząca wtórności tekstu pisanego. Wyraźnie widać również, iż z biegiem akcji kolejne rozdziały *Łazikantego* nabierają rysów typowych dla literackiej twórczości Tolkiena. Pojawiać zaczynają się nie tylko nawiązania, nieraz bardzo subtelne, do tzw. *legendarium* Śródziemia, lecz również, jakże charakterystyczne dla autora *Władcy pierścieni*, odwołania do świata średniowiecznego, ze szczególnym uwzględnieniem mitów i legend germańskiej Północy. Doskonałymi przykładami pierwszego źródła pomysłów są na przykład wspomniana już wcześniej tajemnicza postać Człowieka z Księżycy,<sup>25</sup> czy też przywołanie tragicznej historii pewnego bliżej nieokreślonego kontynentu, o którym wiadomo przede wszystkim to, że zniknął w odmętach oceanu, co, oprócz niewątpliwego związku z platońską Atlantydą, jest być może zapowiedzią tragicznej historii Númenoru<sup>26</sup>. Spośród drugiej grupy tolkienowskich inspiracji na pierwszy plan wysuwają się przede wszystkim nawiązania do północnogermańskich mitów, a konkretnie morskiego boga Niorda<sup>27</sup> oraz ewidentnego pierwowzoru Węża Morskiego, gigantycznego Midgardsorma<sup>28</sup>. Ponadto w książce pojawiają się również reminiscencje między innymi legend arturiańskich. Oprócz słynnego władcy Brytów, którego postać służy jedynie za mniej lub bardziej precyzyjny punkt odniesienia dla chronologii czasów zamierzchłych<sup>29</sup>, mamy na przykład wzmiankę o dwóch rasach smoków — białych i czerwonych<sup>30</sup>, wyraźnie inspirowaną kolorystycznie ana-

---

<sup>25</sup> Postać zaczerpnięta z tradycji angielskiej (np. *Sen nocy letniej* Szekspira) pojawia się jeszcze w *Listach od świętego Mikołaja* oraz, naturalnie w piósenkach, którą Frodo zabawia gości w gospodzie „Pod Rozbrykanym Kucykiem”. Ponadto, tajemniczy człowiek żyjący na Księżycu pojawia się jeszcze w *Księdze zaginionych opowieści*.

<sup>26</sup> TOLKIEN 1998, 76.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 51.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 75 n.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 33.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 33.

logicznymi *dracones* z IX-wiecznej *Historii Brittonum* Nenniusza.

Trudno tutaj oczywiście zakładać, nie znając najstarszych wersji opowieści, że motywy te pojawiły się dopiero w późniejszej, pisemnej fazie tworzenia historii o Łaziku. Niemniej jednak, zważywszy na ich dość wyraźne zagęszczenie w rozdziałach II–V oraz konieczność pewnej, pobieżnej chociażby, orientacji słuchacza/czytelnika w literaturze średniowiecznej, można dość bezpiecznie założyć, że nawet jeśli występują one już na etapie ustnej formacji *Łazikantego*, ich obecność stanowić mogła najpewniej nieco tylko późniejszą próbę nadania opowieści pewnego kulturowego kolorytu, który w tamtym czasie bawić mógł chyba głównie samego pisarza<sup>31</sup>.

Wiele wskazuje zatem na to, że w oryginalnym zamyśle autora to właśnie pozbawiony jakichkolwiek tego typu nawiązań i odniesień pierwszy rozdział *Łazikantego* stanowić mógł przede wszystkim próbę znalezienia remedium na niepowetowaną stratę Michaela (a także, być może, uspokojenia zaniepokojonych szalejącym sztormem synów). Dla kilkuletniego dziecka świadomość, iż ulubiona zabawka (a już tym bardziej żywa w jego wyobrażeniu postać ołowianego pieska) nie zagięła gdzieś w odmętach morza i tak naprawdę ma się w miarę dobrze, wplątując się przy tym w ciąg niesamowitych przygód, mogła przecież w zupełności wystarczyć. Uzasadniona tęsknota za figurką pieska została w tym przypadku zastąpiona lub w jakiejś przynajmniej mierze wygaszona przez pragnienie poznania dalszych perypetii ulubieńca, tym bardziej że pomysłowość narratora w najmniejszym chyba nawet stopniu nie odbiegała od niczym nie skrępowanej fantazji kilkuletnich jej słuchaczy.

Jak widać, wymyślona zapewne naprędce „prawdziwa” histo-

---

<sup>31</sup> Być może niektóre z przytoczonych tu odniesień w jakimś choćby stopniu czytelne były dla ośmioletniego wówczas Johna (np. nawiązanie do czasów króla Artura). Trudno jednak przypuszczać, iż młodszy o trzy lata Michael miał jakiegokolwiek rozeznanie w mitologii germańskiej czy quasi-historycznej twórczości Nenniusza.

ria zgubionej zabawki stopniowo ewoluowała w stronę spisanej niewiele później opowieści. Jak słusznie zauważają Christina Scull i Wayne G. Hammond, brak jest jakichkolwiek dowodów na to, że dzieje Łazika zostały przelane na papier jeszcze w trakcie pobytu Tolkienów w nadmorskim kurorcie<sup>32</sup>, niemniej jednak sam fakt datowania jednej z reprodukowanych w książce autorskich ilustracji na rok 1925 (najprawdopodobniej późne lato, a zatem w czasie, kiedy pisarza nie krępowały jeszcze liczne obowiązki zawodowe) mogłaby sugerować, iż warstwa fabularna opowieści, wówczas jeszcze wyłącznie w formie ustnej, nabrała swego ogólnego kształtu właśnie w Filey. Kolejne elementy *Łazikantego*, wszelakie nawiązania do mitów i legend (dawnych, jak również współczesnych), a także filologiczne smaczki w postaci często nieprzetłumaczalnej na język polski gry słów, pojawiały się zapewne już później, bez wątpienia ku ucieście przede wszystkim samego Tolkiena.

### ***Rudy Dżil i jego pies***<sup>33</sup>

W przeciwieństwie do wydanego równo ćwierć wieku po śmierci pisarza *Łazikantego*, książka o tyleż niesamowitych, co niespodziewanych przygodach rudobrodego mieszkańca Średniego Królestwa ukazała się drukiem już w roku 1949, a zatem na kilka lat przed publikacją *Władcy pierścieni* (1954–1955). Wziąwszy jednakże pod uwagę sam czas powstania opowieści, *Rudy Dżil* jest utworem chronologicznie młodszym, powstałym zapewne gdzieś pod koniec trzeciej dekady ubiegłego stulecia<sup>34</sup>. Nieco inna jest też jego geneza, aczkolwiek wiele

---

<sup>32</sup> TOLKIEN 1998, XI.

<sup>33</sup> Polskie tłumaczenie Marii Skibniewskiej jest niestety trochę problematyczne w przypadku imienia tytułowego bohatera. Zapożyczony ze średnio-wiecznej francuszczyzny Giles (franc. Gilles, łac. Aegidus, grec. Αιγίδιος) ma swój odpowiednik w języku polskim, a jest nim Idzi lub ewentualnie mocno już dziś archaiczny Egidiusz. Niemniej jednak, korzystając w głównej mierze z angielskiego oryginału, postanowiłem nie wprowadzać zamieszania i pozostać przy dziwnym imieniu Dżil.

<sup>34</sup> Liczne odniesienia do toponimii hrabstwa Oxfordshire sugerują, iż najstarsze wersje opowieści o Rudym Dżilu należałyby datować nie wcześniej niż na

wskazuje na to, że, podobnie jak w przypadku *Łazikantego*, na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych najwcześniejsze wersje historii o bohaterze z Ham znane były dzieciom Tolkiena (do nieco starszej już wówczas trójki braci — Johna, Michaela i Christophera — dołączyła w 1929 roku siostra Priscilla) przede wszystkim w formie ustnej.

Podobnie jak w przypadku *Łazikantego*, treść tej finalnie kilkudziesięciostronicowej książeczki ewoluowała dość wyraźnie na przestrzeni około dwudziestu lat, jakie dzieliły powstanie oryginalnej, nieznanej niestety wersji opowieści od tej, jaka ostatecznie ukazała się w 1949 roku. Niemniej jednak porównując dwie wersje przygód Rudego Dżila, jakie zamieszczono w rocznicowym wydaniu z roku 1999<sup>35</sup>, nietrudno zauważyć, iż nie były to raczej zmiany rewolucyjne, oraz że główny wątek fabularny historii pozostał zasadniczo bez większych modyfikacji. Zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku mamy do czynienia z dość barwną postacią gnuśnego chłopca ze wsi Ham, zrazu niezbyt skorego do czynnego uczestnictwa w bohaterkich zrywach, który chcąc nie chcąc daje się wplątać w sieć przekomicznych wydarzeń (między innymi walkę z olbrzymem, dwukrotne poskromienie smoka), których godnym zwieńczeniem jest ostateczne wyniesienie Dżila do godności królewskiej. Jak zwykle u Tolkiena, całość wzbogacono licznymi nawiązaniem do klasyki literatury średniowiecznej (przede wszystkim *Beowulfa*, *Sagi o Wolsungach* i *Opowieści kanterberyjskich*) oraz nie zawsze przetłumaczalnymi niuansami natury filologicznej, w tym przede wszystkim niezwykle zabawnymi wywodami etymologicznymi na temat lokalnych toponimów.

Jak już wcześniej wspomniano, wiele lat minąć musiało zanim zabawne perypetie Rudego Dżila przybrały formę w pełni koherentnej opowieści. Wiadomo jednak, iż w okresie tym Tol-

---

połowę 1926 roku, kiedy to Tolkien na stałe przeniósł się do „miasta sennych iglic” po kilkuletnim okresie pracy na Uniwersytecie w Leeds.

<sup>35</sup> TOLKIEN 1999.

kien wymienił szereg listów z przedstawicielem wydawnictwa George Allen & Unwin, Charlesem A. Furthem. W jednym z nich, datowanym na dzień 10 lutego 1939 roku, pracujący w tym czasie również nad kontynuacją *Hobbita* pisarz stwierdził, jakoby pierwowzorem opowieści o gospodarzu z Ham miała być pewna bliżej niesprecyzowana „lokalna gra/zabawa rodzinna” (*local family game*)<sup>36</sup>. Nie wiadomo niestety dokładnie, co tak naprawdę pisarz miał wówczas na myśli. Nie wyjaśniają tego również Christina Scull i Wayne G. Hammond, redaktorzy jubileuszowego wydania książki z 1999 roku. Jest jednak dość prawdopodobnym, iż mianem „gry/zabawy” Tolkien określił jakiś rodzinny zwyczaj snucia kuriozalnych nieraz wywodów etymologicznych w odniesieniu do przeróżnych toponimów (choć zapewne nie tylko) występujących przede wszystkim na obszarze hrabstw Oxfordshire i Buckinghamshire. W samej książce jest ich co prawda tylko kilka, niemniej jednak wielowątkowe uzasadnienia nazw Worminghall oraz Thame, wykazujące wszelkie cechy paratymologii (etymologii ludowej)<sup>37</sup>, w znacznej mierze stanowią narracyjny fundament przygód Dżila, w sposób pseudonaukowy „uwiarygadniając” wątek poskromienia smoka przez rudobrodego gospodarza z Ham<sup>38</sup>.

Tezę tę, w jakimś stopniu, zdają się potwierdzać również wspomnienia najstarszego syna Tolkiena, co najmniej dziesięć-

---

<sup>36</sup> TOLKIEN 2006, 43.

<sup>37</sup> Według Tolkiena (a właściwie narratora książki o Rudym Dżilu), *Worminghall* jest angielskim odpowiednikiem łacińskiej nazwy *Aula Draconaria* (ss. 76 n.). W rzeczywistości *Worminghall* jest ewidentnym przykładem toponimu patronimicznego wywodzonego od hipotetycznego imienia Wyrma (skądinąd spokrewnionego ze staroangielskim rzeczownikiem *wyrm* określającym smoka). Janet Brennan Croft uważa, iż to właśnie nazwa niewielkiej wsi w hrabstwie Buckinghamshire sprowokowała Tolkiena do fabularnych wywodów, których końcowym efektem była książka o Rudym Dżilu (CROFT 2007, 197).

<sup>38</sup> Ponadto, z przedmowy do *Rudego Dżila* dowiadujemy się, że jedną z przyczyn powstania książki (a właściwie „tłumaczenia” jej z łaciny) była chęć wyjaśnienia genezy niektórych trudnych nazw miejscowych (*the light that it throws on the origin of some difficult place names*, s. III).

cioletniego w czasie powstania pierwszej wersji historii Johna, który w swoich wspomnieniach z tego okresu przechował reminiscencję pikniku przerwane przez nagłą ulewę. Pragnąca ukryć się przed deszczem rodzina Tolkienów znalazła schronienie pod bliżej nieokreślonym mostem, gdzie, jak twierdził John, ojciec po raz pierwszy opowiedział historię, której znacznie bardziej rozbudowana wersja została mniej więcej dwadzieścia lat później wydana w postaci książkowej<sup>39</sup>. Nie jest wykluczone, że to właśnie tam rodzinne żarty etymologiczne nabrały po raz pierwszy mniej lub bardziej spójnego rysu fabularnego.

Kolejnym istotnym elementem potwierdzającym oralną genezę *Rudego Dżila* są niepojawiające się już w wersji finalnej komentarze pierwszoosobowego narratora, wygłaszane z pozycji wyraźnie (choć nie zawsze *explicite*) ojcowskiego autorytetu. Wiele z nich zachowało się jednakże we wcześniejszej, znacznie krótszej, postaci tekstu (tzw. pierwszym maszynopiśmie), zamieszczonej jako suplement do wydania z 1999 roku, która zaczyna się od wiele mówiących słów: *Then daddy began a story*<sup>40</sup>. Rzeczony „tatuś” zastąpił w niej pojawiającego się jeszcze na etapie manuskryptu nieco zagadkowego „rodzinnego błazna” (*family jester*)<sup>41</sup>, którego, mimo użycia nieznanego skądinąd przydomka, nie sposób chyba utożsamiać z nikim innym jak tylko z samym Tolkienem, będącym już wtedy nie tylko ojcem czwórki dzieci, lecz także naturalną skarbnicą wszelkiej maści historii do poduszki oraz prowokatorem najprzeróżniejszych gier i zabaw językowych<sup>42</sup>.

Nawet na tak wczesnym jeszcze etapie pisania *Rudego Dżila* ponadfabularne komentarze „tatusia” są już jednak wyłącznie

<sup>39</sup> SCULL, HAMMOND 2006, 289.

<sup>40</sup> TOLKIEN 1999, 8; jest to pierwsza wersja maszynopisu wysłanego do wydawnictwa z zapytaniem o akceptację.

<sup>41</sup> *Ibidem*, IV.

<sup>42</sup> Jest rzeczą powszechnie chyba znaną, iż Tolkien wprost uwielbiał zabawy z dziećmi, nie tylko zresztą swoimi. Christina Scull i Wayne G. Hammond przytaczają szereg przykładów bardzo nieszablonowego wręcz nieraz zachowania pisarza w towarzystwie najmłodszych (SCULL, HAMMOND 2006, 163 n.).

incydentalne. Jednym z takich odautorskich wtrętów jest *passus*, w którym indagowany przez któreś z dzieci „tatuś” — *What’s a blunderbuss, Daddy?*<sup>43</sup> — objaśnia naturę oraz metodę działania anachronicznego nieco w stosunku do ram czasowych opowieści garłacza. W finalnej wersji książki dziecięce pytanie na temat tajników broni palnej już nie pada, niemniej jednak, patrząc na to z punktu widzenia młodego czytelnika, potrzeba wyjaśnienia istoty garłacza była na tyle istotna — *Some may well ask what a blunderbuss was*<sup>44</sup> — że przy pseudonaukowej eksplikacji powołano się na autorytet czterech uczonych z Oxenfordu (*Four Wise Clerks of Oxenford*)<sup>45</sup>. Podobnych dygresji jest w pierwszym maszynopisie jeszcze kilka, włącznie z pointującą opowieść wymianą zdań pomiędzy „tatusiem” a jego małoletnim słuchaczem na temat „rzeczywistego” protagonisty historii o Rudym Dżilu. Z zupełnie niejasnej już dla nas przyczyny, co być może wynika z jakiejś jeszcze innej, nieutralnej niestety nigdy na papierze *family game*, okazuje się nim być należąca do Dżila siwa kobyłka<sup>46</sup>.

Zresztą, jak słusznie zauważają Christina Scull i Wayne G. Hammond, we wcześniejszych wersjach *Rudego Dżila* również pojawiają się, nieliczne już co prawda, ale w dalszym ciągu łatwo zauważalne, odniesienia do pierwotnie rodzinnego, a co za tym idzie, również i ustnego kontekstu pierwszych opowieści o gospodarzu z Ham<sup>47</sup>. Wyraźnie widać to przede wszystkim w odnarratorskich komentarzach mających na celu wizualizację skali danego zjawiska lub zdarzenia z punktu widzenia dziecka, np. *if he had trodden on our* [podkreśl. Ł.N.] *gar-*

---

<sup>43</sup> TOLKIEN 1999, 82.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>45</sup> TOLKIEN 1999, 15. Jest to nie tylko nawiązanie do słynnego szkolarza z Oksfordu z *Opowieści kanterberyjskich* Chaucera, ale zapewne również dyskretna aluzja do czterech redaktorów *The Oxford English Dictionary* — Jamesa A.H. Murraya Henry’ego Bradleya, W.A. Craigiego oraz C.T. Onionsa.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 100.

<sup>47</sup> *Ibidem*, III.

den, if he had bumped into our [podkreśl. Ł.N.] house<sup>48</sup>. Nie ma już po nich naturalnie prawie żadnego śladu w ostatecznej wersji książki, z jednym właściwie tylko wyjątkiem, kiedy to usytuowanie geograficzne stolicy średniego Królestwa przyrównane jest do lokalizacji Londynu: *The capital of the Little Kingdom was evidently, as is ours, in the south-east corner*<sup>49</sup>. Jest jednak całkiem prawdopodobnym, iż użycie przez Tolkiena zaimka *ours* nie było wcale podyktowane koniecznością precyzyjnej orientacji kartograficznej własnych dzieci (tym bardziej, że przytoczonego tu zdania nie ma we wcześniejszych wersjach opowieści o Rudym Dżilu). Podobne określenia można przecież równie dobrze znaleźć w wielu innych książkach, również i tych adresowanych do starszego czytelnika.

Być może jedną z zasadniczych przyczyn, dla której ostateczna wersja *Rudego Dżila* utraciła nieco ze swego pierwotnego oralnego charakteru, była późniejsza potrzeba dostosowania tekstu do poziomu słuchaczy, wśród których, oprócz małoletnich członków najbliższej rodziny, były także osoby z kręgu Inklingów oraz m.in. słuchacze odczytu wygłoszonego przez Tolkiena w 1938 roku w oksfordzkim Worcester College, gdzie zamiast spodziewanego wykładu o baśniach usłyszano jedną z wersji opowiadania o gospodarzu z Ham<sup>50</sup>. Jak wynika z opinii samego autora, publiczność wydawała się być raczej rozbawiona, co jednakże wywołało u pisarza konstatację, iż historia *Rudego Dżila* nabrała być może cech nieco zbyt satyrycznych, a zatem adresowanych przede wszystkim do czytelnika pełnoletniego, niebędącego przecież pierwotnym jej odbiorcą<sup>51</sup>. Co jednak ciekawe, w datowanym na rok 1947 liście do wydawnictwa George Allen & Unwin, Tolkien stwierdził, że niezależnie od ogólnej jej recepcji w różnych grupach wiekowych, książka

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, III, 81. W obydwu przypadkach mowa jest o olbrzymie, który pustoszył obszar średniego Królestwa.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 8.

<sup>50</sup> *Ibidem*, VI.

<sup>51</sup> TOLKIEN 2006, 39.

*Rudy Dżil i jego pies* bynajmniej nie została napisana z myślą o najmłodszych czytelnikach<sup>52</sup>. Jedynym chyba logicznym wytłumaczeniem tej oczywistej sprzeczności jest fakt, iż jedynie najwcześniejsze jej wersje tworzone były, zapewne wyłącznie w formie przekazu ustnego, z myślą o dzieciach samego pisarza. Wszelkie późniejsze próby przelania tekstu na papier były natomiast „skażone” koniecznością, w jakiejś przynajmniej mierze, dostosowania się do wymogów czytelnika dorosłego — takiego, dla którego o wiele bardziej wiarygodnym autorytetem będą choćby fikcyjni czterej uczeni z Oxenfordu aniżeli bliżej niesprecyzowana postać „tatusia”. Końcowym efektem licznych modyfikacji i uzupełnień jest więc dość trudna tak naprawdę do zaklasyfikowania książka, którą sam Tolkien określił w liście do swojego wydawcy Stanleya Unwina (być może nieco zbyt samokrytycznie) jako *donnish little squib*<sup>53</sup>.

### Uwagi końcowe

Jak nietrudno zauważyć, twardych dowodów ewidentnie oralnej genezy *Łazikantego* oraz *Rudego Dżila* nie brakuje, i to zarówno w przypadku jednej, jak i drugiej książki. Co prawda nie zawsze w pełni uchwytnie jest konkretne źródło inspiracji autora, jak również i sam moment krystalizacji naracyjnego fundamentu danej opowieści (widać to zwłaszcza w przypadku dziejów rudobrodego gospodarza z Ham), niemniej jednak zachowana dokumentacja kolejnych etapów powstawania obydwu tekstów dowodzi wyraźnie, iż u podstaw każdej z nich leżą ustne tradycje rodzinne oraz — co chyba najważniejsze w „dziecięcej” gałęzi twórczości Tolkiena — doskonałe relacje na linii ojciec-dzieci, których owocem były bez wątpienia liczne, w znacznej niestety mierze niezachowane, historie.

Należy tu jednak podkreślić, że inaczej niż w przypadku mocno nieraz stylizowanych *Silmarillionu* czy *Upadku Artura*, mamy tutaj do czynienia z językiem w jakiejś, choćby i niedu-

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, 119.

<sup>53</sup> *Ibidem*, 138.

zej, części wtórnie pisanym, a zatem takim, który wciąż jeszcze przejawia pewne nieliczne cechy charakterystyczne dla wypowiedzi ustnej (np. komentarze odnarratorskie oraz dygresje). Nie jest to oczywiście w literaturze dziecięcej ewenement. Podobnych wyróżników doszukać się można w wielu książkach pisanych przez autorów będących bądź to samymi rodzicami (np. autor *Kubusia Puchatka* Alan Alexander Milne), bądź też będących w stałym w miarę kontakcie z dziećmi (np. znany przede wszystkim z *Przygód Alicji w Krainie Czarów* Lewis Carroll). U Tolkiena jest to jednak o tyle ciekawe, iż dzięki zachowanym w wielu wypadkach wcześniejszym wersjom jego utworów, w porę spisanych relacjom dzieci (będących na najwcześniejszych etapach ich powstawania najprawdopodobniej jedynymi adresatami), a także dzięki korespondencji prowadzonej przez samego pisarza mamy w miarę obszerny, choć oczywiście nie w pełni wyczerpujący, wgląd w niejednokrotnie wieloetapowy proces ich tworzenia. Nierzadko, jak ma to na przykład miejsce w przypadku obu analizowanych tutaj utworów, jest to proces wieloletni, którego produkt finalny w warstwie językowo-stylistycznej zapewne dość mocno różni się od najstarszych, nieznanych nam już niestety wersji opowiadanych w kontekście nadmorskich wakacji Tolkienów w Filey (*Łazikanty*) oraz bliżej nieokreślonego pikniku, który, jak wiemy z relacji Johna, przerwała nagła ulewa (*Rudy Dżil i jego pies*).

Być może najbardziej jednak interesującym aspektem obydwu utworów, pozostającym w bezpośrednim związku z oralną ich genezą, jest fakt, iż obydwie historie (a także zapewne, wiele innych, w tym m.in. wierszowane *Przygody Toma Bombadila* czy bogato ilustrowany *Pan Błysk*) powstały tak naprawdę nie tylko z potrzeby chwili (zgubiona zabawka, konieczność przeczekania ulewy itp.), ale przede wszystkim z potrzeby serca (pocieszenie zasmuconego syna, rozbawienie przemokniętych dzieci). W każdym z wyżej przedstawionych przypadków przez

obydwie zasadnicze warstwy opowieści, fabularną oraz językowo-stylistyczną, przebijają zatem zarówno ogromna wrażliwość pisarza, jak i uczucie troski wobec osób mu najbliższych, a konkretnie wymagających nieustannej uwagi i miłości własnych dzieci.

#### BIBLIOGRAFIA

CARPENTER 2002: H. Carpenter, *J.R.R. Tolkien: A Biography*, London 2002.

CARPENTER 2006: H. Carpenter, *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien and their Friends*, London 2006.

CROFT 2007: J.B. Croft, „Farmer Giles of Ham”, [w:] M.D.C. Drout (ed.), *Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, New York 2007, ss. 197–198.

SCULL, HAMMOND 2006a, *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Chronology*, New York 2006.

SCULL, HAMMOND 2006b: *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Reader's Guide*, New York 2006.

TOLKIEN 1998: J.R.R. Tolkien, *Roverandom*, C. Scull i W.G. Hammond (eds.), London 1998.

TOLKIEN 1999: J.R.R. Tolkien, *Farmer Giles of Ham*, C. Scull i W.G. Hammond (eds.), London 1999.

TOLKIEN 2006: J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, H. Carpenter (ed.), London 2006.

ZALESKI, ZALESKI 2015: P. Zaleski, C. Zaleski, *The Fellowship: The Literary Lives of the Inklings*, New York 2015.

“THEN DADDY BEGAN A STORY”:  
AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT THE ORAL GENESIS  
OF J.R.R. TOLKIEN’S WORKS FOR CHILDREN

**Abstract**

The article seeks to examine the indisputably oral origins of Tolkien’s works for children, in particular his two short books *Roverandom* (1998) and *Farmer Giles of Ham* (1949), which were originally conceived in the mid- and late-1920s. Each of them appears to have developed from a story that was first told for the amusement of his sons. The former began as a consolation tale after the then-five-year-old Michael had lost his favourite lead dog figurine during the summer holidays of 1925. The latter is said to have developed from an unspecified “local family game” whose roots may lie in the Tolkiens’ interest in local toponymy. Despite the differences in both style and structure, the two books share a number of features, especially with regard to their oral origins and the subsequently added layers of sophisticated philological jokes.

**Keywords:** J.R.R. Tolkien, orality, *Farmer Giles of Ham*, *Roverandom*

**Słowa kluczowe:** J.R.R. Tolkien, oralność, *Rudy Dżil i jego pies*, *Łazikanty*

Łukasz Szelaǳ  
Uniwersytet Wrocławski

## ÉOMER I ÉOWYŃ – REALIZACJA MOTYWU MŁODEGO HEROSA I JEGO INICJACJI

### 1. Wstęo, problematyka artykułu

Kiedy spojrzymy na wodzów i wojowników tolkienowskiej Wojny o Pierścień, szczególnie jej kluczowej fazy<sup>1</sup>, dostrzemy, że większość z nich to doświadczeni, niejednokrotnie wiekowi mężczyźni. Pomijając nawet postaci drugo- i trzecio-planowe (jak Forlong z Lossarnach, Klucznik Húrin, Marszałkowie Rohanu – Grimblod czy Elfhelm) i skupiając się na kluczowych bohaterach, odnajdujemy katalog mężów dojrzałych: Aragorna, w którego włosach widać już pasemka siwizny, mającego dorosłe dzieci Imrahila, doświadczonego strażnika Halbarada, starszego od świata (dosłownie) Gandalfa, wreszcie zaś Théodena i Denethora (z obu synów tego ostatniego jeden nie żyje, drugi zaś w trakcie kluczowych działań przebywa w Domu Uzdrowień). Spośród tego grona ewidentnie wyróżniają się swoją młodością i mniejszym doświadczeniem wojennym<sup>2</sup>, król Rohanu (początkowo Trzeci Marszałek Marchii)

<sup>1</sup> Bitwy na polach Pelennoru i wyprawy Aragorna pod Morannon, zaś z punktu widzenia Rohanu – wydarzenia od walk o brody na Isenie.

<sup>2</sup> W przypadku Éowyn praktycznie żadnym, Éomer był wojownikiem i dowódcą od pewnego czasu, niemniej jednak nie miał okazji (jak Aragorn, Boromir czy Faramir) brać udziału w tak znaczących wydarzeniach, jak walki o Osgiliath czy atak na Umbar.

Éomer oraz jego siostra Éowyn<sup>3</sup>. Nie przeszkadza im to jednak w dokonywaniu przynoszących wiekopomną sławę czynów czy w pokonaniu przeciwnika, któremu nikt inny nie jest w stanie stawić czoła. Źródłem takiego ukształtowania obu postaci, ich charakterów i losów jest motyw młodego herosa, obecny w wyrosłej z tradycji oralnej epice, tak bliskiej Tolkienowi. Szczególnie duży wpływ miał na autora *Władcy Pierścieni* wyjątkowo mu drogi *Beowulf*. Można wyraźnie dostrzec bezpośrednie więzi między obojgiem bohaterów omawianych w tym artykule a tytułową postacią staroangielskiego eposu. Badając postaci Éomera i Éowyn, warto jednak przyjrzeć się również, jak jest realizowany ów motyw w innych ważnych dla Tolkiena eposach, szczególnie poematach Homera<sup>4</sup>, z uwzględnieniem tradycji oralnej, w której funkcjonowały. Pomiędzy głównymi bohaterami wszystkich tych opowieści widać znaczące podobieństwa, które łączą ich też z dwójką analizowanych tu postaci Tolkienowskich. Ponadto *Władca Pierścieni* to epos<sup>5</sup>. Słusznym jest więc szukać jego korzeni w innych wielkich eposach.

<sup>3</sup> Pozwoliłem sobie zachować, wzorem J. Łozińskiego, oryginalną formę imienia tej postaci. Terminologia jednak nie będzie ujednolicona. Aby nie drażnić odbiorcy terminami, takimi jak Czatownik czy Koniuszy, mającymi co prawda uzasadnienie i w mej opinii lepiej brzmiącymi, pozostanę przy powszechnie uznanych Strażnikach i Marszałkach. Rohan zwany będzie jednak Marchią Jeźdźców, nie Riddermarchią.

<sup>4</sup> Wybór ten pozwala też ukazać, że omawiane motywy nie są charakterystyczne wyłącznie dla szeroko pojętej tradycji germańskiej, o której wpływie na Tolkiena napisano już wiele, ale sięgają dużo głębiej, do wspólnych korzeni poszczególnych kultur. Korzenie twórczości Tolkiena są doskonale omówione w: SHIPPEY 2001; *idem* 2004; Równie imponujące i szerokie studium odwołujące się nie tylko do germańskich, celtyckich czy fińskich tradycji, ale też szerzej: indoeuropejskich, semickich i ogólnie religioznawstwa: SZYJEWSKI 2004; o *Beowulfie* i Tolkienie poza powyższymi *vide* OLSZAŃSKI 2004; wykaz ważniejszych artykułów dotyczących związków Tolkiena z mitologią skandynawską *vide* LEŚNIEWSKI 2008, 47; o związkach z *Kalevalą* *vide* STOPA-OLSZAŃSKA 2005; o inspiracji *Sagą* o *Völsungach* *vide* LEŚNIAKIEWICZ-DRZYMAŁA 2009.

<sup>5</sup> Warto powołać się tu na opinię wybitnego polskiego badacza twórczości Tolkiena, Jakuba Lichańskiego: „Tolkien jest twórcą nowego nurtu; on raczej przywrócił nam ponownie epos” (LICHAŃSKI 2003, 20), argumentacja za tą tezę: *ibidem*, 111–126.

Celem niniejszego artykułu jest zatem przedstawienie, w jaki sposób obie tytułowe postaci, zarówno młody król Rohanu, jak i jego siostra, realizują obecny w literaturze epickiej motyw<sup>6</sup> młodego herosa, który przechodzi w trakcie przedstawianej opowieści swoją inicjację<sup>7</sup>. Osiągnięte zostanie to za pomocą komparatystki literackiej – porównania losów obojga bohaterów z wpisującymi się w schemat młodego herosa postaciami z eposów wyrosłych z tradycji oralnej: *Beowulfa* oraz dzieł Homera. Wykazane zostanie, w jaki sposób Tolkien kreował niniejsze postacie, czerpiąc z doskonale sobie znanych tradycji, zarówno jeśli chodzi o schemat samej historii bohatera, jak i techniki kompozycyjne wykorzystane do jej opowiedzenia.

## 2. Motyw młodego bohatera, inicjacja heroiczna, śmierć herosa

Postać młodego herosa jest typowym elementem eposu i pełni w nim centralną, kluczową rolę<sup>8</sup>. Zarówno w *Iliadzie*, jak i w innych eposach opiewających czyny dokonywane przez mężów walczących pod Troją, podobnie zresztą jak w kaukaskich eposach sławiących Nartów czy wreszcie w ukochanym przez Tolkiena *Beowulfie*, spotykamy postać młodego wojownika. Ów, dokonując wielkiego bohaterskiego czynu – zabicia potwora (mogącego przyjąć różne formy, o czym niżej), staje się herosem godnym pieśni. Oczywiście nie jest to jedyna możliwa treść fabuły epickiej. Zdecydowanie młodym herosem nie

---

<sup>6</sup> Motyw oznacza tutaj schemat losów i cech danej postaci obecny we wspomnianych dziełach, definiowany i omówiony w cytowanej literaturze przedmiotu.

<sup>7</sup> Czyli rytuał przejścia zgodny z modelem Arnolda van Gennepa, w wyniku którego dana postać osiąga kolejne stadium swego rozwoju i reintegruje się ze społecznością w nowej roli. O obecnej w *Hobbicie* i *Władcy Pierścieni* zmianie statutu bohatera, zgodnej z tym modelem, na przykładzie Bilba i członków Drużyny Pierścienia *vide* SZYJEWSKI 2004, 246–248.

<sup>8</sup> ZIELIŃSKI 2014, 165: „W podstawowej strukturze epickiej rolę pierwszoplanową, wokół której organizuje się fabuła, odgrywa młody bohater”.

nazwiemy choćby fińskiego Väinämöinen, jednak nie tyle z racji wieku (choć jest on wyraźnie bohaterem starym), co z racji rodzaju podejmowanych działań<sup>9</sup>. Rolę młodego herosa może równie dobrze „odgrywać” i dojrzały, w rozumieniu biologicznym, bohater, czego przykładem jest główny heros Homerowej *Odysei*<sup>10</sup>. Młodego herosa określają bowiem czyny oraz cechy, niekoniecznie zaś sam wiek, chociaż w poniższych rozważaniach ograniczę się zasadniczo do rzeczywiście młodych bohaterów, jak Beowulf, Achilles czy Telemach.

Niezależnie od różnic, często na pierwszy rzut oka wyraźnych, w wielu opowieściach epickich mamy do czynienia z następującym schematem: młody wojownik odznaczający się od lat młodzieńczych cechami heroicznymi (wielką siłą, szybkością, odwagą) wyrusza na wyprawę celem zabicia groźnego potwora (nikt bowiem poza nim nie jest w stanie dokonać tego czynu), odnosi sukces, dzięki czemu staje się on prawdziwym herosem. Taką właśnie drogę pokonuje Beowulf zabijający Grendela i jego matkę, Tezeusz<sup>11</sup> pokonujący Minotaura, Perseusz zabijający Gorgonę, Sigurd zwyciężający smoka. Eleazar Mielecinski wskazuje, że wraz z rozwojem tradycji rolę potwora niejednokrotnie przejmuje wódz czy wielki wojownik wrogiej armii: „epiccy wrogowie w klasycznym eposie bohater-skim stopniowo tracili oblicze mitycznych potworów i nabierali cech historycznych wrogów”<sup>12</sup>. Tak dzieje się w wypadku

<sup>9</sup> „Poetycka postać Väinämöinen, choć sprzeczna, wyróżnia się jednak wielką integralnością. We wszystkich wariantach run Väinämöinen jest przede wszystkim mądrym starcem, nauczycielem swojego ludu, cudownym śpiewakiem-zaklinaczem”. (MIELETINSKI 2009, 106). Typ postaci prezentowany przez tego bohatera Mielecinski definiuje jako herosa kulturowego (omówienie tego rodzaju bohatera i jego przemian: *ibidem* 23–69, o Väinämöinenie jako herosie kulturowym: *ibidem* 111–146).

<sup>10</sup> ZIELIŃSKI 2014, 195.

<sup>11</sup> Z wyjątkiem Beowulfa czy postaci Homeryckich chodzi mi o ogólny obraz danych postaci w micie, nie konkretne literackie realizacje owych mitów w rodzaju *Żywotu Tezeusza* pióra Plutarcha.

<sup>12</sup> MIELETINSKI 2009, 427, za tym badaczem podąża ZIELIŃSKI 2014, 196, 227. Na temat ewolucji przeciwnika herosa z potwora do wojownika w mitach

cyklu trojańskiego, gdzie główny heros Achajów musi pokonać syna Priama (Parysa czy Hektora) oraz wodza sprzymierzeńców (Memnona, Sarpedona)<sup>13</sup>. Schemat, pomimo innych okoliczności (zamiast samotnej wyprawy – wielka wojna), zostaje jednak zachowany – należy pokonać istotę będącą zagrożeniem. I dokonać tego może jedynie ów młody bohater, chociaż otoczony jest przez bardziej doświadczonych wojowników. Oczywiście jest już dorosły, w wieku stosownym do małżeństwa<sup>14</sup>. Niejednokrotnie zresztą motyw zdobycia małżonki wiąże się z opowieścią o wielkim czynie. Przykładami niech będą historie Perseusza i Andromedy, Jazona i Medei, Tezeusza i Ariadny, chociaż w dwóch ostatnich przypadkach nie ma mowy o szczęśliwym zakończeniu obu związków. Małżeństwo pojawia się też w wypadku Achillesa, w jednej z opowieści jako „wabik” na Ifigenię, w *Iliadzie* zaś w ofercie Agamemnona, ofiarowującego mu jedną ze swych córek, czy też w stosunku syna Peleusa do Bryzeidy<sup>15</sup>.

Sama historia o młodym herosie dokonującym swojego pierwszego, naprawdę wielkiego czynu (przedtem bowiem także dokonują rzeczy ponadprzeciętnych: Achilles przed zabiciem Hektora<sup>16</sup> czy Beowulf pokonując morskie potwory<sup>17</sup>) jest też historią inicjacyjną, zabicie zaś potwora można uznać za fazę

---

greckich – Herakles, Tezeusz, Argonauci pokonują potwory, herosi cyklu Trojańskiego – innych bohaterów (choć mogą oni zachowywać pewne potworne rysy), niejako pośredni był cykl Etolski (związany z łowami na Dzika Kalidońskiego) *ibidem*, 265.

<sup>13</sup> ZIELIŃSKI 2014, 152–154.

<sup>14</sup> *Ibidem*, 485, motyw ślubu lub zaręczyn jest też typowym elementem serbsko-chorwackich pieśni o inicjacji młodego bohatera. *Vide* BYNUM 1968, 1299 n.

<sup>15</sup> Hom., *Il.* 9.334–343, także zapewnienia Patroklosa udzielane dziewczynie o tym, że Achilles ją poślubi, *ibidem*, 19.297–300.

<sup>16</sup> Sam wymienia choćby liczne miasta, które zdobył, *ibidem* 9.327–329.

<sup>17</sup> Sam Beowulf, przedstawiając się Hrothgarowi, mówi o wielu sławnych czynach z młodości (TOLKIEN 2015, w. 318 n.). Wszelkie cytaty z *Beowulfa* podawane będą w tłumaczeniu Tolkiena, zredagowanym i wydanym niedawno przez jego syna Christophera (stąd numeracja wersów różnić się będzie zarówno od tej oryginalnej, jak i od innych przekładów angielskich i polskich).

liminalną. Wcześniejsze czyny, mimo że wielkie, wydają się nie mieć znaczenia wobec tego, o którym mówi opowieść<sup>18</sup>. Choć Achilles zdobył wiele miast i pokonał licznych synów Priama, aby zyskać wieczną chwałę musi zabić Hektora. Co do Beowulfa oddajmy głos samemu Tolkienowi: „swoimi czynami może zdobywać chwałę, lecz w gruncie rzeczy dokonuje ich w służbie innych. Jego pierwszym wielkim czynem (podkreśl. — Ł.Sz.) jest pokonanie potwora, który sprowadził na Hrothgara i jego lud niewypowiedziane cierpienia: jest to Grendel<sup>19</sup>”. W ujęciu proponowanym przez Josepha Campbella<sup>20</sup> model podróży bohatera<sup>21</sup> związanej z wielkim czynem pokrywa się z modelem rytuałów przejścia Arnolda van Gennepa<sup>22</sup>. Wyruszenie na wyprawę<sup>23</sup> to oddzielenie się od społeczności, dokonanie bohaterskiego czynu — faza liminalna, powrót z wyprawy — reintegracja ze społecznością<sup>24</sup>. Prześledźmy ten schemat na wybranych przykładach, takich, które mogły w szczególny sposób wpłynąć na twórczość Tolkiena.

Bardzo wyraźnie widać go w staroangielskim eposie *Beowulf*. Dzieło to było wyjątkowo bliskie autorowi *Władcy Pier-*

<sup>18</sup> Historia może też być opowieścią o wojowniku już doświadczonym, który wkracza na wyższy etap swej heroiczności, np. wobec niespotykanych wcześniej u niego warunków stoczenia walki, za przykład posłużyć może walka Thora z Hrungirem. Vide DUMÉZIL 2006, 133 n.

<sup>19</sup> TOLKIEN 2015, 345.

<sup>20</sup> CAMPBELL 1997, 34 n.

<sup>21</sup> Bohatera ogólnie, nie tylko młodego.

<sup>22</sup> VAN GENNEP 2006, 36–39, 186–189. O schemacie opowieści o bohaterze (od narodzin do śmierci) pokrywającej się z *rites de passage* również: RAGLAN 1973.

<sup>23</sup> Trzeba pamiętać, że często może być to symboliczne — wyprawa nie musi być bardzo odległa. Herosi pod Troją z jednej strony są cały czas na wyprawie, ale z drugiej odbywają mniejsze w trakcie akcji poematu. Achilles, zanim stanie do walki z Hektorem, musi doń dotrzeć, potem zaś jako jego pogromca wrócić z ciałem zabitego do obozu, w drodze zaś na pole walki pokonuje kolejne przeszkody (Trojan, rzekę). Część *Iliady* — od śmierci Patroklosa do powrotu Achillesa z ciałem Hektora — jest w zasadzie historią o podróży bohaterskiej, związanej z dokonaniem wielkiego czynu — zabicia Hektora.

<sup>24</sup> BOWIE 2008, 307–309.

ścieni. Zajmował się nim przez wiele lat swej pracy naukowej, niedawno zaś zostało wydane w tłumaczeniu Tolkiena (i co istotne – z jego komentarzem) przez jego syna, Christophera<sup>25</sup>. Jak zatem lubujący się w miodzie bohater wypełnia powyższy model? Wyrusza on na wyprawę poza ojczysty kraj i na czele niewielkiej drużyny Geatów dociera do Danii na dwór Hrothgara zwany Heorotem. Grasuje tam straszny potwór, Grendel, którego nikt nie jest w stanie powstrzymać. Dwór podupada, wszyscy boją się potwora, a śmiałkowie, którzy odważyli się stawić mu czoła, zginęli. Ba, był on w stanie zabić jednocześnie trzydziestu wojowników. I w takiej sytuacji zjawia się Beowulf – młody, jak się potem dowiemy, niespecjalnie ceniony w swej ojczyźnie<sup>26</sup>, dysponujący w rękach siłą właśnie trzydziestu mężów, co jest niezbędnym warunkiem do wygranej, gdyż Grendela nie ima się żadne ostrze<sup>27</sup>. Bohater staje do walki, pokonuje potwora, następnie zaś jego matkę. Jak się okazuje, tylko on może zabić rodzicielkę Grendala, gdyż jako jedyny jest w stanie unieść miecz, którym można ją zranić<sup>28</sup>. Zdobywszy wielką chwałę i bogactwa, Beowulf wraca do ojczyzny, gdzie ostatecznie zostaje królem. Zanim przejdziemy dalej, zwróćmy uwagę na kilka szczegółów związanych z tą postacią, które, jak niżej pokażę, wyraźnie łączą go z dwójką bohaterów tego artykułu. Beowulf jest siostrzeńcem króla, lojalnym tak względem władcy, jak i jego syna. W trakcie walki z matką Grendela kilkakrotnie podkreślone zostaje, że nie dba o swoje życie<sup>29</sup>, ważne jest wykonanie zadania, a nie uratowanie siebie. Pokonanie potworów skutkuje uznaniem go przez otoczenie za godnego władcy królewskiej. Zwłaszcza to ostatnie jest dla dalszych rozwa-

---

<sup>25</sup> TOLKIEN 2015. Warto również zwrócić uwagę na dwa poświęcone temu poematowi teksty Tolkiena: „*Beowulf*”: *potwory i krytycy* (TOLKIEN 2000a) oraz *O tłumaczeniu „Beowulfa”* (TOLKIEN 2000b).

<sup>26</sup> *Beowulf*, ww. 1745–1760, motyw obecny też w innych tradycjach epickich: jugosłowiańskiej oraz greckiej (Telemach w *Odysei*). Vide LORD 2010, 337.

<sup>27</sup> *Beowulf*, ww. 625–630.

<sup>28</sup> TOLKIEN 2015, 370.

<sup>29</sup> *Beowulf*, ww. 1149 n., 1226 n., 1252.

zań bardzo ważne. Wyraźnie widać w eposie o Beowulfie unifikację roli króla i wojownika. Wojownik dokonał heroicznego czynu, dzięki czemu zyskuje akceptację społeczności, w oczach której staje się dobrym kandydatem na władcę<sup>30</sup>. Nie twierdzę, że jest to model uniwersalny, wręcz przeciwnie, w wielu tradycjach role bohatera i władcy są rozłączne<sup>31</sup>, jednak w tym istotnym dla Tolkiena eposie ewidentnie mamy do czynienia z takim połączeniem.

Zanim przejdziemy do postaci z innych eposów, zwróćmy uwagę na zakończenie *Beowulfa*. Ukazuje ono, w mojej opinii, jak wielki był wpływ tego dzieła na kształt losów domu panującego Rohanu, który wykreował Tolkien. Beowulf jako stary król staje do walki z kolejnym potworem – tym razem jest to smok. Schodzi sam do jego kryjówki. Czeka jąca przy wyjściu drużyna monarchy ze strachu ucieka. Zaledwie jeden wojownik, Wiglaf, pomny na łączące go z władcą pokrewieństwo oraz łaski, które odeń otrzymał, próbuje ich powstrzymać. Gdy to się nie udaje, schodzi za Beowulfem do grotty i wydatnie pomaga mu w pokonaniu gada, choć decydujący cios zadaje pogromca Grendela<sup>32</sup>. Umierający od smoczego jadu Beowulf przekazuje mu jako jedynemu żyjącemu krewniakowi swe atrybuty, nakazując godnie z nich korzystać<sup>33</sup>.

Przywołanie na pierwszym miejscu *Beowulfa* jest nieprzypadkowe. Chociaż opowiada historię Geaty dokonującego wielkich czynów na dworze władcy Danii, to jest dziełem staroangielskim. A to właśnie w tradycji anglosaskiej (oraz w mniejszym stopniu gockiej<sup>34</sup>) osadzeni są zarówno językowo, jak

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, ww. 672–675.

<sup>31</sup> A nawet częstym motywem jest konflikt bohatera z władzą (choć zażegnany w obliczu zewnętrznego zagrożenia). *Vide* MIELETINSKI 2009, 428.

<sup>32</sup> Motyw pomocy przy pokonaniu potwora wykorzystuje Tolkien w scenie zabicia Glaurunga – towarzysz Túrina ginie co prawda przed pokonaniem gada, nie zadawszy mu ciosu, ratuje jednak wcześniej życie syna Húrina, umożliwiając mu w ten sposób dokonanie swego czynu (wspomniana scena: TOLKIEN 2007, 183–186).

<sup>33</sup> *Beowulf*, ww. 2036–2264.

<sup>34</sup> SHIPPEY 2001, 155–157.

i kulturowo Jeźdźcy Rohanu. Podobnie ich ród panujący – jest to widoczne w ich języku<sup>35</sup>, imionach<sup>36</sup>, zachowaniu<sup>37</sup>. Sama nazwa kraju wywodzi się od jednego z anglosaskich królestw – Mercji<sup>38</sup>. Zostają też wykazane więzi łączące bezpośrednio ich z samym Beowulfem, choćby scena przybycia Gandalfa z towarzyszami do Meduseld, będąca twórczym przetworzeniem sceny przybycia Beowulfa na ziemię Hrothgara<sup>39</sup>. Sam dwór króla Rohanu, Meduseld, wzorowany jest zresztą na Herocie<sup>40</sup>. Różnego rodzaju więzi łączące anglosaski świat *Beowulfa* z dziejami Marchii obserwujemy nawet w nieistotnych na pierwszy rzut oka detalach<sup>41</sup>, łącznie tworzących jednak ogólny, odczuwalny w trakcie lektury, obraz.

Innym wartym przywołania herosem jest jeden z kluczowych bohaterów cyklu trojańskiego, najważniejsza postać *Iliady*, Achilles, którego trudno pominąć przy tego typu rozważaniach. Nieprzypadkowo Mioletinski stwierdził, że „charakter heroiczny został najgłębiej opracowany w całej światowej literaturze epickiej w postaci Achillesa”<sup>42</sup>. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że zarówno herosi, jak i dzieła Homerowe będą tu traktowane zgodnie z ich interpretacją w wykonaniu badaczy reprezentujących szkołę teorii oralnej, w tym konkretnym wypadku Alberta Lorda, Gregory’ego Nagy’a i Karola Zielińskiego<sup>43</sup>. Co za tym idzie, analizowany jest nie tylko Achilles

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, 40, 91; *idem* 2004, 121.

<sup>36</sup> *Idem* 2001, 144.

<sup>37</sup> *Idem* 2001, 152 n.

<sup>38</sup> *Idem* 2001, 151; *idem* 2004, 118–121.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 121–123.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 126, chociaż jego nazwa odwołuje się do dworu samego Beowulfa: *ibidem*, 121.

<sup>41</sup> Np. cecha Beowulfa jaką jest chełpliwość – rzucanie pod wpływem emocji dumnych przysięg dokonania czynów, które ten potem wypełnia, choćby za cenę życia (TOLKIEN 2015, 292) – objawia się w rodzie panującym Rohanu, kiedy syn króla po wybudowaniu Meduseld chełpi się tym, że przejdzie szlak umarłych (czego nie może dokonać żaden śmiertelnik poza dziedzicem Isildura), co przypłaca życiem.

<sup>42</sup> MIELETINSKI 2009, 435.

<sup>43</sup> LORD 2010; NAGY 1999; ZIELIŃSKI 2014.

jako bohater jednego, zamkniętego dzieła literackiego, jakim jest *Illiada*, ale też obraz tej postaci obecny w tradycji cyklu trojańskiego, rekonstruowanej przez wspomnianych autorów.

Skupmy się na realizacji modelu młodego herosa na przykładzie postaci Achillesa. Jego obecność jest niezbędna do zdobycia Troi, tylko on może pokonać Hektora, wodza Trojan, którego upadek poprzedzi zdobycie miasta. Achilles stoi w micie przed wyborem — albo stanie do walki, zwycięży, zdobędzie chwałę i zginie, albo też wróci do domu, szczęśliwie dożyje starości, ale nie zdobędzie wiecznej sławy, którą przynieść może mu jedynie pokonanie głównego obrońcy Troi<sup>44</sup>. Jest wyraźnie młodszy od otaczających go bohaterów, wyprawa trojańska to jego pierwsze zetknięcie się z życiem wojownika. Warto zauważyć, że w micie za moment jego inicjacji w tej roli można przyjąć zrzucenie kobiecego przebrania i przyjęcie miecza<sup>45</sup>. Mimo to wyraźnie wyróżnia się spośród walczących u jego boku — jest „najlepszym z Achajów”. Wyższość Achillesa widać choćby w tym, że dysponuje większą siłą od wszystkich innych herosów. Nikt poza nim nie jest w stanie unieść jego włóczni, nawet jego substytut<sup>46</sup>, Patroklos<sup>47</sup>. Wielkich czynów dokonywał od początku wyprawy. Sam wymienia miasta, które zdobył, łupy, które zebrał, strach, który wzbudzał u Hektora<sup>48</sup>. Pozostaje to jednak swoistym wstępem do głównego czynu, tego, który jest jego heroicznym celem — zabicia potwora, tu pod posta-

<sup>44</sup> Oczywiście dokładna analiza bohatera pokazuje, że jego postać w wersji Homerowej jest daleko bardziej zniuansowana — „godząc się na swoją śmierć, poznał mizериę kondycji ludzkiej, niedostępną dotąd dla boskiego herosa. Teraz, zdobywając się na litość wobec wroga, poznaje prawdziwy smak człowieczeństwa. Wraca do niego życie (...) na krótko — już niebawem czeka go śmierć” (ZIELIŃSKI 2014, 504).

<sup>45</sup> DOWDEN 2011, 493.

<sup>46</sup> O Patroklosie jako *alter ego* Achillesa *vide* LORD 2010, 380 n., 394 n.; NAGY 1999, 32–34.

<sup>47</sup> Hom., *Il.* 16.142; wyraźnie widać tu podobieństwo do Beowulfa, który jako jedyny dysponuje siłą zdolną pokonać Grendela czy unieść miecz niezbędny do zabicia jego matki.

<sup>48</sup> Hom., *Il.* 9.327–354.

cią wodza przeciwników. Jego los jest o tyle charakterystyczny, że wypełnienie zadania równoważy się ze śmiercią, która nastąpi wkrótce potem. Zauważmy, że również Beowulf okupi życiem swoją ostatnią, zwycięską walkę ze smokiem. Sama śmierć w tradycji greckiej to niejednokrotnie moment przejścia. Heros doznaje bowiem apoteozy – zostaje przeniesiony do grona nieśmiertelnych. Jest więc to ewidentna reintegracja w nowej roli, w pełni wpisująca się w schemat rytuału przejścia. Śmierć bez przeistoczenia się w bóstwo też *de facto* jest przejściem do innego stanu, a więc i inicjacją. O ile przyjmuje się, jak twórcy i pierwotni odbiorcy omawianych tu dzieł oraz sam Tolkien, istnienie jakiegokolwiek formy życia po śmierci. Oczywiście w *Iliadzie* ani Achilles (skoro przecież jeszcze nie ginie), ani jego ginący substytut, Patroklos, nie dostępują apoteozy. Miało to natomiast miejsce w innym eposie z cyklu – *Aithiopidzie*<sup>49</sup>. Beowulf deifikowany być nie może zarówno z uwagi na odmienny od greckiego charakter mitologii germańskiej, jak i fakt wyznawania chrześcijaństwa przez autora poematu<sup>50</sup>. Z pewnością można przyjąć, że zależność między dokonaniem wielkiego czynu a prędką śmiercią herosa jest widoczna i stanowi jeden z typowych motywów opowieści heroiczych, obecny w omawianych tu przykładach. Śmierć towarzyszy czynom młodych herosów pod Troją zarówno w całym cyklu, jak i samej *Iliadzie*. Achilles nie ginie, lecz jego śmierć jest wyraźnie zapowiedziana. Ginie jego substytut, Patroklos. Achilles „prawie” ginie w walce z bogiem rzeki<sup>51</sup>. Także drugi z substytutów Achillesa, Diomedes, bierze udział w scenie podobnej do tej, która w innych eposach cyklu ukazywała śmierć syna Peleusa – zostaje bowiem ugodzony strzałą w nogę<sup>52</sup>. Nie inaczej jest w *Beowulfie*, cytując Lorda:

---

<sup>49</sup> O obecności tego motywu w *Aithiopidzie* i braku w eposach Homerowych *vide* NAGY 1999, 164 n.

<sup>50</sup> Na temat światopoglądu i wyznania autora *Beowulfa* i konsekwencji tego dla treści utworu *vide* TOLKIEN 2000a, 34–41.

<sup>51</sup> LORD 2010, 397.

<sup>52</sup> O tym, że scena ta miała u odbiorcy przywołać wspomnienie znanej mu z tradycji śmierci Achillesa *vide* NAGY 1999, 30 n.

Można więc z pewną dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że Beowulf, podobnie jak Achilles, doświadczył śmierci dwukrotnie albo nawet trzykrotnie w ramach akcji poświęconego mu poematu — i to jeszcze przed finalnym spotkaniem ze smokiem (...) sama jego podróż do kraju Hrothgara jest wyprawą do innego świata; umiera też *per procura* poprzez osobę Askera; doświadcza wreszcie „niemal-śmierci” — tak samo jak Achilles podczas walki z bogiem rzeki — w trakcie starcia z matką Grendela<sup>53</sup>.

Widać wyraźnie, że nie tylko śmierć bohatera, niejednokrotnie „niepełna” czy wręcz symboliczna, jest wyraźną cechą epiki oralnej, ale i multiplikowanie tej sceny możliwe właśnie dzięki substytutom bohatera i symbolicznym, nie „praktycznym”, scenom śmierci. Jak zobaczymy, te same metody wykorzysta Tolkien, czerpiąc z oralnej tradycji epickiej nie tylko w sferze tematycznej i leksykalnej, ale też jeśli chodzi o środki budowania narracji.

Innych herosów reprezentujących ten model można by wymienić długo: młodego Sigurda zabijającego Fafnira, Jazona zdobywającego Złote Runo, Tezeusza pokonującego Minotaura, Perseusza zwyciężającego Gorgonę. Nie jest to jednak na to miejsce i nie ma takiej potrzeby. Dokonany wybór nie jest przypadkowy. Poza tym, że są to postacie istotne w ogóle dla rozważań nad herosem i eposem, występują w dziełach mających znaczący wpływ na Tolkiena i reprezentują dwie tradycje, które go ukształtowały. *Beowulf*, staroangielska opowieść o księciu Geatów dokonującym wielkich czynów na ziemiach Duńczyków, stanowi element spuścizny germańskiej. *Iliada* to kluczowa opowieść świata klasycznego, kształtująca od tysięcy lat Greków, Rzymian i ich duchowych spadkobierców. O ile związki Tolkiena z kulturą i mitologią północnej Europy — staroangielską, nordyjską czy fińską — są często przywoływane i analizowane, o tyle można odnieść wrażenie, że zapomina się o jego związkach z klasyczną kulturą grecko-rzymską. Tym-

---

<sup>53</sup> LORD 2010, 406.

czasem i ona była istotnym elementem jego życia, szczególnie zaś poematy Homerowe. Wystarczy zresztą oddać głos jemu samemu: „zostałem wychowany na literaturze klasycznej i odczucie literackiej satysfakcji odkryłem po raz pierwszy przy Homerze”<sup>54</sup>.

Poza podobnym schematem losów młodych bohaterów należy także zwrócić uwagę na typowe dla nich cechy charakteru. Za kluczowe uważają bowiem zdobycie sławy. Najlepszym przykładem będzie oczywiście Achilles, który przecież poświęca jej własne życie. Ale i w historii Beowulfa zostało wyraźnie zaznaczone, że w trakcie zmagania z potworami nie przejmuje się własnym życiem<sup>55</sup> – nie w tym sensie, że nie ceni go sobie, ale nie jest ono wartością nadrzędną wobec dokonania heroicznego czynu, do których się zobowiązał. Sława jest tym, co definiuje herosa, jeśli przegra zamiast zwyciężyć, zostanie zapomniany i to będzie jego prawdziwą klęską<sup>56</sup>. Właśnie to – pragnienie sławy i chęć zdobycia jej nawet za cenę własnego życia – jest charakterystyczną cechą całej społeczności stworzonych przez Tolkiena Jeźdźców Rohanu<sup>57</sup>. Widać to wyraźnie w pieśni sławiącej pośmiertnie Théodena: „pokonał śmierć, i trwogę, i losu wyroki, a za cenę żywota sławę zdobył wieczną”<sup>58</sup>. Tym bardziej więc, szukając motywów typowo heroiczkich, należy zwrócić uwagę na przedstawicieli tego ludu.

### 3. Éomer jako młody heros

Czy Éomer wpisuje się w powyższy model postaci młodego herosa? Nie wchodząc na początek w szczegóły, zwróćmy uwagę na ogólny schemat realizowany przez tę postać. Mamy

---

<sup>54</sup> TOLKIEN 2010, 283.

<sup>55</sup> *Beowulf* ww. 1149 n., 1226 n., 1252.

<sup>56</sup> *Vide* NAGY 1999, 157, 163, o różnicy wynikającej z tego między Siedmiu przeciw Tebom a Epigonami.

<sup>57</sup> SHIPPEY 2001, 154. Shippey jako jeden z przykładów typowej dla Jeźdźców mentalności podaje właśnie „samobójcze dążenia (...) dokonania czynów sławionych pieśnią” omawianych tu dwóch postaci.

<sup>58</sup> TOLKIEN 2004, 317.

młodego wojownika, ostatniego z rodu królewskiego, w którym pokładane są wielkie nadzieje jego rodaków i który rusza z armią na wielką wyprawę, gdzie odgrywa kluczową rolę w zwycięstwie, zostaje królem na polu bitwy i wraca do kraju, rozpoczynając nową erę pomyślności. Najważniejszym wydarzeniem – momentem przejścia, staniem się królem-wojownikiem – jest w jego wypadku bitwa na polach Pelennoru. Odgrywa w niej od początku kluczową rolę – ma prowadzić pierwszy eored, idący w ślad za królewskim. W momencie śmierci króla i rozproszenia wojsk przejmuje dowodzenie nad wojskami Rohanu i zgodnie z życzeniem Théodena prowadzi je do zwycięstwa. Zdobywa uznanie grupy, do której przynależy, wielkich wojowników, i zawiera przyjaźń z Aragornem oraz Imrahilem, którego córkę poślubia. Zanim przeanalizujemy jego losy w kontekście omówionego wcześniej modelu, zwróćmy uwagę na to, że wpisuje się on w schemat istniejący w ramach świata przedstawionego – schemat młodego założyciela nowej linii władców Rohanu.

Każda z trzech linii władców została założona w podobnych okolicznościach<sup>59</sup>: w wyniku wielkiej wojny młody wódz staje się królem Rohanu, ratując swój lud (lub nie tylko swój) od wielkiego zagrożenia. Eorl Młody uratował Gondor swą odsieczą, dzięki czemu zdobył królestwo dla swych ludzi potrzebujących nowych ziem. Zawarł też przymierze i pakt z władcą Gondoru, Cirionem. Oczywiście w tym wypadku egzystencja jego ludu nie była bezpośrednio zagrożona – zagłada groziła Gondorowi, jednak Eorl sam wskazuje na to, że upadek południowego królestwa będzie oznaczać też kres nadziei jego poddanych. Stwierdza: „Wyruszę! Jeśli Mundburg padnie – dokąd uciekniemy przed Ciemnością?”<sup>60</sup>. Fréaláf, siostrzeniec ostatniego władcy pierwszej linii Helma, w dramatycznej sytuacji

---

<sup>59</sup> Opis czynów Eorla, Fréaláfa i Éomera jako władców w podrozdziale „Ród Eorla”, Dodatku A do *Powrotu Króla*, TOLKIEN 2002B, 476–486.

<sup>60</sup> Tłum. własne. TOLKIEN 1998, 385.

najazdu Dunlendingów odniósł niespodziewane zwycięstwo: po śmierci króla i obu jego synów poprowadził Jeźdźców przeciw najeźdźcom, odzyskał stolicę i zabił uzurpatora. Następnie wyparł najeźdźców, na jego koronacji zaś obecny był sam władca Gondoru. Wyraźnie widać podobieństwa łączące Éomera z tymi władcami. Podobnie jak Eorl rusza na wyprawę poza własne ziemie, zawiera przyjaźń z władcą Gondoru, powtarza również przysięgę pierwszego króla Marchii. Podobnie jak Fréaláf jest siostrzeńcem poprzedniego króla, a więc człowiekiem, który przez większość życia nie był postrzegany jako kandydat na władcę. Oczywiście istnieją między nimi różnice. Eorl jest formalnie władcą jeszcze przed wojną, tyle że nie Rohanu, bo ten jeszcze nie istnieje. Fréaláf toczy walki na własnej ziemi (choć, aby zwyciężyć, odbywa podróż z Dunharrow do Edoras). Tym niemniej schemat pozostaje ten sam – młody bohater zostaje władcą Rohanu dzięki zwycięstwu na polu walki<sup>61</sup> i wyeliminowaniu w ten sposób zagrożenia dla jego ludu<sup>62</sup> oraz zacieśnieniu sojuszu z Gondorem<sup>63</sup>.

Słuszną będzie tu jednak uwaga, że powyższy schemat dotyczy nie tyle herosa-wojownika, co po prostu króla. Nie można tej opinii odrzucić, jest ona zasadniczo prawdziwa. Niemniej należy zwrócić uwagę na to, że te dwie funkcje, chociaż nie muszą, to jednak mogą się ściśle ze sobą wiązać i niejednokrotnie to robią. W przypadku Rohanu mamy ewidentnie zespolone w specyfice tego ludu funkcje władcy i wojownika. Théoden, pomimo podeszłego wieku, sam prowadzi jeźdźców do boju,

---

<sup>61</sup> Eorl – bitwa na polach Celebrantu, Fréaláf – odbicie Edoras, wypędzenie najeźdźców, Éomer – bitwa na Polach Pelennoru, zwycięstwo w Wojnie o Pierścień.

<sup>62</sup> Eorl – zyskaniu niezbędnych ziem i uratowania Gondoru, będącego gwarantem bezpieczeństwa dla Wolnych Ludów Śródziemia, Fréaláf – wypędzając najeźdźców i zabijając uzurpatora, Éomer – przyczyniając się do zwycięstwa nad zagrażającym całemu Śródziemiu Sauronem.

<sup>63</sup> Przysięga Eorla, obecność namiestnika na koronacji Fréalafa i pomoc Gondoru w wypędzeniu Dunlendingów, powtórzenie przysięgi Eorla przez Éomera, jego przyjaźń z Aragornem.

choć przecież władca Gondoru, Denethor, siedzi bezpiecznie za murami (rozdzielenie tych funkcji nie jest cechą Gondoru — królowie, a potem namiestnicy, byli jednocześnie głównodowodzącymi). To królowie dokonują największych czynów. Nawet jeśli któryś z innych wojowników Eorlingów odznacza się na polu bitwy, to żaden nie przewyższa dokonań członków rodu panującego. To czynami wojowniczymi, które w przypadku Éomera są wyraźnie poświadczone, zdobywa się niejako prawo bycia królem. Widzimy przecież podobny mechanizm w postaci Beowulfa. To jego inicjacja jako herosa prowadzi do uznania go przez ludzi za godnego władzy królewskiej. W mitologii greckiej inicjacja heroiczna była też wstępem do objęcia władzy dla Perseusza czy przede wszystkim Tezeusza<sup>64</sup>. Co więcej, sama faza przejścia procesu inicjacji wcale nie musi być wielkim, jednostkowym czynem. Może stanowić proces, zwłaszcza że jedną postać może czekać w ciągu życia kilka przejść do innego stadium. Dla przykładu — Telemach w swej wyprawie na Peloponez nie dokonuje żadnego heroicznego czynu, trudno też wskazać jedno konkretne wydarzenie, które byłoby niewątpliwym punktem zwrotnym, a jednak jest to dla niego rytuał przejścia<sup>65</sup>. Fazą odłączenia się od społeczności jest najpierw wypłynięcie z Itaki, potem opuszczenie okrętu. Fazą liminalną są kolejne spotkania z herosami spod Troi, w trakcie których okazuje się godnym następcą ojca i znajduje uznanie jako przedstawiciel tej grupy (bohaterów-władców). Wreszcie reintegracja ze społecznością, w której pełni już nową rolę, następuje na Itace. Poeta wyraźnie zaznacza, że jest w stanie napięć ojcowski łuk<sup>66</sup>, jednak nie czyni tego na znak Odysa — po-

<sup>64</sup> O wstępowaniu bohatera tradycyjnego na tron cf. RAGLAN 1973, 263 n.

<sup>65</sup> „Atena powiada, że przybędzie do Itaki, by zachęcić Telemacha do podjęcia bardziej zdecydowanych działań, że wyśle go w podróż, by zyskał sobie dobrą u ludzi sławę. W ten sposób bogini podkreśla, że podróż Telemacha jest probierzem jego dojrzałości — można nawet powiedzieć, że ma charakter inicjacyjny — i stanowi dla młodzieńca przygodę wprowadzającą go w świat dorosłych” (LORD 2010, 338 n.).

<sup>66</sup> Hom., *Od.* 21.128 n. (red. A. LUDWICH, Lipsiae 1891): καὶ νύ δ' ῥ' ἔτανυσσε βίη

maga ojcu w zemście na zalotnikach<sup>67</sup>. Można zatem bezpiecznie uznać Wojnę o Pierścień, w szczególności zaś wyprawę do Gondoru, za fazę przejścia inicjacji Éomera jako wodza, wojownika i króla. Wyraźnie bowiem na przykładzie Telemacha widać, że nie musi być to jedno konkretne starcie czy spotkanie, jak zabicie smoka czy wodza przeciwników, ale cała wyprawa poza ojczysty dom, ciąg kolejnych prób pomyślnie przechodzonych przez bohatera<sup>68</sup>. Dobrym przykładem na to, jak szybko i jak bardzo zmienia się młody król Rohanu, można powiedzieć – wręcz dorasta (do poziomu Imrahila czy strażników z Północy, bo oczywiście nie Aragorna), jest jego stosunek do Galadrieli. W *Dwóch Wieżach* ta kluczowa postać sił dobra budzi w nim lęk, nieufność: „powiadają, że nieliczni tylko wymknęli się z jej sieci. (...) Skoro jednak cieszyacie się jej względami, to może sami splatacie sieci i imacie się czarów”<sup>69</sup>. Oczywiście chwilę potem przeprosza za swoje słowa, deklaruje chęć poprawy, jednak można się zastanawiać, czy nie kieruje nim tylko poczucie wstydu wywołane przez ujawnienie swej mocy przez Aragorna, gdy ten wyjawia kim jest<sup>70</sup>. Potem, przed wyruszeniem na bitwę, przeprosza Gimlego, zaś na pogrzebie Théodena wykazuje się właściwą postawą, doceniając piękno

---

τὸ τέταρον ἀνέλκων, / ἄλλ' Ὀδυσσεὺς ἀνένευε καὶ ἐσχεῖθεν ἰέμενόν περ. „I w istocie byłby ją napiął po raz czwarty natężając swe siły, lecz Odys skinał głową przecząco i zgasił jego zapal” (tłum. J. Parandowski).

<sup>67</sup> Wszak pieśń opiewa przede wszystkim czyny ojca, nie syna, a więc to Odysowi musi przypaść chwała pogromcy zalotników. Telemach jest w stanie dokonać tego czynu, jednak „nie pozwala” mu na to temat opowieści przedstawianej przez pieśniarza.

<sup>68</sup> David Bynum pokazuje, że historia Telemacha (a także Tezeusza) wpisuje się w schemat opowieści o młodym bohaterze widocznym w epice oralnej Jugosławii, typowe jest zarówno to, że jego wyprawa ma związek z zaginięciem i podejrzeniem śmierci ojca, jaki i pomoc materialna oraz doradcza udzielana mu przez „opiekunów” – Nestora i Menelaosa. Vide BYNUM 1968, 1300–1303.

<sup>69</sup> TOLKIEN 2002a, 39 n.

<sup>70</sup> „Gimli i Legolas patrzyli zdumieni na swego towarzysza, albowiem nigdy go jeszcze takim nie widzieli. Éomer z nagła jakby się skurczył (...) cofnął się speszony, a jego twarz pełna była bojaźni. Dumny wzrok umknął ku ziemi” (TOLKIEN 2002a, 42).

Galadrieli. Równocześnie jeszcze wyższymi pochwałami obdaruje Arwenę, co spotyka się z aprobatą krasnoluda. Topór tego ostatniego nie będzie zatem więcej potrzebny do uczenia króla Rohanu manier. Porównajmy też jego relację z Aragornem. W omawianej scenie łączą się przestrach, wstyd, zagubienie. Aragorn objawia tylko swe imię i miecz, i tym samym świadomie wskazuje młodzieńcowi „miejsce w szeregu”. Traktuje go jak uczniaka, który popełnia poważną gafę. Teraz spójrzmy na ich spotkanie na Polach Pelennoru: „tak oto po długiej rozłące spotkali się Éomer i Aragorn na placu bitwy i oparli się na mieczach i zajrzeli sobie w oczy i byli radzi”<sup>71</sup>. Jest to spotkanie dwóch królów<sup>72</sup>, dwóch wielkich wojowników prowadzących swe potężne armie ku zwycięstwu. I dwóch przyjaciół, wypominających sobie chwilę później niewiarę w zapowiedź takiego spotkania. Widać, jak zmienia się status Éomera: ze strofowanego Trzeciego Marszałka staje się królem i przyjacielem najpotężniejszego władcy ludzi. Zrównanie ich statusów (oczywiście niekompletne, Aragorn zawsze będzie „wyżej” niż jakikolwiek inny człowiek) widoczne jest też w trakcie walk w Helmowym Jarze, gdzie na równi dokonują sławetnych czynów na polu bitwy. W kolejnych scenach, w których pojawia się syn Éomunda, przechodzi on też niejako kolejne próby udowadniające jego heroiczny charakter: wykazuje odporność na głos Sarumana, udziela dobrych rad Théodenowi, dokonuje wielkich czynów w obu bitwach czy wreszcie umie uznać mądrość Gandalfa i Aragorna, podporządkowując się ich rozkazom. Nie boi się jednocześnie wyrażać własnego zdania, chociażby informuje ich o wielkości wsparcia, jakiego przetrzebieni bitwą Jeźdźcy realnie mogą udzielić<sup>73</sup>. Niemniej jednak dalej w po-

---

<sup>71</sup> *Idem* 2002b, 164 n.

<sup>72</sup> Formalnie jeszcze nie królów, a pretendentów, niemniej *de facto* pełnią już obaj funkcje królewskie, Éomera nazwał tym mianem przed śmiercią Théoden i Rohirimowie niosący Éowyn do miasta, Aragorn posługuje się królewskim sztandarem, jego rozkazy wykonują południowi wasale.

<sup>73</sup> Szczegółowe omówienie kolejnych „prób” Éomera *vide* SZELAĞ 2015, 75–80.

szukiwaniu w pełni zrealizowanego motywu młodego herosa, którego inicjacja jest ściśle związana z uratowaniem ludzi od zagrażającego im niebezpieczeństwa poprzez zabicie potwora, możemy czuć uzasadniony niedosyt.

Trudniejszym problemem do rozwiązania jest wskazanie punktu przejścia, fazy liminalnej. Jeśli uznamy za tę granicę sam udział w bitwie, wygranie jej i zdobycie w ten sposób władzy królewskiej, to poza przypadkiem Fréalafa będzie ona jednak zbyt odległa od opisanego na początku schematu. Takie założenie samo w sobie jest ryzykowne również przez wzgląd na fakt, że przejęcie władzy to raczej symbol dokonanej zmiany, potwierdzenie jej zajścia, nie ona sama w sobie. Kluczowe bowiem w postaci młodego herosa jest pokonanie potwornego przeciwnika: czy to rzeczywiście potwora, czy niepokonanego wojownika przeciwników. To jest bowiem sednem – tematem opowieści epickiej. Tego dokonuje tylko Fréaláf, który zabija uzurpatora. Tak więc, o ile można bez wątpienia mówić o wpływie postaci młodego wojownika-herosa występującego jednocześnie w roli władcy na ukształtowanie się postaci Éomera, Eorla i Fréaláfa, o tyle, z wyjątkiem tego ostatniego, nie można mówić o pełnym zrealizowaniu tego modelu z typową inicjacją heroiczną. Chociaż sama inicjacja ma miejsce. A jednak model ten, w czystej niemalże postaci, pojawia się w przedstawieniu jednego z członków rodu Eorla biorącego udział w Wojnie o Pierścień. Nie jest to jednak Éomer, a jego młodsza siostra, Éowyn.

Zanim jednak zostanie omówiona realizacja motywu na przykładzie jej postaci, warto zwrócić uwagę na to, że Éomer, mimo wszystko, jest „warunkiem” niezbędnym do zwycięstwa, co charakteryzuje postać młodego herosa, jak wyżej ukazano. To jego decyzja o udzieleniu Aragornowi i jego towarzyszom koni, podjęta wbrew rozkazom królewskim i woli podwładnych, umożliwiła im dotarcie do Edoras wraz z Gandalfem i udział w bitwie, w której odegrali, obok młodego Marszałka,

kluczową rolę (przede wszystkim skutecznym wypadem za mury). To jego rada udzielona królowi miała wpływ na to, kiedy wojska Rohanu dotarły pod Minas Tirith, a pora ich przybycia była przecież idealna — nastąpiła w momencie wdzierania się nieprzyjaciół do miasta, ale przed przybyciem sił Aragorna. Te z kolei zapewne niewiele mogłyby uczynić, gdyby armia Rohanu przed ich lądowaniem poszła w rozsypkę. Tak się nie stało dzięki Éomerowi, który przejął dowodzenie po śmierci króla i opanował powstałe w jej wyniku zamieszanie<sup>74</sup>. Czy bez Éomera odniesiono by zwycięstwo na Polach Pelennoru? Nie, gdyż ani siły Rohanu nie dałyby rady zastępom Saurona, ani odsiecz Aragorna nie byłaby skuteczna lub nawet nie miałaby miejsca, gdyby kilkanaście dni wcześniej nie otrzymał on pomocy dzięki odważnej i trudnej decyzji młodego Marszałka. Oczywiście tę „niezbędność” syna Éomunda widać dopiero po zanalizowaniu tekstu, w pobieżnej lekturze może ona bardzo łatwo umknąć. To zrozumiałe, ponieważ ukryta jest w detalach, konsekwencjach objawiających się setki stron po podjęciu przez bohatera konkretnych działań. Co za tym idzie, można spytać, czy to nie przypadek. Zdecydowanie taką możliwość odrzucam. W dziele tworzonym przez kilkanaście lat przez absolutnego perfekcjonistę, jakim był Tolkien, nie ma miejsca na takie przypadki. Są tylko zamierzone, świadome decyzje autora.

#### 4. Éowyn — inicjacje

W przypadku księżniczki Rohanu możemy bardzo jasno wskazać konkretny czyn stanowiący etap przejścia — jest nim oczywiście zabicie wodza Nazgûli. Jest to jednocześnie potwór<sup>75</sup>, różniący się od człowieka, dysponujący mocą większą niż jakikolwiek śmiertelnik<sup>76</sup>. Co więcej, nie może go pokonać żaden

---

<sup>74</sup> Szerzej omawiam to w moim poprzednim artykule o Éomerze: *ibidem*, 75–80.

<sup>75</sup> Poprzez hełm mogący kojarzyć się z Fafnirem. *Vide* SHIPPEY 2001, 178.

<sup>76</sup> Choć pierwotnie był człowiekiem, z czasem jednak, pod wpływem Saurona oraz przyznanego mu pierścienia, stał się upiorem — niewidocznym, nie

mężczyzna, co zostało przepowiedziane tysiąc lat wcześniej na polu innej bitwy przez Glorfindela. Jest to wiadome także samemu Upiorowi<sup>77</sup>, gdyż informuje o tym księżniczkę, jeszcze nie znając jej prawdziwej płci: „głupcze nad głupcami! Nie przeszkodzi mi żaden ze śmiertelników!”<sup>78</sup>. Éowyn zatem, pomimo że młodsza i słabsza od wielu otaczających ją bohaterów, Aragorna, jej brata czy Imrahila, jest jedyną osobą, która zdolna jest ocalić świat przed tym zagrożeniem. Kim staje się w wyniku tego wydarzenia? Odpowiedź na to nie jest oczywista, okazuje się bowiem, że postać ta przechodzi *de facto* dwie inicjacje w mniej więcej tym samym czasie. Jedną – typowo heroiczną, drugą – jako kobieta. Dlaczego heroiczną? Księżniczka dokonuje typowego czynu młodego herosa – zabija potwora, ratując tym samym zagrożoną społeczność. Ta nie zapomina o jej zasługach; Éowyn staje się w niej kimś nowym. Wcześniej oczywiście była kochana i poważana, niemniej nie w sposób i nie z przyczyn mogących ją satysfakcjonować<sup>79</sup>. Teraz zaś jest czczona za swój czyn dokonany w roli wojownika: „w tym też dniu ogromną sławę zaskarbiła sobie Éowyn, która w przebraniu wzięła udział w bitwie, a potem znana była w Marchii jako

---

umierającym z przyczyn naturalnych, ale jednak ciągle fizycznym, możliwym do zranienia. Naturę Upiorów i jej znaczenie omawia przekonująco *idem* 2004, 145–153.

<sup>77</sup> Sama ta scena jest ciekawa właśnie z racji wiedzy Upiora o swym losie. Czy słowa Glorfindela nie były przepowiednią, a wiedzą dostępną mu z jakiegoś źródła? Jeśli tak – jakiego? Czy w ogóle jest sens szukać typowo racjonalnego wyjaśnienia tejże sytuacji? Samo to odwołanie się Upiora do faktu znanego z innej opowieści (tu – kronik władców Gondoru, opowiadających o czynach Eärnura) budzi skojarzenie z rozmowami herosów homeryckich, odwołujących się do innych pieśni. O rozmowie Achillesa i Eneasza *vide* NAGY 1999, 265–275.

<sup>78</sup> TOLKIEN 2002b, 154.

<sup>79</sup> „Czyż nie pochodzę z rodu Eorla? Czyż nie bardziej przystoi mi noszenie tarczy niż piastowanie niedołęgów? (...) Czy zawsze, kiedy Jeźdźcy wyruszają w pole po sławę bitewną, będę musiała zostawać w domu, by czekać na nich z gotową strawą i posłanymi łożami? (...) Nie zapominajcie jednak, że jestem z rodu Eorla i nie dam uczynić z siebie dziewczki służebnej. Potrafię jeździć konno, robić mieczem, nie boję się bólu ani śmierci” (*ibidem*, 71 n.).

Księżniczka Z Pękniętą Tarczą<sup>80</sup>. Zachowane są też wszystkie fazy procesu przejścia i podróży bohaterskiej — księżniczka opuszcza swój kraj, wypełnia bohaterską misję (zabijając Na-zgùla), powraca już w nowej roli uzyskanej dzięki dokonaniu wielkiego czynu. Trzeba tu wyraźnie zaznaczyć, że jednocześnie zachowane zostają motywy typowe dla kobiet, które odbywają bohaterską podróż, jak na przykład ukrycie swojej płci poprzez męskie przebranie<sup>81</sup>. To właśnie czyni księżniczką, która rusza na wojnę jako młody chłopak — Dernhelm — i jest na tyle przekonująca w męskiej roli, że nawet towarzyszący jej Meriadoc nie odkrywa tego podstępku. Widać zatem wyraźnie, że właśnie w siostrze Éomera omawiany model został w pełni zrealizowany<sup>82</sup>. Niewątpliwie nieprzypadkowy jest też wyraźny związek sceny walki z Upiorem z ukochanym przez Tolkiena *Beowulfem*. Chociaż nie stanowi on bezpośredniego „przeniesienia” pełnej sceny z eposu<sup>83</sup>, to jednak najważniejsze elementy schematu zostają w pełni zachowane, aczkolwiek różne postaci odgrywają obie „role” — Beowulfa i jego towarzysza.

Wróćmy zatem do zabicia smoka przez króla Geatów. Oto stary już wojownik idzie na spotkanie z zagrażającą jego poddanym bestią. Wchodzi do pieczary żmija, podczas gdy stojący na

<sup>80</sup> *Ibidem*, 485.

<sup>81</sup> BOWIE 2008, 311. Badaczka ta jako najlepszy przykład podaje tutaj Joannę d'Arc.

<sup>82</sup> Dostrzec u niej można niemal wyłącznie rolę wojownika, pomimo że pozostaje członkinią warstwy sprawującej władzę, to jednak, inaczej niż jej brat czy wuj, nie pełni w opowieści funkcji władcy. Oczywiście ma epizod sprawowania władzy pod nieobecność króla i jego następcy, udających się na wojnę. Buntuje się jednak przeciw tej roli, odrzuca ją i *de facto* ucieka od sprawowania jej podczas wojny. Pozbawiona wojennego doświadczenia i możliwości sprawowania się w boju sama rezygnuje z zarządzania wspólnotą (choć oczywiście nie chodzi tu o to, że zamierza czynami wojennymi „zasłużyć” na sprawowanie władzy, po prostu interesuje ją przede wszystkim rola wojowniczkki).

<sup>83</sup> Taka postawa nie była Tolkienowi obca, choćby w przypadku przedśmiertnej rozmowy Túrina z mieczem, będącej w zasadzie kopią analogicznej sceny z *Kalevali*. *Vide* STOPA-OLSZAŃSKA 2005; 63–65, SZYJEWSKI 2004, 66–67; dokładne omówienie tematyki wykorzystania historii Kullervo przez TOLKIENA *ibidem*, 55–86; o związkach tych dwóch postaci także BEDNAREK 2001, 123 n.

zewnątrz towarzysze w strachu uciekają. Zostaje tylko młody krewny króla, wspominający łączące ich pokrewieństwo i wyświadczone przez władcę łaski. Próbuje on przekonać towarzyszy, by przyszli z pomocą pogromcy Grendela. Gdy to się nie udaje, rusza sam, znacząco pomagając Beowulfowi w pokonaniu potwora. Jego cios osłabia zdolności bojowe smoka, dzięki czemu król może zadać śmiertelny cios. Wychodzą na zewnątrz, tam umierający władca przekazuje mu jako jednemu krewnemu swoją broń i oznaki władzy, nakazując dobrze ich używać. Jak wykorzystuje tę scenę Tolkien? Sędziwy władca Théoden w obliczu potwora – tu Nazgûla<sup>84</sup> – zostaje opuszczony przez towarzyszy i powalony na ziemię. Nie opuszcza go tylko Éowyn jako krewna kochająca władcę za to, jak ją traktował. Teraz jednak ona przejmuje rolę Beowulfa, w pomocnika zaś wciela się hobbit – Meriadoc. Nie chce on bowiem opuścić księżniczki ze względu na podziw dla jej odwagi i piękna, choć wie, że mogą oboje przy tym zginąć:

Serce jego zalało wielkie współczucie i żal okrutny, a wtedy nagle odżyła odwaga (...) w nagłym postanowieniu zacisnął pięść. Nie, Éowyn nie może umrzeć, nie może śmiercią tak rozpaczliwą ginąć ktoś tak piękny! A w każdym razie nie może umierać samotnie!<sup>85</sup>

Zadaje on „pomocniczy” cios Nazgûlowi, dzięki czemu królowna może zadać właściwy – śmiertelny. Robi to niejako za cenę swego życia – zostaje uznana za umarłą i dopiero interwencja Aragorna ją ratuje. Po walce umiera też sędziwy król, przekazując Éomerowi królewski sztandar z racji braku syna, ale i w uznaniu zasług. Chociaż różne postaci wymiennie wchodzi w dwie role obecne w oryginale<sup>86</sup>, to scena ta wykazuje widoczne do niego podobieństwo, którego prawdopodobieństwo zwiększa wyraźne nawiązanie Rohirrimów do tradycji staro-

<sup>84</sup> Mającego cechy łączące go z innym smokiem, Fafnirem (vide przyp. 75).

<sup>85</sup> TOLKIEN 2002b, 155.

<sup>86</sup> Sam motyw wiernego sługi, który jako jedyny pozostaje przy swym panu, z pewnością nie jest motywem oryginalnie Beowulfowym.

angielskiej. Łączy też ona rodzeństwo w opisywanej tutaj roli – oboje odgrywają rolę krewniaka króla towarzyszącego mu w ostatniej walce: Éowyn jako wojownik, Éomer jako następca. W tym kontekście warto też przytoczyć obserwację Toma Shippey'a, który wskazuje na wyraźną inspirację pogrzebem Beowulfa przy scenie pochówku Théodena<sup>87</sup>.

Jak wyżej wspomniano, inicjacja heroiczna nie jest jedyną, którą przechodzi młoda księżniczka. Jednocześnie bowiem zachodzi inny proces, niejako kłócący się z powyższym. Przechodzi bowiem inicjację jako kobieta. Początkowo nie godzi się bowiem z rolą społeczną przypisaną jej płci. Pragnie czynów zarezerwowanych dla mężczyzn. Odrzuca rolę kobiety jako tej, która ma zostać w domu i tam wypełniać swoją równie ważną, ale inną posługę. Rezygnuje z tego, rezygnuje symbolicznie z roli kobiety jako takiej – przebiera się bowiem za mężczyznę<sup>88</sup>. W wyniku jednak jej działań związanych z realizowaniem się jako herosa trafia do Domu Uzdrawień, gdzie spotyka będącego w analogicznej sytuacji (uratowanie od Nazgûla przez Aragorna, niemożność uczestniczenia w ostatniej bitwie wojny) Faramira. W wyniku tego spotkania „odmieniło się serce Éowyn<sup>89</sup>” i godzi się ona ze swoją rolą, odrzucając wcześniejszy młodzieńczy zachwyty Aragornem i bunt przeciw swej pozycji: „Nie będę już więcej tęskniła za tarczą i mieczem, nie będę zazdrości sławy jeźdźcom, stanę się natomiast uzdrowicielką, która opiekować się będzie wszystkim, co wzrasta i wymaga troski<sup>90</sup>”.

Czy obie te inicjacje kłócą się? Na pierwszy rzut oka wydaje się, że powinny. Jednak tak nie jest. Éowyn staje się herosem, dokonuje bohaterskiego czynu, który zapewni pamięć o niej w pieśniach. Jednocześnie w pewien sposób ginie – zostaje

---

<sup>87</sup> Pogrzyb Beowulfa jest podobny tylko do jednego znanego ze źródeł historycznych – pochówku Attyli (SHIPPEY 2001, 235).

<sup>88</sup> Typowe dla kobiety także w jej inicjacji heroicznej (BOWIE 2008, 311).

<sup>89</sup> TOLKIEN 2002b, 334.

<sup>90</sup> *Ibidem*, 334.

uznana za martwą w trakcie bitwy oraz w wyniku małżeństwa opuszcza swój lud — znika z ich codzienności, a staje się bohaterką czynów dokonanych daleko od nich. W ten sposób reintegruje się ze społecznością Rohanu. W drugiej inicjacji, kobiecej, reintegracja następuje w innej społeczności — ludności Gondoru, zamieszkującej nowe księstwo jej męża, Ithilien. Tam obawia się być postrzegana jako "dzika"<sup>91</sup> wojowniczką z Północy", widać więc, że domyślnie jej status, mimo zasług, może nie być uznany za tak wyraźnie heroiczny jak wśród Eorlingów<sup>92</sup>. Oba te procesy przejścia zamiast wykluczać się, harmonijnie się przeplatają i uzupełniają, tworząc dzięki temu wyjątkową, wielowarstwową postać<sup>93</sup>.

### 5. Motyw śmierci herosa, substytutu bohatera, multiplikacja scen

Wyraźnie widać, że obie postaci<sup>94</sup>, zarówno Éomer, jak też Éowyn, realizują we *Władcy Pierścieni* model młodego herosa. Oczywiście inaczej niż zazwyczaj w przypadku bohaterów tego rodzaju bywa, nie są głównymi postaciami opowieści. Odgrywają jednak taką rolę w nieznanym nam pieśniach świata przedstawionego. Jedna z nich jest zresztą cytowana w opisie bitwy, istnienia zaś innych możemy być pewni zarówno ze wzmia-

---

<sup>91</sup> Powodem odrzucenia, wyrażonym dalej wprost, mogłoby też być oczywiście owo „dzikie” pochodzenie, mimo posiadania wspólnych przodków z rodem Hadora, Rohirrimowie nie należą do Númenorejczyków, wśród których źle widziano mieszanie się z przedstawicielami „niższych” rodów ludzkich, szczególnie przez arystokrację. Efektem ślubu króla Gondoru z kobietą spoza rodu Númenorejskiego (wywodzącą się z ludu, który był przodkiem Rohirrimów) była wojna domowa w tym królestwie.

<sup>92</sup> Być może Tolkien ucieka w ten sposób od wpisania związku Faramira i Éowyn w motyw małżeństwa bohatera z Amazonką, który to ma z zasady nieśczęśliwe zakończenie (czyli w tym wypadku fabularnie niepożądane).

<sup>93</sup> Ciekawe ujęcie tej postaci dotyczące inspirowanych liryką i epiką klasyczną środków jej przedstawienia: SYLWANOWICZ 2010.

<sup>94</sup> Podobne „rozdzielenie” motywu można odnaleźć w wypadku innej dwójki krewnych (kuzynów) tolkienowskiego legendarium — Túrina i Tuora, pomiędzy których Tolkien niejako rozdziela wątki z historii Kullervo. *Vide* SZYJEW-SKI 2004, 61.

nek w utworze, jak i wnioskując z charakteru świata przedstawionego. Warto zauważyć, że by w pełni zrealizować motyw młodego herosa, idealnym byłoby połączenie obu tych postaci. I właśnie to jest kolejnym przykładem na osadzenie twórczości Tolkiena w tradycji wyrosłej z epiki oralnej. Rola substytutów bohatera, multiplikacji scen i postaci jest w niej bowiem ogromna. Świetnym tego przykładem są poematy Homerowe, obecne jest to również w *Beowulfie*<sup>95</sup>. Wyraźnie widać zastępowanie jednego bohatera przez drugiego w omówionej wyżej scenie pokonania Upiora Pierścienia, zwłaszcza w kontekście całej toczącej się dookoła bitwy. Éomer odgrywa swoją rolę – młodego wojownika prowadzącego swój lud do zwycięstwa, przejmującego z rąk umierającego ojca<sup>96</sup> władzę i jej symbol (w tym wypadku chorągiew), ruszającego w szale bojowym na morze wrogów. Jednak w samej walce z głównym przeciwnikiem zastępuje go siostra. Ona też wypełnia inny omówiony wyżej schemat heroiczny – śmierć. Jednak znowu nie jest to śmierć „pełna” i ostateczna, lecz symboliczna. Éowyn zostaje uznana za umarłą przez Rohirrimów i swego brata. Wraz z wujem jest niesiona na marach i opłakiwana. Zmienia to dopiero Imrahil, władca z númenorejskiego rodu, który udowadnia jej pobratymcom, że księżniczka żyje. I ta scena zostaje przez Tolkiena multiplikowana. Złożonej w Domu Uzdrowień księżniczce bowiem rzeczywiście zagraża śmierć w wyniku starcia z Upiorem. Ratuje ją jednak od tego Aragorn – znowu władca númenorejskiego pochodzenia. Jest to jednak „wyższego” rodzaju ratunek – analogicznie do różnic statusu obu wojowników. Imrahil, mąż wysokiego pochodzenia, lecz niższego niż Aragorn, dostrzega w królownie życie. Ten drugi – realnie je ratuje. Znowu zatem mamy do czynienia z substytutem. Jednak dokładnie tak jak u Homera, gdzie Patroklos

---

<sup>95</sup> LORD 2010, 406.

<sup>96</sup> Oczywiście nie ojca w sensie biologicznym. Niemniej poprzez publiczną adopcję młodego Marszałka (ogłoszenie go następcą i podkreślenie łączącej ich więzi jako ojcowsko-synowskiej) Théoden sam stawia się w tej roli.

i Diomedes mogą zastępować Achilleśa, a Telemach Odysa, ale nigdy nie są w pełni tym, kogo zastępują i nie mogą dokonać czynu „zarezerwowanego” dla głównego herosa, tak Imrahil nie jest w stanie w pełni wejść w rolę Aragorna. Nie uleczy Éowyn, tak jak Patroklos nie zabije Hektora. Jednak to nie spotkanie z Aragornem kończy drogę młodej królowny. Napotyka ona bowiem na swojej drodze kolejnego wielkiego męża z númenorejskiego rodu – tym razem Faramira, który to odmienia jej serce, lecz z nieszczęśliwej miłości do Aragorna i tym samym w pełni przywraca światu, pozwalając, aby dokonała się jej inicjacja jako kobiety. Każdy z trzech mężów w pewien sposób przywraca Éowyn do jakiejś grupy – Imrahil do żywych, choć symbolicznie, nie praktycznie, Aragorn do zdrowych na ciele, Faramir zaś leczyci jej duszę i pozwala powrócić do społeczności w nowej już roli. Dwukrotnie z uratowania młodej księżniczki wracamy niejako do punktu wyjścia – jej sytuacja nie jest taka, jaka być powinna i potrzebny jest Númenorejczyk, który jej pomoże. Jest to typowy dla twórczości oralnej zabieg retardacji punktu docelowego fabuły (wypełnienia się kobiecej inicjacji Éowyn) poprzez multiplikowanie wybranego schematu (tu przy pomocy ze strony Númenorejczyka)<sup>97</sup>. Éomer, w przeciwieństwie do siostry, nie zostaje w bitwie nawet ranny. Jednak i w jego wypadku pojawia się motyw śmierci. Gdy rzuca się do szarży, już jako król krzyczy: „śmierci, śmierci, śmierci! Niech w takim razie śmierć wszystkich nas zabierze! (...) Na śmierć! Bić i niszczyć, a świat niechaj szejnie!”<sup>98</sup> Nawet kiedy ochłonął z szachu bitewnego i racjonalnie uznał sytuację za beznadziejną (jak się okazało błędnie, gdyż nadciągające statki okazały się sojusznice, nie zaś wrogie), pogodził się z nieuchronną, wydawałoby się, śmiercią i postanowił walczyć do samego końca. Motyw pogodzenia się bohatera z nadciągającą zgubą również

---

<sup>97</sup> ZIELIŃSKI 2014, 221: „multiplikowanie takich samych odcinków fabuły służy rozwijaniu akcji przez retardację jej punktu docelowego”.

<sup>98</sup> TOLKIEN 2002B, 159.

jest typowy<sup>99</sup>. Warto też zaznaczyć, że mamy do czynienia ze śmiercią młodego następcy tronu Rohanu, kochanego przez ojca i poddanych wielkiego wojownika, który stanął do walki w obronie swego ludu — jest to syn Théodena, Théodred, którego śmierć następuje na samym początku wojny, w starciu z siłami Sarumana na Brodach na Isenie. Szerzej tę kampanię opisał potem Tolkien w *Niedokończonych Opowieściach*<sup>100</sup>, gdzie Théodred wobec niedołęźności i bierności ojca z własnej inicjatywy przejmuje dowództwo i broni swego kraju. Można powiedzieć, że Éomer odgrywa tak naprawdę rolę jego substytutu — większości swoich czynów może dokonać właśnie dlatego, że zastępuje poległego kuzyna<sup>101</sup>, którego zresztą pamięć przywołuje w trakcie rozmowy z Sarumanem. Nie może to dziwić, Tolkien wyraźnie podkreśla bliskie związki łączące ich obu i pełną lojalność syna Éomunda wobec Théodreda<sup>102</sup>.

## 6. Podsumowanie

Widać wyraźnie, że nie tylko schemat losów obojga bohaterów, inicjacji, które przechodzą, cech charakteru, które ich określają, motyw śmierci i ich stosunku do niej, ale też sposób opisanie ich losów — zręczne posługiwanie się substytutami bohatera i multiplikacją scen — wskazuje na głębokie osadzenie dzieła Tolkiena w tak ważnej dla niego tradycji epickiej, wywodzącej się zarówno w przypadku dzieł, jak i jego ukochanego *Beowulfa* z twórczości oralnej. W sposób niespotykany u innych pisarzy, szczególnie gatunku *fantasy*, korzysta on na wielu poziomach z tej spuścizny, umiejętnie wplatając we własne dzieła jej elementy i w niezwykle subtelny spo-

---

<sup>99</sup> Beowulf nie przejmujący się swym życiem w walce z matką Grendela, Achilles ścinający symbolicznie włosy, czym daje do zrozumienia, że nie wróci żywy spod Troi.

<sup>100</sup> TOLKIEN 2002c, 290–302.

<sup>101</sup> Tak jak Neoptolemos przybywa pod Troję, ponieważ musi zastąpić jego poległego ojca, ZIELIŃSKI 2014, 85, 162.

<sup>102</sup> Wiemy, że „darzył Théodreda miłością i szacunkiem dorównującym niemal uwagi, którą miał dla przybranego ojca” (TOLKIEN 2002c, 290).

sób wykorzystując ją do realizacji celów opowieści. Wyraźnie widać też, że poza bezpośrednimi nawiązaniem do konkretnych utworów warto szukać realizacji obecnych w nich, bardziej ogólnych motywów. W efekcie jeszcze wyraźniej dostrzec można zarówno pod względem czasu powstania, jak i poruszanej problematyki<sup>103</sup> więzy łączące dzieło współczesne z tradycją stworzoną w zamierzchłej, umykającej poznaniu historyka przeszłości.

#### BIBLIOGRAFIA

BEDNAREK 2001: B. Bednarek, *Epos europejski*, Wrocław 2001.

BOWIE 2008: F. Bowie, *Antropologia religii, wprowadzenie*, tłum. K. Pawluś, Kraków 2008.

BYNUM 1968: D.E. Bynum, *Themes of the Young Hero in Serbocroatian Oral Epic Tradition*, „PMLA” 83/5, ss. 1296–1303.

CAMPBELL 1997: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997.

DOWDEN 2011: K. Dowden, *Initiation: The Key to Myth?* [w:] K. Dowden, N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology*, publikacja elektroniczna, ss. 487–506.

DUMÉZIL 2006: G. Dumézil, *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, tłum. A. Gronowska, Warszawa 2006.

GENNEP VAN 2006: A. van Gennep, *Obrzędy przejścia, systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.

LEŚNIAKIEWICZ-DRZYMAŁA 2009: R. Leśniakiewicz-Drzymała, *Saga o Völsungach jako źródło inspiracji J.R.R. Tolkiena* [w:] „Aiglos” 13 (2009), ss. 5–27.

---

<sup>103</sup> O wyjątkowej aktualności głównych problemów poruszanych we *Władcy Pierścieni* vide SHIPPEY 2001, 164–169 oraz *idem* 2004, 139–197.

LEŚNIEWSKI 2008: M. Leśniewski, *Tolkien i wikingowie, czyli o związkach J.R.R. Tolkiena z wiktoriańską literaturą na temat Północy* [w:] „Aiglos” 10 (2008), ss. 47–69.

LICHAŃSKI 2003: J.Z. Lichański, *Opowiadania o... krawędzi epok i czasów Johna Ronalda Reuela Tolkiena czyli metafizyka, powieść, fantazja*, Warszawa 2003.

LORD 2010: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

MIELETINSKI 2009: E. Mioletinski, *Pochodzenie eposu bohaterckiego*, tłum. P. Rojek, Kraków 2009.

NAGY 1999: G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London 1999.

OLSZAŃSKI 2004: T.A. Olszański, *Beowulf, czyli wilk na pszczoły* [w:] „Aiglos” 1 (2004), ss. 4–11.

RAGLAN 1973: L. Raglan, *Bohater tradycyjny*, „Pamiętnik literacki” 64/1 (1973), tłum. I. Sieradzki, ss. 253–268.

SHIPPEY 2001: T.A. Shippey, *Droga do Śródziemia*, tłum. J. Kokot, Poznań 2001.

SHIPPEY 2004: *J.R.R. Tolkien. Pisarz stulecia*, tłum. J. Kokot, Poznań 2004.

STOPA-OLSZAŃSKA 2005: K. Stopa-Olszańska, *Tolkien i Kalevala, Kalevala i Tolkien* [w:] „Aiglos” 3 (2005), 47–67.

SYLWANOWICZ 2010: A. Sylwanowicz, *Éowina klasyczna* [w:] „Aiglos” 14 (2010), ss. 17–22.

SZELĄG 2015: Ł. Szelaąg, *Klasyczne źródła postaci Éomera? Syn Éomunda a postać młodego herosa w antyku* [w:] „Aiglos” 20 (2015), ss. 72–88.

SZYJEWSKI 2004: A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru: świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Kraków 2004.

TOLKIEN 1998 : J.R.R. Tolkien, *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*, London 1998.

TOLKIEN 2000a, *„Beowulf”: potwory i krytycy* [w:] Tolkien J.R.R., *Potwory i krytycy i inne eseje*, tłum. T.A. Olszański, Poznań 2000, ss. 16–72.

TOLKIEN 2000b, *O tłumaczeniu „Beowulfa”* [w:] Tolkien J.R.R., *Potwory i krytycy i inne eseje*, tłum. T.A. Olszański, Poznań 2000, ss. 73–102.

TOLKIEN 2002a, *Władca Pierścieni – Dwie Wieże*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2002.

TOLKIEN 2002b, *Władca Pierścieni – Powrót Króla*, tłum. J. Łoziński, Warszawa 2002.

TOLKIEN 2002c, *Niedokończone opowieści*, tłum. R. Kot, Warszawa 2002.

TOLKIEN 2010, *Listy*, red. Ch. Tolkien, tłum. A. Sylwanowicz, Warszawa 2010.

TOLKIEN 2015, *Beowulf – przekład i komentarz*, red. Ch. Tolkien, tłum. K. Staniewska, A. Sylwanowicz, Warszawa 2015.

ZIELIŃSKI 2014: K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wrocław 2014.

#### ÉOMER AND ÉOWYN:

#### THEME OF THE YOUNG HERO AND HIS INITIATION

##### Abstract

*The Lord of the Rings*: king of Rohan Éomer and his sister Éowyn. Their history is described as a realisation of the theme of the young hero and his initiation (consistent with van Gennep's scheme of 'the rites of passage'). I compare them with examples of this type of story in the oral epic tale which was most important for Tolkien - *Beowulf*, and Homer's *Iliad* and *Odyssey*, also significant for him, as he wrote in one of his letters. I regard them as a part of greater oral tradition and agree with the theory of oral epic created by M. Parry and A. Lord (Lord 2010), developed by G. Nagy (Nagy 1999) and K. Zieliński (Zieliński 2014). I also use Mielecinski's view on myth and creating the heroic epic stories (Mielecinski 2009). In the first part of the paper I describe the scheme of the young hero in mentioned epic stories, and its most significant elements:

- the hero goes on a journey to kill the monster (or another hero)
- he is the only one who can do this, although he never fulfilled an act as great as this

– he kills his enemy and achieves the status of a great hero (and, in some cases, king)

– his glory becomes eternal.

Next I show how Éomer and Éowyn realise this scheme – he becomes the king - saviour of his people (like Eorl and Fréalaf before him), she becomes a real heroine for her people. They both achieve new roles in society. Éomer completes all challenges in his way to become king and a great warrior: he makes the right decision when he meets Aragorn and his companions (he should arrest or kill them, but he helps them and gives them horses), and performs great deeds in the battles in the Helm's Deep and the Fields of Pelennor. However, he does not enact a typically heroic great deed. But Éowyn does - she kills the Nazgûl – as the only person who can do it. The theme of the young hero is divided for the two of them and is fully realised when we compare their deeds. Also, Tolkien in describing their stories (especially in the case of Éowyn) uses methods which are typical of oral epic – retardations and multiplications of scenes. This two characters show us that the roots of Tolkien's works exist in oral epic tradition.

**Keywords:** Tolkien, The Lord of the Rings, Éomer, Éowyn, Beowulf, initiation, young hero, Homer, Achilles, Telemachus.

**Słowa kluczowe:** Tolkien, Władca Pierścieni, Éomer, Éowyn, Beowulf, inicjacja, młody bohater, heros, Homer, Achilles, Telemach.

Andrzej Szyjewski  
Uniwersytet Jagielloński

## KSIĘGA ZAGINIONYCH OPOWIEŚCI – OD MITU USTNEGO DO ZAPISU

Tolkien zwykł zaczynać swoje wykłady od staroangielskiego okrzyku: *Hwæt!*. Z powodu jego niewyraźnej wymowy i własnej ignorancji studenci zwykle brali to za: „Quiet!”<sup>1</sup>. Jest to jednak formuła otwierająca *Beowulfa*, oznaczająca zwrócenie uwagi ewentualnych słuchaczy, rodzaj „Słuchajcie!” Przejęcie tak bezpośredniego wskazania na oralność utworu oznaczać musi, że Tolkienowi jako badaczowi wczesnośredniowiecznej literatury nie można przypisywać niewiedzy o specyfice literatury ustnej. Aktywność mitotwórcza Tolkiena wyrosła z przekonania, że prawdziwa narracja mityczna powinna być opowieścią. Przekonanie to zrodziło się w czasie pierwszych prób poradzenia sobie z materią mityczną, a znalazło swój wyraz w ukształtowaniu formy i treści *Księgi Zaginionych Opowieści*. Zanim jednak Tolkien zaczął tworzyć własną „prywatną” mitologię, zajął się przetwarzaniem mitologii *Kalevali*. Pierwsza jego narracja *The Story of Kullervo* stanowi próbę prozaicznego ujęcia jednego z wątków mitycznych *Kalevali*, poświęconego postaci Kullervo. Sporządzając ją, Tolkien ukształtował pierwsze charakterystyczne cechy swojego stylu. Jego

---

<sup>1</sup> CARPENTER 1997, 125.

ślady zdradzają kolejne, powstające rozdziały *Księgi Zaginionych Opowieści*. Autor nadał im kształt opowieści snutej na kanwie dawnych zdarzeń, w których narratorzy odwołują się do pamięci „historycznej”. Napięcie między historią, mitem, spisany tekst i poetyckimi impresjami wytwarza charakterystyczny styl wczesnego Tolkiena.

### 1. Kształtowanie stylu: *The Story of Kullervo*

W październiku 1914 Tolkien pisze do swojej ówczesnej narzeczonej, Edith Bratt:

Wśród innych prac próbuję przetworzyć jedną z opowieści [*Kalevali*] – która jest naprawdę wspaniałą i bardzo tragiczną historią – na opowiadanie nieco podobne do romansów [William] Morrisa z dorzuconymi kawałkami poetyckimi<sup>2</sup>.

W zasadzie to zdanie charakteryzuje jego wyjściowe podejście do mitu: przekazy zawarte w *Kalevali* są wzorcowymi narracjami mitycznymi, ich styl oraz treść pokazują mīt w jego archaicznej postaci. Aby mógł zostać zrozumiany przez współczesnych czytelników, niezbędne jest opowiedzenie go na nowo, jednak tak, aby w miarę możliwości nie stracić wyjściowych wartości. Później napisze:

Mamy zatem zbiór mitycznych ballad pełnych tego prymitywnego poszycia, które literatura Europy w całości wypłeniła bądź poprzez wieki minimalizowała ze zmienną skutecznością, w zależności od tego z jakimi ludami mamy do czynienia<sup>3</sup>.

Są to przede wszystkim tworzone „na gorąco” przekazy ustne<sup>4</sup>, a ich oralność szczególnie zaznacza się przez użycie wiersza, co nie wyklucza innych form. W ujęciu Tolkiena to elementy archaiczne stanowią o wartości *Kalevali* jako opowieści o targanych potężnymi namiętnościami ludziach, zanurzonych w rzeczywistości magicznej, o bezpośrednich relacjach

---

<sup>2</sup> TOLKIEN 2000, 10.

<sup>3</sup> TOLKIEN 2015a, 71.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 109.

z bogami, przedstawianymi raczej jako mieszkańcy tego świata, a nie transcendentne nadistoty, oraz o kosmologicznych zdarzeniach w tle. Zarazem *Kalevala* unika dojrzałego dostojęstwa stylu, zastępując go naiwnym patosem<sup>5</sup>. Tolkien wspomina o „humorystycznej naiwności niewyrafinowanego mitycznego podłoża”. Zauważa, że w egalitarnym społeczeństwie *Kalevali* pojawiają się tragiczne tematy walki z nieuniknionym losem, które pociągają go najbardziej, są tam jednak także opowieści rubaszne, poświęcone tricksterskim dokonaniom bohaterów, a podstawowym środkiem literackim jest hiperbola i aliteracje mnożące przydomki bohaterów i ułatwiające zachowanie metrum. Troska o prawdopodobieństwo zostaje zastąpiona konstrukcją poetycką. Dlatego:

[...] w Krainie Herosów można zabić ogromnego łosia w jednym wierszu, a następnie za bardziej poetyckie uznać nazywanie go niedźwiedzicą w następnym<sup>6</sup>.

W efekcie:

Znaleźliśmy się przed ogromnym magazynem tych popularnych wyobrażeń, których utratę od dawna ze smutkiem stwierdzaliśmy [u nas], magazynem pełnym opowieści dalekich od wyrafinowania nakazującego zachowanie jakichkolwiek proporcji, gdzie nikt nie myśli o stawianiu granic nawet hiperboli ani o zachowaniu spójności .... Możemy wreszcie uwolnić się od całego postępu ostatnich trzech tysiącleci i stać się na chwilę dziko niehelleńscy i barbarzyńscy, jak uczeń żyjący nadzieją, że przyszłość przyniesie mu rychło wakacje w Piekło, z dala od kołnierzyków Eton i tamtejszych hymnów<sup>7</sup>.

Kiedy jednak przyjrzymy się *The Story of Kullervo*, owemu przetworzeniu run 31–36 *Kalevali*, w „opowiadanie nieco podobne do romansów Morrisa”, uderzające jest przekształcenie

---

<sup>5</sup> „Patos jest częstym gościem w *Kalevali*, bardzo często prawdziwym i pożądanym”, *Ibidem*, 78, 118.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 108.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 72.

części z wymienionych cech w ten sposób, by pozbyć się ich niezgodności z europejskimi standardami literackimi i nadać treści walor bliski klasycznym opracowaniom mitów. Zmiany są nie tyle znaczne, co znaczące i rozpatrując je można wysuwać cały szereg wniosków istotnych dla tolkienistów. Nie przynależąc bowiem do zasadniczego legendarium Tolkienowskiego *Historia Kullervo* stanowi próbę przekroczenia zastanego mitycznego modelu świata i „poprawienia” jego elementów w sposób charakterystyczny dla późniejszego stylu Tolkiena.

Najbardziej rzuca się w oczy dbałość Tolkiena o szczegóły i koherencję całości swojej narracji, czego w żadnej mierze nie ma w źródłowych runach, poświęconych czynom Kullervo. Lönnrot łączył bowiem dwuwiersze i większe fragmenty run, pochodzących od różnych śpiewaków, z różnych okresów i miejsc. Nie można było uniknąć ogromnych niekonsekwencji, chyba że kosztem silnego przetworzenia materiału wyjściowego<sup>8</sup>. Mówiąc słowami twórcy eposu:

Runy poświęcone Kullervo były szczególnie mylące. Po pierwsze, szereg wersji podaje, że jego rodzice zostali zabici przez Untamo, podczas gdy on sam, jeszcze nie narodzony, został wzięty w niewolę w łonie matki. Inne jednak mówią o jego pożegnaniu z rodzicami, podczas gdy kolejne opisują jego wyruszenie na wojnę<sup>9</sup>.

Tolkien niewątpliwie zdawał sobie sprawę, że przyczyna niespójności leży w kompozycji *Kalevali*<sup>10</sup> i dokonał istotnych zmian w toku narracji w celu usunięcia niejednoznacznych przekazów. W konsekwencji akcja jego *Historii Kullervo* rozgrywa się jednoplanowo, a główna postać przeżywa rozwój

<sup>8</sup> Trzeba stwierdzić, że wersów, których autorstwo można przypisać samemu Lönnrotowi, jest w *Kalevali* ledwie 3% i pojawiają się jedynie wtedy, gdy trzeba uzgodnić wersje pochodzące od różnych śpiewaków. *Vide HÄMÄLÄINEN 2002, 365.*

<sup>9</sup> *Cit. apud PENTIKÄINEN 1989, 40.*

<sup>10</sup> Sposób ten opisuje COMPARETTI 1898, 2–5. Z tekstu tego najprawdopodobniej korzystał Tolkien, pisząc swój szkic o *Kalevali*, zamieszczony w dwóch wersjach w *The Story of Kullervo* (TOLKIEN 2015a, 67–125).

w sensie psychologicznym. Efekt *deus ex machina* zostaje złagodzony przez dodawanie pewnych szczegółów wyjaśniających pierwotne niespójności.

Główną próbą poprawienia niedostatków narracji źródłowej było wyjaśnienie stosunków rodzinnych Kullervo. Tolkien uznaje, że Kalervo miał syna i córkę, którzy przeżyli rzeź, zostali jednak zniewoleni i nigdy nie pragnęli odmiany swego losu. Po śmierci Kalervo jego żona powiła bliźnięta, chłopca oraz dziewczynkę. Chłopca nazwała Kullervo — „Wściekłość”<sup>11</sup>, dziewczynkę Wanona, co znaczy „Płacz” (w ten skomplikowany sposób pojawia się zapowiedź Lalaith „Lament” i Nienor Niniel „Dziewczyny w łzach”, sióstr Túrina Turambar). Kolejne jej imię, Kivutar „Boleśnica”, pochodzi z *Kalevali*, gdzie odnosi się do macierzy żałoby i cierpienia, zwanej też Kiputyttö „Panna Bólu”<sup>12</sup>. Kullervo nazywa tak swoją siostrę z powodu bólu, jaki mu zadała.

Interesujących spostrzeżeń dostarcza porównanie run Kullervo i tekstu Tolkiena pod względem nazewnictwa, a w konsekwencji tła czasowo-przestrzennego. Wyraźnie widać, że przystępując do pracy nad *Historią Kullervo*, młody pisarz chciał zatrzymać jak najwięcej ze specyficznej atmosfery oryginału, jednocześnie nie trzymając się niewolniczo jego nomenklatury. Tendencja do zmian zaczyna się nasilać mniej więcej w połowie tekstu, kiedy wydaje się, że Tolkien próbuje zamazać ścisły związek z *Kalevalą* i nawet główni bohaterowie zostają przemianowani. W charakterystyczny dla swej późniejszej pracy sposób autor zaczyna wprowadzać zmiany do tekstu, jednak

---

<sup>11</sup> „Oryginalne” znaczenie imienia Kullervo to „Dzielny”, „Odważny” (w angielskim tłumaczeniu Crawforda — *Pearl of Combat*; u Kirby’ego — *Battle Hero*). Tolkien najpierw zmienia znaczenie imienia (Kullervo = *Wrath*), potem próbuje zmienić samo imię, eksperymentując z brzmieniem (m.in. Sakehonto, Sake, Sāki, Sarihonto, Sari, Honto Taltewenlen).

<sup>12</sup> *Kalevala* runo 45, w. 269–302 [jeśli nie zaznaczono inaczej, posługuję się tłumaczeniem J. Litwiniuka, Warszawa 1998] zawiera zakłęcie Kivutar (u Litwiniuka: „córka bólu”). Nietrudno domyślić się w jej postaci jednego ze źródeł późniejszej Valiery Fui Nienna.

nie kończy ich i pod koniec powraca do „tradycyjnych” imion i nazw.

Pierwsza grupa zmian dotyczy nazw geograficznych i w tym wypadku Tolkien od samego początku zamierzał zdystansować się od terminologii *Kalevali*. *Karjala* (Karelia) i *Suomi* (Finlandia) stają się odpowiednio: krainą *Teleä* i *Sutse* „Krajem Mokradel [*marshland*]”. W efekcie spór pomiędzy *Kallervo* i *Untamo* staje się wojną pomiędzy *Teleä* (krainą *Kallervo*) i *Sutse* (miejscem gdzie narodziła się trójka braci i w którym pozostał ostatni z nich, *Untamo*). Na pozór zgadza się to z początkiem 31 runa *Kalevali*, jednak tam konflikt ma charakter wyłącznie rodzinny. W *Teleä* mieszka też *Äsemo* (tolkienowski zamiennik *Ilmarinena*), któremu *Untamo vel Ûlto* sprzedaje *Kullervo* w niewolę. Zabicie żony *Äsemo* powoduje, że *Kullervo* staje się wyrzutkiem we własnym kraju. Wokół tych krain rozpościera się *Kēme* lub *Kēmēnūme*, kraina, która w *Kalevali* jest po prostu Rusią, uznawaną za odległy kraj poza granicami siedzib synów *Kalevy*<sup>13</sup>. Wymienione krainy bez wątplenia znajdują się na północy Europy, sądząc ze zwierzostanu i głównych roślin, jako że Tolkien w ogóle nie ingerował w przeniesione do swego tekstu opisy roślinności i zwierząt występujące w zakłęciach *Kalevali*. Ten kraj zamieszkiwali ludzie żyjący na poziomie lokalnych społeczności egalitarnych. Jak pisze sam Tolkien:

Społeczeństwo składa się z lepiej prosperujących zagród i rozsiadanych wiosek, wiersze mówią o życiu wyższej klasy, lecz tworzą ją po prostu bogatsi chłopci, w niewielkim stopniu wyodrębniający się od całości wsi [...], nie ma tu dworskiego polotu ani zamków<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Nazwa nadana przez Tolkiena jest jednym z pierwszych rozpoznawalnych terminów z jego późniejszej mitologii, we wczesnym *Qenya* *Kemenūme* oznacza „Wielką Ziemię” [*Great Land*]: *Kemi.kemen* „ziemia” (TOLKIEN 1998, 46) + *-ūme, umea* „wielki” (*Qenyaqetsa*, s. 97), możliwe jest też *Kemen* + *nūme* „zachód” (*Qenyaqetsa*, 68). Aczkolwiek, zapewne przez pomyłkę, w jednym miejscu *Historii Kullervo* pojawia się określenie „Great Land” na oznaczenie krainy *Teleä*, gdzie mieszka *Äsemo*. (TOLKIEN 2015, 17, 56).

<sup>14</sup> TOLKIEN 2015a, 84.

Czas jest bez wątpienia prehistoryczny, dla Tolkiena w *Kalevali* „czają się odniesienia do zapomnianych języków i pamięci dawnych dni”<sup>15</sup>. Ta specyficzna czasoprzestrzeń będzie odtąd dla Tolkiena podstawowym tłem mitologizowanych zdarzeń. Nie ulega wątpliwości, że chciał posadowić swoją historię w obrębie „epoki heroicznej” i północnej Europy (Norland), jednak ukrył odniesienia do konkretnych regionów geograficznych za wymyślonymi nazwami.

Analogicznym zmianom podlega także tło kulturowe. Mimo że wymyślona przez Tolkiena terminologia zdradza zgodności z fińską wymową i słownictwem, to jednak nie pochodzi z *Kalevali*. Akcja nie jest posadowiona w Finlandii, choćby i mitycznej. Kosmologia i panteon boski są w konsekwencji zbliżone do modelu świata *Kalevali*, ale nie tożsame z nim. Istotnym przeróbkom podległo tło mitologiczne, imiona i funkcje bogów. Szczególnie istotne dla jego późniejszego legendarium będzie rozdzielenie postaci Jumali (Ilu, Ilukku w terminologii Tolkiena) i Ukko, wprowadzenie takich bóstw jak Malölö (Melko?) i Kaltüse (Meassé?), zmiana Suvetar na Sampię jako zapowiedź Yavanny, przeorientowanie roli Palikki/Mielikki<sup>16</sup>.

Zdecydowanie inaczej rozwiązana jest cudowność postaci Kullervo. W *Kalevali* w opisie Kullervo przetrwały echa archaicznej postaci *Kalevan poika*<sup>17</sup>, „Syna Kalevy”, olbrzymia o ogromnej sile, przynależnego czasom kreacyjnym. Dowodem tego są cudowne narodziny i moce magiczne Kullervo, pozwalające mu wymykać się pułapkom zastawianym przez Untamo i uniknąć potrójnej śmierci poprzez żywioły: utonięcia, spalenia i powieszenia. Magia Kullervo nie ma w *Kalevali* swojego źródła, jest po prostu immanentną cechą niezwykłego herosa, dowodem jego wyjątkowości. Tolkien próbuje nadać swojej postaci więcej konsekwencji, w tym celu rozbudowuje

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, 69.

<sup>16</sup> Szerzej ten problem dyskutuję w: SZYJEWSKI 2016, 41–72.

<sup>17</sup> *Eg.* Pääkulli Kalevan poika.

rolę „czarnego psa” z cyklu Kullervo<sup>18</sup>, który jako jedyny ocalał z zagłady siedziby Kalervo<sup>19</sup>. Autor przeznaczył mu rolę, która stała się ostatecznie źródłem dla mitu Huana, ogara Valinoru z jego własnego legendarium. Musti jest najmądrzejszym z psów, władającym czarami, potrafiącym przybierać różne postaci i mówić. Daje Kullervo trzy włosy ze swej sierści, mówiąc, że pomoże mu, jeśli korzystając z nich go wezwie. Magia Mustiego jest bajkowej proveniencji, jako że jest to wykorzystanie klasycznego motywu bajkowego zwierzęcego pomocnika. Tym samym jego Kullervo traci część niezwykłych cech mitycznych, którymi dysponował w oryginale. Warto w tym kontekście podkreślić, że skreślony przez Tolkiena początek tekstu zawiera klasyczną dla mitu/bajki preambułę: „In the days long ago, when magic was yet new”<sup>20</sup>. Oznacza to czas mityczny, w którym moc kreacyjna działała znacznie silniej niż obecnie. Podobnymi bajkowymi otwarciami posługiwał się przy innych okazjach, np. w *Łazikantym*: „Dawno, dawno temu żył sobie piesek...”<sup>21</sup>.

*The Story of Kullervo* różni się od oryginalnej historii właśnie przede wszystkim formą. W miejsce epickiego wiersza w metrum *Kalevali* Tolkien wprowadza prozę, w której jedynie sporadycznie pojawiają się wierszowane wstawki. Jak wiemy, młody Tolkien próbował uprawiania poezji z różnym skutkiem i widział w niej dobry środek do przenoszenia treści mitycznych, pozwalający na współodczuwanie z mitycznymi bohaterami i oddychanie atmosferą dawnych czasów. W *Historii Kullervo* Tolkien kilkakrotnie zmienia prozę na wiersz, kiedy bohaterowie przejawiają silne emocje, oraz dla uwydatnienia

<sup>18</sup> Od *musta* „czarny”; „Czarnuś” – w tłum. J. Litwiniuka; *Blackie* – u Kirby’ego.

<sup>19</sup> *Kalevala*, runo XXXVI, w. 287. Jest to zapewne archaiczny, mityczny motyw, obecny choćby w *Odysei*, w której przemienionego Odyseusza rozpoznaje jedynie jego stary pies Argos.

<sup>20</sup> TOLKIEN 2015a, 5.

<sup>21</sup> TOLKIEN 1998b, 28. W oryginale: „Once upon a time there was a little dog, and his name was Rover” (TOLKIEN 1998a, 3).

mitycznego tła opisywanego kraju. Wszystkie te przypadki nie stanowią własnej inwencji autora, lecz są przeróbkami odpowiednich wierszy *Kalevali*. Widać to szczególnie w potraktowaniu znajdującego się w runie 32 *Zakłęcia ochronnego bydła*. W tym wypadku Tolkien czerpie bezpośrednio z tłumaczenia Kirby’ego, umieszczając w swoim tekście istotną część zakłęcia jako 136 wersów przełamujących prozaiczną narrację. W niewielkim stopniu zmienia słownictwo i sens zakłęcia (wydobywając jego modlitewny charakter i wygładzając niedoróbki tłumaczenia), musi ono mieć więc dla niego wielką wartość jako wyraz dominującego światopoglądu twórców *Kalevali*, opisywanego przez siebie jako animistyczny<sup>22</sup>: „podział pomiędzy potomstwem nimf i duchów leśnych – trudno nazywać ich bogami, gdyż nasuwałoby to zbyt wiele skojarzeń „olimpijskich” – a ludźmi jest bardzo słabo zarysowany”<sup>23</sup>. Wiara w nich jest istotnym elementem eposu: „Gotów jestem z całą stanowczością stwierdzić, że bez czegoś zblizającego się do obiektywnej wiary w starych bogów definitywnie tracimy coś z tamtych dawnych opowieści, coś, co »jest poza naszym pojęciem«”<sup>24</sup>.

Podsumowując zmiany wprowadzone przez Tolkiena, można scharakteryzować je następująco:

- styl: archaizowana proza (jedynie z wstawkami poetyckimi w metrum *Kalevali*);
- fabuła: ujednoczenie narracji, usunięcie sprzeczności oraz niekonsekwencji;
- bohater: częściowe „odczarowanie” (moc magiczna przejęta od zwierzęcego pomocnika Musti), mroczność;
- nazewnictwo: stopniowe przechodzenie od oryginalnych imion do własnej inwencji;
- tło czasowo-przestrzenne i kulturowe: zakamuflowanie „fińskość”, przy zachowaniu estetyki języka i etyki „pogańskiej”.

---

<sup>22</sup> TOLKIEN 2015a, 119.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 82.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 113.

Jeśli zaś przyjrzymy się bliżej stylowi, w jakim napisano *The Story of Kullervo*, z jego najważniejszych cech warto wymienić następujące:

- Formuła otwarcia;
- Użycie różnych gatunków: tragedia, mit, zaklęcie, wiersz epicki;
- Archaiczna stylizacja, *słabsza w opisie narratorskim, silniejsza w „cytowanych” wypowiedziach protagonistów*<sup>25</sup>;
- Otwarcia akapitów: „And”; „Now”, „Then” jako reguła; częste stosowanie szyku przestawnego;
- Parataksa – zastępowanie zdań podrzędnie złożonych ciągiem zdań prostych;
- Wierność oryginałowi w wierszach, zwłaszcza w *Zaklęciu ochronnym bydła*, gdzie słownictwo w dużym stopniu przeniesione zostaje z *Kalevali* (Runo 32).

W efekcie w tekście pojawiają się cechy konstrukcyjne fabuły właściwe narracjom oralnym. Pamiętając, że Tolkien nie mógł ich zaczerpnąć z *Kalevali*, która była dziełem całkowicie poetyckim, trzeba spytać o źródło jego inspiracji.

## 2. Poetyka mitu Williama Morrisa

Aby zrozumieć, dlaczego młody student związał własną prezentację mitu z takimi cechami stylu, wystarczy przypomnieć, że Tolkien planował przearanżować *Kalevalę* „w stylu Morrisa”. Wszak C.S. Lewis wspomina, że podstawową przyczyną, dla której zwrócił uwagę i zaczął cenić teksty Tolkiena, była ich zbieżność ze stylem Williama Morrisa<sup>26</sup>. Oznacza to konieczność uwzględnienia wśród źródeł jego inspiracji twórczości Morrisa, szczególnie jego zainteresowania mitem.

<sup>25</sup> Vide eg. rozmowę Kalervo z żoną: “And the wife of Kalervoinen sitting nigh to the window of the homestead descried a scurry arising of the smoke army in the distance, and she spake to Kalervo saying, ‘Husband, lo, an ill reek ariseth younder; come hither to me. Is it smoke I see or but a thick [?] gloomy cloud that passeth swift; but now hovers on the borderas of the cornfields just yonder by the new-made pathway” (*Ibidem*, 6).

<sup>26</sup> CARPENTER 1981, 49. Cf. ZALESKI, ZALESKI 2015, 17.

Dla Morrisa mit jest wyjściową opowieścią. Jako opowieść służy określonym celom, przede wszystkim eskapizmowi, może być kamuflażem i schronieniem<sup>27</sup>. Z drugiej strony mit jest świętą, niekwestionowaną prawdą dla opowiadających, a mityczne narracje niosą „prawdę wyobraźni” jako produkty zbiorowej inwencji. W konsekwencji narracje mityczne cechuje anonimowość i ahistoryczność właściwa folklorowi. Ich głównym celem jest przedstawianie związku ze światem nadprzyrodzonym, magią, bogami i herosami; ludzie pojawiają się w mitach przede wszystkim poprzez interakcje z siłami sakralnymi.

W ujęciu Morrisa mit staje się ideologią, dlatego jeśli pisarze pragną porywać masy jak romantycy, muszą stać się mitotwórcami. Oznacza to, że w tle koncepcji Morrisa kryje się romantyczna wizja mitów jako zawierających sakralne, odwieczne prawdy, gdzie są one wyrażane w sposób uchwytny dla zwykłych ludzi, bez zagłębiania się w refleksję filozoficzną czy teologiczną. Przykładem mogą służyć mity *Złotego Wieku*, opisujące śmiertelność jako nienaturalną, czasową przypadłość, którą można przezwyciężyć. Mity *Złotego Wieku* akcentują pierwotną szczęśliwość wyrażaną w kulcie natury, wyrażają sen/marzenie o szczęściu (Morris był komunistą). Poeci potrafią zrozumieć i wyrazić mity, natomiast nauka jak folklorystyka czy mitoznawstwo je zabija.

Morris został więc pisarzem-poetą, który chciał wyrazić mity. Jednak nie interesował go proces kosmogoniczny czy teomachie. W centrum jego zainteresowania stał człowiek<sup>28</sup>, główną uwagę poświęcił zatem mitom heroicznym. Nie chodziło tu o najbardziej znanych herosów greckich, gdyż stwierdził, że do wyobraźni zwykłych ludzi bardziej przemawiają mity nordyckie niż wymagające wykształcenia słuchacza/czytelnika greckie, wyrażają odwagę, wojowniczość i wytrwałość w obliczu przeznaczenia, z którym należy się zmagać.

---

<sup>27</sup> BIRCH 1986, 6; *vide etiam* BIEMER 2010, 60–75.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 8.

Mitologia... odzwierciedla życie i etykę tego północnego ludu, którego rzeczywistą religią był kult Odwagi: ich moralność była dość prosta — zmagać się z losem, by zyskać sławę [...] A prawdziwa sława nie umiera nigdy<sup>29</sup>.

Tym niemniej Morris widział wspólnotę idei, potrafił łączyć ze sobą elementy mitów antycznych, germańskich i chrześcijańskich. Charakterystyczne dla jego dzieł są opisy przyrody, pisane z pozycji konserwatyzmu ekologicznego<sup>30</sup>, a zarazem realistycznie oddające naturę świata w istocie onirycznego<sup>31</sup>. Miłość do zjawisk przyrody stanowiła fundament umiłowania mitów jako sakralizacji natury, Morris szukał bowiem przemawiającego do wszystkich ludzi *sacrum* poza chrześcijaństwem, dlatego umieszczał je w świecie natury.

Styl Morrisa silnie zanurzony był w języku Chaucera, przez niego samego nazywanego *heigh style*. W efekcie dla Morrisa mit należy przekazywać jako podniosłą opowieść, sygnowaną przez silne archaizmy i dawno wyszłe z użycia wyrażenia. Szczególnym wskaźnikiem takiego stylu było odwracanie składni, co w języku angielskim silnie wpływa na odbiór tekstu. Preferował przy tym opisy działań i emocji, nie troszcząc się specjalnie o wyjaśnianie czy motywację działań bohaterów.

Swoje poglądy na mit Morris wprowadził do — będącego jego największym sukcesem — poematu *Earthly Paradise* opartego na cyklu przekazów mitycznych, opowiadanych przez grupę wędrowców, którzy (trochę na wzór *Dekameronu*) uciekli z nawiedzonej zarazą średniowiecznej Norwegii, poszukując krainy wiecznego życia. Żeglując na zachód, spotkali wyspę na Atlantyku, której ludność była potomkami starożytnych Greków. W efekcie na wyspie powstała kultura Złotego Wieku, żyjąca wspaniałymi przekazami mitycznymi, rzadko odwołująca

---

<sup>29</sup> MORRIS 1887, <<https://www.marxist.org/archive/works/1887/iceland.htm>>, [dostęp: 10.02.2015].

<sup>30</sup> CARTER 1992, 7.

<sup>31</sup> KOCCMANOVA 1964, 17.

się do chrześcijaństwa inaczej niż sztafażu<sup>32</sup>. Co dwa tygodnie główny miejscowy kapłan urządza ucztę, gdzie przypominane są dawne legendy i tradycje przekazane na przemian z greckiej ojczyzny lub zabrane przez wędrowców z Europy. Dlatego konstrukcyjnie *Earthly Paradise* dzieli się na dwanaście pieśni, każda związana z jednym z miesięcy roku. W każdej pieśni pojawia się jeden mit grecki i jeden germańsko-średniowieczny (nawet opowieść z „Tysiaca i jednej nocy”). Całość stanowi „rozważnie zaplanowaną strukturę”<sup>33</sup>, kolejność mitów w żadnym razie nie jest przypadkowa<sup>34</sup>. Przywódca przybyszów Rolf jako norweski wojownik urodzony w Bizancjum zna obie tradycje mityczne, jest więc mediatorem między kulturami. Przy tym cały poemat pisany jest w duchu Chaucera, średniowieczną metryką i z pozycji pisarza średniowiecznego, wierzącego w przekazywane opowieści. We treści przeważa ciężka gotycka atmosfera pełna mgieł i snów mieszających się z mitami<sup>35</sup>. Jak piszą o Morrisie krytycy: „Wrodzone poczucie mistycyzmu przeniósł na obszar piękna, które było dlań czymś idealnym i tajemniczym, wcielającym się we wszystko, co istnieje”<sup>36</sup>.

W *Ziemijskim Raju* mamy więc układ szkatułkowy, w którym motyw żeglarzy-uciekierów został wprowadzony, by połączyć ze sobą poszczególne opowieści mityczne. Historie te mają zapewnić ucieczkę z niepewnej, pełnej zarazy i śmierci teraźniejszości do bezpiecznej, powoli zmieniającej się przeszłości, która w ten sposób nabiera cech wyzwających ze śmiertelnych więzów.

<sup>32</sup> „Of Heaven or Hell I have no power to sing” — tak zaczyna się *Earthly Paradise*, wskazując, że podmiot liryczny nie chce iść śladami Milтона w przekazie kosmologicznym.

<sup>33</sup> KOCMANOVA 1964, 18.

<sup>34</sup> Vide BOOS: <<http://morrisedition.lib.uiowa.edu/epintro.html>>, [dostęp: 10.02.2015].

<sup>35</sup> A dream it is, friends, and no history  
Of men who ever lived; so blame me nought  
If wondrous things together there are brought.  
Strange to our waking world-yet as in dreams  
Of known things still we dream. whatever gleams  
Of unknown light may make them strange...(MORRIS 1903, 24 n.)

<sup>36</sup> SZYJEWSKI 2004, 20.

### 3. Styl *Księgi Zaginionych Opowieści*

W tej perspektywie dopiero można się przyjrzyć bliżej *Księdze Zaginionych Opowieści* (dalej – KZO). Stanowi ona pierwszy w miarę pełny prozatorski zapis rodzącej się „prywatnej” mitologii, dlatego też jej stylistyka i wymowa są nieocenionymi wskazówkami dla zrozumienia wyjściowych koncepcji Tolkiena.

Ponieważ KZO pozostała niedokończona, jej ostateczna postać jest nieznana – odtworzyć można tylko niektóre etapy jej konstruowania. Zapewne najpierw powstało kilka opowieści, jak *Upadek Gondolinu* i *Opowieść o Tinúviel*. Potem Tolkien postanowił zorganizować je w całość mniej więcej chronologiczną, łącząc je w cykl przekazów ustnych opowiadanych przybyszowi do krainy elfów, Eriolowi. Wprowadza tym samym do swego legendarium Eriola (późniejszego Ælfwina), zrazu jako łącznik między opowieściami, który ostatecznie otrzyma istotną rolę do odegrania w finale. Pierwotnym zamysłem dotyczącym KZO jako całości było dopowiedzenie „mitycznych” losów Anglii poprzedzających inwazję Anglów i Sasów. Wypełniające ją historie były więc wielkimi, elfimi mitami późniejszej Pierwszej Ery, wyraźnie rozdzielonymi (przez odmiennosć języków Qenya i Goldogrim) na przekazy Eldarów z Valinoru i Noldolich z Wielkich Krain. Ostatni, katastroficzny rozdział miał być poświęcony zdarzeniom, które były konsekwencją pobytu Eriola na Tol Eressëa: jego powrotowi do Helgolandu, Wielkiemu Marszowi elfów i przeciągnięciu Tol Eressëa do brzegów Europy. Jak zauważa Anna Vaninska, w efekcie powstaje powtórzenie schematu kompozycyjnego Morrisa z *Earthly Paradise*:

Inny wędrowny marynarz Tolkiena i główna postać mediująca jego wczesnych pism – Anglosas z X wieku Eriol/Ælfwine – także płynie na zachód do miasta elfów, by wysłuchać ich cyklu mitycznych opowieści, zapewniając nie tylko Morrisowską ramę Tolkienowskim przekazom *Silmarillionu*, ale też powiąza-

nie Anglii i Fäery kluczowe dla wyjściowej koncepcji mitologii Tolkiena<sup>37</sup>.

W konsekwencji powstało dzieło o kompozycji szkatułkowej. Narrator pierwszego stopnia opisuje historię Eriola, będącego narratorem drugiego stopnia, słuchającego mitów Noldolian od elfów — narratorów trzeciego stopnia: Lindo, gospodarza Dworku Utraconych Zabaw, Rúmila, mędrca z Tirionu<sup>38</sup>, królowej Meril-I-Turinqui czy Gilfanona, „najmędrszego z Gnomów”, wreszcie Eltasa i Ilverina Littlehearta. Ci cytują narratorów czwartego rzędu — Valarów i Noldorów. Są to zatem opowieści przekazywane z ust do ust, co oznacza brak medium w postaci zapisu na niższych poziomach narracji. Jedynie kiedy narrator pierwszego rzędu opisuje kolejne spotkania Eriola z narratorami trzeciorzędnymi, możemy się domyślać zapisu. Jest to kwestia bardzo ważna dla zrozumienia relacji oralności do piśmienności w koncepcji Tolkiena, jej szczegółowa analiza zostanie przeprowadzona w następnym podrozdziale.

Przyglądając się stylistyce KZO<sup>39</sup>, łatwo można odnaleźć cechy wypracowane w *The Story of Kullervo*. Rzecz zaczyna się od formuły otwarcia: „Now it happened on a certain time...”<sup>40</sup> („I zdarzyło się kiedyś...”<sup>41</sup>), sytuującej narrację w niedookre-

<sup>37</sup> VANINSKAYA 2014, 352.

<sup>38</sup> Rúmíl przyznaje, że istnieje zapis „wierszy, mądrych ksiąg i opowieści o najwcześniejszych dziejach”, ale księgi te są spisane w tajemnym języku Valarów, różnym od Qenya i Goldogrimu, i znane jedynie mędrcom, takim jak on sam. W późniejszym *Silmarillionie* postać Rúmila-mędrca zrazu zostanie zachowana, potem w jej miejscu pojawiać się często będzie inny mędrzec, Pengolod. Kluczowa dla legendarium Tolkiena *Ainulindalë* (i — dodajmy — jedyna opowieść *Silmarillionu*, która w warstwie tekstowej została przejęta z KZO), staje się przekazem p i s e m n y m, autorstwa Rúmila, o p o w i e d z i a n y m przez Pengoloda Aelfwinowi.

<sup>39</sup> Spośród rzadkich opracowań stylu Tolkiena warto wymienić: TURNER 2007, 545 n.; także DROUT 2004, 137–162; NAGY 2004, 21–41; TURNER 2014, 389–417; i, last but not least, POBIEŻYŃSKA, 2007, 71–228. Żaden z tych autorów nie poświęca jednak szczególnej uwagi KZO.

<sup>40</sup> TOLKIEN 1984 (dalej HM I), 13.

<sup>41</sup> TOLKIEN 1998c, 23 (dalej KZO I); w tłumaczeniu M. Pietrzak-Merty „Zdarzyło się pewnego razu”, TOLKIEN 1995a (dalej KZO<sub>A</sub>), 17. Oba tłumaczenia

ślonej czasowo przeszłości. Nie jest to czas mityczny *sensu stricto* (wówczas formuła musiałaby przybrać postać typu „na początku”, „kiedy świat był młody” itp), lecz prehistoryczna Północ. W następujących po sobie opowieściach narratorów trzeciego stopnia pojawiają się odrębne formuły: „Hear now”, „Behold”, „Listen, then...”, „Lo...”<sup>42</sup>, sugerujące przekaz oralny.

Powraca odnaleziona w *Historii Kullervo* tendencja do otwierania akapitów od „Now”, „Then”, „And”, „But” jako reguła. Przy czym, rzecz charakterystyczna, Tolkien nie zmienia tych formuł czy w ogóle stylu w zależności od tego, czy narracja dotyczy opowieści któregoś z narratorów trzeciego stopnia, które powinny mieć charakter oralny, czy opisu wędrówek Eriola i jego dyskusji z elfimi mędrkami. W efekcie cała KZO nabiera w miarę jednolitego charakteru stylistycznego, mimo że w przekazach, które w zamyśle autora były opowiadanymi mitami, pojawia się język bardziej sformalizowany i silniej archaizowany. Jego podstawowe cechy to:

- Częste przejścia z czasu przeszłego do teraźniejszego, naturalne w ustach bezpośrednich świadków opisywanych wydarzeń;
- Parataksa, czyli unikanie zdań podrzędnie złożonych i zastępowanie ich ciągiem zdań prostych, łączonych spójnikami;
- Archaiczna stylizacja (*użycie form wymarłych jak hath, doth, lief, or yet*);
- Tendencja do szyku przestawnego, szczególnie: częste przestawianie orzeczenia i przysłówków (np. „Then answered Rumil”).

Myślę, że poniższy fragment szczególnie dobrze oddaje istotę stylu KZO, przeładowanego archaicznym słownictwem oraz przestawianiem szyku. Zwracają uwagę nagłe zmiany czasu przeszłego na teraźniejszy i odwrotnie:

---

pozostawiają wiele do życzenia pod względem uchwycenia stylu wczesnego Tolkiena.

<sup>42</sup> HM I, 52, 65, 98, 207; HM II, 149, „Posłuchajj...”; „Wiedz, że..” (KZO<sub>A</sub>), „Słuchajcie...” (KZO I).

Vainly doth Ulmo trumpet and Uin with the flukes of his unmeasured tail lash the seas to wrath, for thither Ossë now brings every kind of deep sea creature that buildeth itself a house and dwelling of stony shell; and these he planted about the base of the island: corals there were of every kind and barnacles and sponges like stone. Nonetheless for a very great while did that struggle endure, until at length Ulmo returned to Valmar in wrath and dismay. There did he warn the other Valar that the Solosimpi may not yet be brought thither, for that the isle has grown fast in the most lonely waters of the world<sup>43</sup>.

Zdaniem Gartha<sup>44</sup> Tolkien planował wprowadzenie do narracji KZO uprzednio napisanych wierszy, jak „You and Me or the Cottage of Lost Play”, i zapewne dlatego Christopher Tolkien zamieścił poezje ojca w odpowiednich miejscach. W rzeczywistości w żadnym z ciągłych tekstów KZO nie ma wstawki poetyckiej, w wydanym tekście stanowią zawsze dodatek zamieszczony przez redaktora. Nie sposób zaprzeczyć, że mitologia Tolkiena została ufundowana na jego wcześniejszej liryce, takie koncepty jak podróż Eárendela, Tinfang Warble, opustoszały Kortirion, Dworek Utraconych Zabaw, bezludne wybrzeże Habannonu pełne duchów zostały wymyślane wcześniej jako tematy wierszy. Istotną analogię możemy znaleźć we *Władcy Pierścieni* w epizodzie o Tomie Bombadilu. Postać ta pojawia się wcześniej jako bohater serii wierszy (*Przygody Toma Bombadila*). Tym niemniej, choć epizod ten jest silnie „poetycki” (goszczący u Bombadila hobbitci przemawiają w istocie wierszem aliteracyjnym), Tolkien nie wprowadził do tekstu wierszy o Tomie Bombadilu, jedynie posłużył się tymi wierszami do konstruowania postaci i jej otoczki. I tak w epizodzie pojawia się Stara Wierzba (Old Man Willow), Wija (Withywindle), Żłota Jagoda (Goldberry), borsuk (Badger-brock), Upiór Kurhanu (Barrow-wight) i farmer Maggot (Old Maggot), a więc postaci, które obecne były w wierszu *Przygody Toma Bombadila*.

---

<sup>43</sup> HM I, 120.

<sup>44</sup> GARTH 2003, 226.

Ostatecznie można stwierdzić, że pisząc KZO, Tolkien żywił przekonanie, iż wymienione wcześniej cechy stylistyczne najlepiej oddają takie narracje, które mają nalot mitologiczny. Znakomita większość wykrytych tendencji pojawiła się wcześniej w *The Story of Kullervo*: otwarcia akapitów, parataksa, archaizacja słownictwa, szyk przestawny. Brak natomiast wstawek lirycznych i nie mamy pewności, czy Tolkien planował ich wprowadzenie. Tłem czasowo-przestrzennym akcji KZO jest świat Północy, gdzie rozgrywa się większość opowieści, ale też cudowne krainy Zachodu, Valinor i Tol Eressëa wypełnione czarodziejskimi zdarzeniami. Czas nie został jednoznacznie określony, ale Eriol przybywa na Tol Eressëa przed anglosaską inwazją na Brytanię w V w. n.e., a jego „następca” Ælfwin – po niej.

#### 4. Problem autorstwa KZO

Ponieważ KZO nie została zakończona, zostaliśmy pozbawieni dokładnej wiedzy o zamysłach jej autora, co do posadowienia jej w obrębie naszego świata. Można jedynie snuć przypuszczenia w powiązaniu ze szkicami i zapiskami Tolkiena dotyczącymi kolejnych rozdziałów. Tym niemniej kilka istotnych kwestii można zrekonstruować.

Ostatnia z *Zaginionych Opowieści* miała dotyczyć dokonań Eriola, czyli zabłąkanego na Tol Eressëa germańskiego żeglarsza Ottora Wæfre z Helgolandu. Jak to opisuję gdzie indziej:

Eriol, który pragnął na zawsze pozostać wśród elfów, otrzymał łyk *limpë*, czarodziejskiego napoju nieśmiertelności i miłości do krain elfów, ale serce przepęłniała mu wciąż tęsknota do rodzinnego kraju. Wbrew obowiązującym prawom, zabrał zatem swego narodzonego na Wyspie syna, półelfa Heorrendę z powrotem do „Wielkich Krain”, by nieść orędzie o elfach wśród swych pobratymców. Z jego więc inicjatywy elfy Samotnej Wyspy uznały, że ich zaginięni pobratymcy z Wielkich Krain dostatecznie już się wycierpieli, nadeszła pora na Wielki Marsz i, zgodnie z przepowiednią Gilfanona, ostateczne zniszczenie sług Melka. Z pomocą

Ulma przepływają z całą Tol Eressëa do wybrzeży Wielkich Krain i rozpoczynają kampanię przeciw wszystkim sługom zła. Niestety, ludzie zapomnieli już o elfach, żyjący wśród nich nękający współbracia Noldolich są w dzień niewidzialni, a opowieści o elfach traktowane jako przejaw ciemnoty. Ludzie wspomagają więc ich wrogów: orków, gongów, trolle i krasnoludy; elfy ponoszą klęskę [...] Barbarzyńcy: *Guidlin* (Walijczycy? Kymrowie?) i *Brithonin* – Brytowie oraz Rzymianie (*Rúmhoth*) zasiedlają Samotną Wyspę<sup>45</sup>.

Jeden element z dziejów Eriola wydaje się szczególnie znaczący dla zrozumienia istoty mitologii KZO. Mianowicie Eriol osiadł w Tavrobel, w „najpiękniejszym zakątku wyspy”, zamieszkując w Domu o Setce Kominów koło Mostu Tavrobel. Tam spisał wszystkie opowieści, które usłyszał w czasie pobytu na Samotnej Wyspie. W ten sposób powstała „Złota Księga” legend, *Parma Kuluinen*, którą ukrył w Domu o Setce Kominów. Pozostała tam setki lat, aż do odkrycia. Tavrobel oznacza gnoma. „Leśne Sioło” to po angielsku Great Haywood na południe od Staffordu, gdzie jakiś czas mieszkali Tolkienowie (1916–1918). Natomiast Dom o Stu Kominach to otoczony pięknym ogrodem Gipsy Green, ich ówczesne *locum*<sup>46</sup>, nietrudno więc domyślić się, że *Parma Kuluinen* jest właśnie powstającą wówczas *Księgą Zaginionych Opowieści*. *Qenyaqetsa*, leksykon wczesnej Qenyi, nazywa tę księgę *Parma Kuluinen*, zaś słownik gnomijski (*Goldogrin*) ma kilka nazw, między innymi *i-Bagulwin* – „Złota Księga”, ale jedna z nich to *i-Band a-Gwentin Laithra* czyli „Księga Zaginionych Opowieści”<sup>47</sup>. Oznacza to, że Tolkien wprowadził swój tekst do własnej mitologii i należy postawić znak równości między autorem *Księgi Zaginionych Opowieści* a „mitycznym” autorem *Parma Kuluinen*,

<sup>45</sup> SZYJEWSKI 2004, 152.

<sup>46</sup> Cf. HAMMOND, SCULL 1995, ryc. 22, 26. W KZO jest wymienione *Fladweth Amrod* czyli gnom. „Zieleń Nomadów” (= Gipsy Green); „miejsce na *Tol Erethrin*, gdzie Eriol niedługo przemieszkiwał w pobliżu Tavrobelu” (KZO III, 186).

<sup>47</sup> GARTH 2003, 229; TOLKIEN 1995a, 12, 63.

Eriolem. Zdaniem Gartha tę interpretację wzmacnia jeszcze fakt, że Eriol w swojej ojczyźnie nazywał się Ottor Wæfre – „Ottor Wędrowiec”. Ottor to stang. Otter „Wydra” – imię jakie nosił Tolkien w wymyślonym języku Animalic<sup>48</sup>. Także jego elfie imię Eriol – „Ten, który śni samotnie” – wskazuje, że jest *alter ego* Tolkiena.

Jak wskazuje dalszy rozwój legendarium tolkienowskiego, księgi stają się w nim niezbędne jako medium przekazu treści mitycznych. Przybierają zwykle formę „księgi w księdze”, jak *Parma Kuluinen* jako legendarne wcielenie KZO czy *Quenta Noldorinwa*<sup>49</sup> w późniejszej wersji mitopoei, posiadająca swoją staroangielską wersję w funkcji „oryginału” spisane przez Ælfwina<sup>50</sup>. Kiedy pojawiają się kolejne pomysły kolejnych er, rozszerzające legendarium, będą miały swoje księgi, traktowane jako oryginały, jak *Akallabeth*<sup>51</sup> i – wreszcie – *Czerwona Księga Marchii Zachodniej*<sup>52</sup>. Zdarzenia, które opisuje tekst „realny” (autorstwa Tolkiena), są trawestacją księgi spisanej przez bądź uczestnika wydarzeń, bądź kompilatora, wysłuchującego uczestników wydarzeń (narratora trzeciego stopnia) czy wreszcie kompilatora z trzeciej ręki, wysłuchującego osób znających tradycję (mit) od uczestników wydarzeń (narratora czwartego stopnia).

Punkt wyjścia dla tej koncepcji stanowiła kompozycja szkatułkowa, umożliwiająca połączenie zestawu mitów spajającym

<sup>48</sup> *Ibidem*, 225.

<sup>49</sup> Jak głosi jeden z podtytułów: „Historia Noldolian zaczerpnięta z *Księgi Zaginionych Opowieści*”, *Quenta Noldorinwa* pomyślana więc była jako skrót wielkiej *Parma Kuluinen* „Złotej Księgi”, dokonany przez Eriola/Ælfwina na Tol Eressëa. TOLKIEN 1988 (dalej HM IV) 77 n.

<sup>50</sup> HM IV, 205–212.

<sup>51</sup> Fragmenty w Quenyi, numenorejskim i staroangielskim pojawiają się w TOLKIEN 1993 (dalej HM IX), 309, 321. Wersję mającą być jej „tłumaczeniem” opublikowano w wydanym TOLKIEN 1985, 315–343.

<sup>52</sup> Warto zwrócić uwagę na wstęp do I wydania *Władcy Pierścieni*, gdzie Tolkien przedstawia siebie jako „tłumacza” *Czerwonej Księgi*, jednocześnie nie rezygnując ze swych cech realnego autora. Przedruk w: TOLKIEN 1996 (dalej HM XII), 25 n.

wątkiem marynarza-przybysza. Źródłem dla niej był, jak wynika z dotychczasowych rozważań, *The Earthly Paradise* Morrisa, który Tolkien cenił tak bardzo, że zabrał ze sobą na front<sup>53</sup>. To, co z niej zostało w późniejszych tekstach, stworzyło owo „wrażenie głębi”, które dla Tolkiena jest kluczowym elementem spisanego tekstu mitycznego. Podobnie jak w *Beowulfie*, zanurzonym w mitycznym modelu świata i rozpowszechnianym oralnie, w *Quenta Silmarillion* można dostrzec oparcie na głębszych pokładach mitu<sup>54</sup>. Charakterystyczna zwięzłość i aluzyjność stylu ma swoje źródło w tym, że autor zagłębiany był we własnym mitycznym świecie i nie musiał go tworzyć od początku. W ten sposób spisany tekst staje się wariantem, możliwą ekspresją modelu świata i łatwo dopatrzeć się w różnych wersjach zamieszczanych w *History of Middle-Earth* kolejnych odstępów inwariantu.

### Podsumowanie

Narodziny specyfiki stylu Tolkiena wiążą się z jego pierwszą próbą sparafrazowania narracji mitycznych wypełniających *Kalevalę*. Użyte do konstrukcji *The Story of Kullervo* narzędzia stylistyczne weszły trwale do jego warsztatu pisarskiego. Widać to w konsekwencji archaizacji stylu, od *Historii Kullervo* przez KZO do *Silmarillionu*. We wszystkich wersjach *Quenta Silmarillion* ten styl zostanie zachowany, zniknie natomiast charakterystyczna dla KZO konstrukcja szkatułkowa. W efekcie poszczególne narracje rozpoczynają się raczej formułą „It is said”, a charakterystyczne dla KZO „Know then” czy „Hear now”, „Behold” itp. znikają. Zmiany dotyczą też stopnia archaizacji, najsilniejszego w cytowanych wypowiedziach bohaterów *The Story of Kullervo*, słabszego w stylizowanych na język biblijny przekazach KZO, a najlżejszego w tekstach, które weszły do *Silmarillionu*. Rzecz charakterystyczna — podsta-

---

<sup>53</sup> GARTH 2003, 185, 296.

<sup>54</sup> Cf. NAGY 2004, 21–41.

wowe elementy tego stylu nie występują we *Władcy Pierścieni* z wyjątkiem kilku fragmentów. Mianowicie Tolkien posługiwał się takim stylem, kiedy potrzebował podniosłej atmosfery. Archaizowany styl „mityczny” pojawia się więc w całej *Opowieści o Aragornie i Arwenie*, widać go też m.in. w najbardziej stylizowanym rozdziale *Namiestnik i Król*, zwłaszcza w opisie koronacji Elessara, jak też we fragmentach *Bitwy na polach Pelennoru*.

Tendencja do łączenia narracji o charakterze mitycznym z archaizowaną stylizacją wywodzi się z pism Williama Morrisa. Młody Tolkien przejął od niego w dużym stopniu syntaksę, poetykę i formę narracyjną<sup>55</sup>. Morris użył chaucerowskiego stylu do zapisu mitycznych form oralnych<sup>56</sup>. Posłużył się przy tym także podstawowym wzorcem archaizacji, jakim dla świata anglojęzycznego była Biblia Króla Jakuba, co widać choćby w tendencji do parataksy i otwarć akapitów od „And”. Styl biblijny pojawia się u Tolkiena tam, gdzie chodzi mu o złożenie mitu i świętości, jak w *Ainulindalë*. Użycie „biblijnego” stylu, jak stwierdza Margaret Hiley<sup>57</sup>, wyposaża treść w autoritet i niekwestionowalność.

Silny wpływ Morrisa na Tolkiena manifestuje się szczególnie w początkowej fazie rozwoju jego legendarium, kiedy narracja *The House of Wolfings* wymusiła rozwiązania kompozycyjne *The Story of Kullervo*, a *The Earthly Paradise* skłonił go do przedstawienia KZO w formie powieści szkatułkowej, w której łącznikiem staje się podróż marynarza-Eriola na zachód w poszukiwaniu „ziemskiego raju”. KZO zapożycza wiele rozwiązań fabularnych z *The Earthly Paradise*, od opisu czarodziejskiego miasta elfów po dwoistość opowiadanych przekazów.

Charakterystyczne dla koncepcji mitu Tolkiena jest pojawienie się w KZO przejścia od narracji oralnej do tekstu spi-

---

<sup>55</sup> VANINSKAYA 2014, 353.

<sup>56</sup> SULLIVAN 1996, 79; *idem*, 2000, 12.

<sup>57</sup> HILEY 2004, 848 n.

sanego. W pismach Tolkiena pojawia się zatem „księga w księdze”, jak *Parma Kuluinen*, *Quenta Noldorinwa*, *Akallabeth* czy *Czerwona Księga Marchii Zachodniej*. Może ona istnieć jedynie w warstwie imaginacyjnej<sup>58</sup>, jednak najczęstszą figurą kompozycyjną jest jej – częściowo lub w całości – spisanie i umieszczanie fragmentów w tekście kolejnego poziomu. Z tego powodu zaistniały wersje staroangielskie *Roczników Valinoru* i *Beleriandu* oraz *Quenta Noldorinwa (Pennas na-Ngoelaidh)*. Tak też pojawiły się poematy *Lay of Leithian* i *Lay of the Children of Húrin*. Było to dla Tolkiena tak oczywiste, że kiedy skomponował *Sellic Spell*, stylizowaną na przekaz ludowy bajkową opowieść o Beowulfie, spisał ją najpierw po staroangielsku, aby lepiej oddać jej styl we współczesnej angielszczyźnie<sup>59</sup>. Warto też wspomnieć o pragnieniu Tolkiena, by *Władca Pierścieni* zawierał – jako ilustracje – trzy spreparowane przez niego „autentyczne” strony z *Kroniki Mazarbul*, odczytane w tekście przez Gandalfa, czy o rokowaniach z wydawcą, aby mapa Samotnej Góry zamieszczona w *Hobbitcie* posiadała runy księżycowe możliwe do odczytania pod światło jako znaki wodne.

Verlyn Flieger<sup>60</sup> pokazała, że kryje się za tym pragnienie uchwycenia mitu, natury jego przechodzenia z epoki do epoki. My jako członkowie kultury zachodniej znamy jedynie te mity, które zostały spisane. Dzięki temu zyskujemy możliwość zrozumienia jak mitopoetycznie przekształcano zdarzenia, oraz wczucia się w światopogląd twórców mitów. Za nim zdecydowanie opowiada się Tolkien.

---

<sup>58</sup> Można się wahać co do realności *Czerwonej Księgi*, ale znamy przynajmniej jej stronę tytułową (Tolkien 2013, 1129) i rozliczne fragmenty pisane w cudzysłowach w Dodatkach do *Władcy Pierścieni* (wreszcie uwidocznione także we wspomnianym polskim wydaniu z 2013). Opis *Czerwonej Księgi* w Prologu (Tolkien 2013, 31) zainspirował nawet Clyde’a Kilby’ego do ogłoszenia, że *Silmarillion* składać się będzie z czterech tomów (CARTER 2003, 34).

<sup>59</sup> TOLKIEN 2015a, 415.

<sup>60</sup> FLIEGER 2005, 114–125.

## BIBLIOGRAFIA

BIEMER 2010: M.N. Biemer, *Disenchanted with Their Age: Keats's, Morris's, and Tolkien's Great Escape*, „Hither Shore” 7 (2010), ss. 60–75.

BIRCH 1986: D. Birch, *Morris and myth; a Romantic heritage*, „The Journal of William Morris Studies” 7/1 (1986), ss. 5–11.

BOOS: F. Boos, *The Earthly Paradise: General Introduction*, <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/epintro.html>.

CARPENTER 1997: H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien; wizjoner i marzyciel*, Warszawa 1997.

CARPENTER 1981: H. Carpenter, *Inklingowie*, Poznań 1981.

CARTER 1992: L. Carter, *O Williamie Morrisie i jego Lesie za światem*, [w:] W. Morris, *Las za światem*, Warszawa 1992, ss. 5–10.

CARTER 2003: L. Carter, *Tolkien: świat „Władcy Pierścieni”*, Warszawa 2003.

COMPARETTI 1898: D. Comparetti, *The Traditional Poetry of the Finns*, London 1898.

DROUT 2004: M.D.C. Drout, *Tolkien's Prose Style and Its Literary and Rhetorical Effects*, „Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review”, 1 (2004), ss. 137–62.

FLIEGER 2005: V. Flieger, *Interrupted music; the making of Tolkien's mythology*, Kent–London 2005.

GARTH 2003: J. Garth, *Tolkien and the Great War; the threshold of Middle-Earth*, London 2003.

HÄMÄLÄINEN 2002: N. Hämäläinen, *Elias Lönnrot's first Kullervo poem and its folk-poem models*, [w:] L. Honko [ed.], *The Kalevala and the world's national epics*, Tampere 2002, ss. 364–387.

HAMMOND, SCULL 1995: W.G. Hammond, Ch. Scull, *J.R.R. Tolkien; artist and illustrator*, London 1995.

HILEY 2004: M. Hiley, *Stolen language, cosmic models; myth and mythology in Tolkien*, „Modern Fiction Studies”, Winter 2004; 50, 4, ss. 838–860.

KOCMANOVA 1964: J. Kocmanowa, *The poetic maturing of William Morris; from “The Earthly Paradise” to “The Pilgrims of Hope”*, Praha 1964.

MORRIS 1903: W. Morris, *Earthly Paradise*, vol. 2, London 1903.

MORRIS 1887: W. Morris, *The early literature of the North*, <<https://www.marxist.org/archive/works/1887/iceland.htm>>, [dostęp: 10.02.2015].

NAGY 2004: G. Nagy, *The Adapted Text: The Lost Poetry of Beleriand*, „Tolkien Studies” 1 (2004), ss. 21–41.

PENTIKÄINEN 1989: J.Y. Pentikäinen, *Kalevala Mythology; expanded edition*, Bloomington 1989.

POBIEŻYŃSKA 2007: M.E. POBIEŻYŃSKA, *Wtórna oralność jako narzędzie badań literackich na podstawie „Quenta Silmarillion” J.R.R. Tolkiena*, [w:] J.Z. LICHĄŃSKI [red.], *Baśń, oralność, zagadka; studia i materiały*, Warszawa 2007, ss. 71–228.

SULLIVAN 1996: C.W. Sullivan, *J.R.R. Tolkien and the telling of a traditional narrative*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 7/1 (1996), ss. 75–82.

SULLIVAN 2000: C.W. Sullivan, *Tolkien the bard; his tale grew in the telling*, [w:] G. Clark, D. Timmons [eds.], *J.R.R. Tolkien and His Literary Resonances: Views of Middle-Earth*, London 2000, ss. 11–20.

SZYJEWSKI 2004: A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru; świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Kraków 2004.

SZYJEWSKI 2016: A. Szyjewski, *Mityczny model świata w „The Story of Kullervo” J.R.R. Tolkiena*, [w:] Kopeć, P. Matusik, M. Michalski [red.], *Tolkien – mit, historia, literatura: eseje i studia*, Poznań 2016, ss. 41–72.

TOLKIEN 1984: J.R.R. Tolkien, *The History of Middle-Earth vol I: The Book of Lost Tales Part I*, Boston 1984.

TOLKIEN 1985: J.R.R. Tolkien, *Silmarillion*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985.

TOLKIEN 1993: J.R.R. Tolkien, *The History of Middle-Earth*, vol. IX: *Sauron Defeated*, London 1993.

TOLKIEN 1996: J.R.R. Tolkien, *History of Middle-Earth* vol XII: *The Peoples of Middle-Earth*, London 1996.

TOLKIEN 1995a: J.R.R. Tolkien, *Księga Zaginionych Opowieści*, tłum. M. Pietrzak-Merty, Warszawa 1995.

TOLKIEN 1995b: J.R.R. Tolkien, *Goldogrin or i-Lam na Ngaldathon; The Grammar and Lexicon of the Gnomish Tongue*, „Parma Eldalambion” 11 (1995).

TOLKIEN 1998a: J.R.R. Tolkien, *Roverandom*, London 1998.

TOLKIEN 1998b: J.R.R. Tolkien, *Łazikanty*, tłum. P. Breiter, Warszawa 1998.

TOLKIEN 1998c: J.R.R. Tolkien, *Księga Zaginionych Opowieści* tom 1, tłum. R. Kot, Warszawa 1998.

TOLKIEN 1998d: J.R.R. Tolkien *Qenyaqetsa; The Qenya Phonology and Lexicon*, „Parma Eldalamberon” 12 (1998).

TOLKIEN 2000: J.R.R. Tolkien, *Listy*, tłum. A. Sylwanowicz, Poznań 2000.

TOLKIEN 2013: J.R.R. Tolkien, *Władca pierścieni*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 2013.

TOLKIEN 2015a: J.R.R. Tolkien, *The story of Kullervo*, V. Flieger (ed.), London 2015.

TOLKIEN 2015b: J.R.R. Tolkien *Beowulf*, tłum. K. Staniewska, A. Sylwanowicz, Warszawa 2015.

TURNER 2007: A. Turner, *Prose Style*, [w:] M.D.C. Drout [ed.], *J.R.R. Tolkien Encyclopedia; scholarship and critical assessment*, New York 2007, ss. 545 n.

TURNER 2014: *Style and intertextual echoes*, [w:] S. D. Lee, [ed.], *A Companion to J.R.R. Tolkien*, Malden 2014, ss. 389–417.

VANINSKAYA 2014: A. Vaninskaya, *Modernity; Tolkien and his contemporaries*, [w:] S.D. Lee, [ed.], *A Companion to J.R.R. Tolkien*, Malden 2014, ss. 350–366.

ZALESKI, ZALESKI 2015: P. Zaleski, C. Zaleski, *The Fellowship; The literary lives of the Inklings*, New York 2015.

## THE BOOK OF LOST TALES – FROM ORAL TO WRITTEN MYTH

**Abstract**

The article is devoted to the genesis of the characteristics of the style of J.R.R. Tolkien. The mythopoeic activity of Tolkien had its roots in his first efforts to deal with mythical beliefs, and his assumption that the true mythical narrative should be a story. His first full expression of such a belief may be found in the form and content of 'The Book of Lost Tales'. However, before Tolkien began to create his own 'private' mythology, he first tried to convert the mythology of *Kalevala* according to his mythopoeic taste. 'The Story of Kullervo', as his first mythical narrative, is an attempt to convert to prose one of the mythical threads of *Kalevala*, the one dedicated to the tragedy of Kullervo. When drafting it, Tolkien had formed the first characteristics of his style. One can easily find almost the same style in the chapters of 'The Book of Lost Tales'. The author shaped the stories on the canvas of past events, in which the narrators refer to the 'historical' memories in their perspective. The tension between history, myth, written text and poetic impressions produces the base of Tolkien's 'early' characteristics in style.

**Keywords:** J.R.R. Tolkien, mythopoeia, myth, orality, *Kalevala*, William Morris, epics

**Słowa kluczowe:** J.R.R. Tolkien, mitopoeia, mit, oralność, *Kalevala*, William Morris, epos



Karol Zieliński  
Uniwersytet Wrocławski

## W KWESTII TRADYCJI USTNEJ *HOBBITA* I *WŁADCY PIERŚCIENI*

Podjęmowany w tytule temat obecności tradycji ustnej w tych najbardziej znanych utworach beletrystycznych J.R.R. Tolkiena chciałbym przedstawić w perspektywie związków twórczości tego autora z jego pracą badawczą, ale w nieco inny sposób niż to było postrzegane dotychczas. Mówiąc o pracy badawczej, myślę o jego warsztacie badawczym, o jego rozumieniu filologii, ale i niezrozumieniu uwarunkowanym stanem wiedzy jego czasu. Tolkien sam zdradza istnienie tej ścisłej relacji, pisząc we wstępie do *Władcy Pierścieni*, że: „it was primarily linguistic in inspiration”, ale właśnie sposób, w jaki to wyraża, objawia, jak postrzegał swoje badania, nie definiując w istocie ich złożoności. Podobnie jak naukowa, cała jego praca twórcza odbywała się w odniesieniu do źródeł i ten paralelizm pełni, moim zdaniem, kluczową, a nie marginalną rolę w jego dziełach<sup>1</sup>. Źródła do zaginionej kultury natomiast jawią się Tolkie-

---

<sup>1</sup> Trudno mi zgodzić się z opinią wyrażoną przez prof. J. Lichańskiego we wspomnianej monografii poświęconej twórczości Tolkiena (LICHAŃSKI 2003, 18) o badaniach filologicznych Autora *Władcy Pierścieni*, że „nikłe echo tych badań odnajdujemy i w powieści”, chociaż problem sprowadza się zapewne do tego, co mamy na myśli myśląc o skali tego wpływu.

nowi, pisarzowi i filologowi, dwojakiego rodzaju: są to tradycje ustne i pisane.

Jako badacz kultury wczesnośredniowiecznej Tolkien zwracał uwagę na dostępne źródła do epoki i na sposób rekonstruowania z nich świata. *Expressis verbis* daje temu wyraz w prologu do *Władcy pierścieni (Nota o kronikach Shire)*, gdzie tworzy całą genealogię kodeksów od archetypu przez rozmaite odpisy zawierające dodatki, ale i stanowiące skróty i epitomy niezachowanych manuskryptów wcześniejszych. Podaje też informacje co do przechowywania poszczególnych rodzin rękopisów w pewnych miejscach. Na tym miał niby pracować autor opowieści stylizujący się na autora przekładu. Jest to jak gdyby nota edytorska wydania krytycznego — rzecz codzienna dla klasyków i mediewistów, lecz nie dla zwyczajnego czytelnika powieści.

Można by to umocowanie swojej narracji przez autora stylizującego się na zbieracza tych pism i ich tłumacza odbierać w kategoriach żartu, ale kiedy porzucimy takie powierzchowne odczytanie, ukaże się ono nam jako pierwszy sygnał i klucz do rozpoznania w tym dziele nawiązania do badań filologicznych oraz do zupełnie poważnej próby rozpoznawania i zgłębiania przedstawianej kultury. Cały wstęp ma charakter opisu naukowego: etnograficzno-filologicznego. T.A. Shippey, można by powiedzieć, otworzył krytyce oczy na to, że projekcja nieznanego świata fantastycznych ludów jest właściwie drogą w głąb kultury angielskiej i poszukiwaniem ukrytego w jej korzeniach serca mitu, jak klejnotu — Serca Góry. Wykazał też, że należy łączyć twórczość fabularną Tolkiena z jego badaniami mediewistycznymi i sądami wyrażanymi o literaturze angielskiej, a anglosaskiej w szczególności<sup>2</sup>.

We wzmiankowanym wstępie narrator wykazuje świadomość, że kulturę pisma poprzedza kultura oralna. Jak powiada,

---

<sup>2</sup> Chodzi oczywiście o pozycję SHIPPEY 2001, ale warto też dorzucić późniejszą, nie mniej ważną pracę autora — 2004.

w okresie Odrodzonego Królestwa w Shire nastąpiło spisanie tradycji oralnej: „Wiele tradycji, dotąd przekazywanych głównie ustnie, zostało wówczas zebranych i spisanych.” (DP 28)<sup>3</sup>. W wykreowanym świecie Tolkiena natrafiamy na dużo głębsze rozumienie tej kwestii niż to proste stwierdzenie faktu: natrafiamy na koegzystencję kultury oralnej z piśmienniczą, a to wynika bezwzględnie z jego znajomości źródeł i realiów wczesnośredniowiecznych. Istotne staje się pytanie, jak Tolkien jako badacz i jako twórca narracji fabularnych przedstawiał sobie związki tych dwóch kultur oraz istotę każdej z nich. Pominę tu kwestię ukształtowania narracji *Silmarillionu* i *Księgi Zaginionych Opowieści* w formie opowieści, co można rozważać w kategoriach wtórnej oralności<sup>4</sup>. Interesuje mnie sama koncepcja stworzenia świata, w którym obecna jest kultura oralna, i jej analogie do świata pierwotnej oralności. Kwestią zatem o zasadniczym znaczeniu pozostaje stosunek Tolkiena do kultury ustnej i jej powiązania z tekstami. Powinniśmy sobie zadać pytanie, na ile rozumiał on specyfikę pierwotnej kultury oralnej i na ile oddawał jej cechy w swoim pisarstwie. W tym celu należałoby spojrzeć na całokształt jego dorobku, ale ograniczę się w swoich odwołaniach do *Hobbita* i *Władcy pierścieni*. O wyborze tym, jak za chwilę wyjaśnię, zdecydowało to, że utwory te zostały wydane za życia autora jako jedyne spośród opowieści o Trzech Erach świata. Wielu zagadnień jedynie dotknę, a niektóre pominę, spojrzę bowiem na rzecz z lotu ptaka, by dostrzec to, co w mojej ocenie pełni rolę najistotniejszą.

Zacznijmy od wszechobecności opowieści i pieśni w wykreowanym przez Tolkiena świecie. Śpiewają pieśni elfowie, hobbiti, enty, krasnoludy i ludzie. Aczkolwiek takie ogólnie określenie nie oddaje istoty sprawy. Ludy te, a szczególnie elfowie

---

<sup>3</sup> Cytowanie według *Władcy pierścieni* 2014, gdzie kolejne części pojawiają się w skrótach (*Drużyna pierścienia* – DP, *Dwie wieże* – DW, *Powrót króla* – PK) oraz *Hobbit czyli tam i z powrotem* – H.

<sup>4</sup> Pierwsze kroki w tym kierunku poczyniła POBIEŻYŃSKA 2007, chociaż trudno mi się zgodzić z jej rozumieniem języka formułcznego.

wręcz identyfikują się z pieśnią<sup>5</sup>. Niemal każde ich pojawienie wiąże się z wykonywaniem pieśni. Ich śladem podążają hobbici – rozmyślowani w śpiewaniu i deklamowaniu<sup>6</sup>. W akcji powieści ich pieśni są jednak zazwyczaj określane jako autorstwa Bilba, zapatrzonego w obce kultury elfów i krasnoludów, oraz Froda i Sama, naśladowujących z kolei swego mistrza Bilba Bagginsa. Nie jest to bez znaczenia, ponieważ stanowi to oznakę wskazywania na autorstwo pieśni, a więc pojmowanie jej jako tworu indywidualnego, oryginalnego, co jest charakterystyczne dla kultury piśmienniczej. Pieśnią wypełnione jest też życie entów<sup>7</sup>.

Jeśli chodzi o to, kto podejmuje pieśń, koncepcja *Władcy pierścieni*, ideologicznej walki dobra ze złem, stanowi zmianę w porównaniu z *Hobbitem*. Nie śpiewają teraz ci, którzy są zaangażowani po stronie ciemności<sup>8</sup>. Hobbici znają niektóre pieśni elfów, ale mają też swoje. Pieśń i opowieść wiąże się z pokojem i przyjemnością<sup>9</sup>. Zagadkowa postać Toma Bombadila personifikująca w jakiś sposób dobroczynną siłę życia wyraża się niemal wyłącznie poprzez pieśń – śpiew towarzyszy mu cały czas i nawet jego opowieści przechodzą w pieśń. Pieśni są też identyfikowane z pięknem i zaznaczana jest związana z eufonią gradacja, sugerująca, że pieśni w języku elfów, a zwłaszcza

---

<sup>5</sup> Tak określa ich także Drzewiec, stwierdzając, że gdy nastały Wielkie Ciemności „elfowie odeszli za morze albo umknęli w odległe doliny. Tam się skrywali, układając pieśni o dniach, które już nie wrócą” (DW 417).

<sup>6</sup> Umierający Thorin mówi do Bilba: „świat byłby weselszy, gdyby więcej jego mieszkańców tak jak ty ceniło dobre jadlo, zabawę i śpiew wyżej niż górę złota” (H 298). To upodobanie hobbitów w pieśni zostaje potwierdzone w nocce przedstawiającej ten lud w *Prologu do Władcy pierścieni*

<sup>7</sup> Drzewiec tak opisuje Dawne Dni (DW 417): „To były czasy! Mogłem całymi dniami chodzić i śpiewać, słysząc tylko echo własnego głosu odbite od wzgórz”.

<sup>8</sup> Z niewielkimi wyjątkami, jak wspomnianie o pieśni marszowej orków oraz inkantacyjnej pieśni mrocznego ducha kurhanu. Za obserwację tę dziękuję prof. Joannie Kokot.

<sup>9</sup> W *Hobbitcie* dom Elronda ukazany jest jako oaza spokoju: „W domu Elronda każdemu było dobrze, czy kto lubił jeść, czy spać, czy pracować, czy opowiadać różne historie, czy śpiewać, czy po prostu siedzieć oraz rozmyślać, czy też wszystko po trosze łączyć w przyjemną całość” (H 40).

cza w dialekcie Elfów Godnych, są nieporównanie piękniejsze. Elfy słuchają grzecznie pieśni Bilba, ale nie ma wątpliwości, że „pieśni śmiertelników” nie mogą konkurować z ich własnymi. Nieco groteskową formę przybiera ta zasada w przypadku pieśni entów uważanych przez nich samych za piękniejsze (pieśń elfów jest dla drzewca zbyt „pochopna”), jednak podczas nucenia drzewca do uszu hobbitów dochodzą tylko sylaby – pomruki: bum bum, rumbum, burar; bum bum, dahrar bum bum, dahrar bum (DW 426), które trudno uznać za urzekające. Na eufonię języków „dawnej Północy” Tolkien był niezwykle wyczulony, ale jest to kwestia bliska także badaczom języków antycznych<sup>10</sup>.

Zróżnicowana jest też niezmiernie funkcja pieśni. Jako znawca Tolkien dostrzegał wszechobecność i wagę pieśni w kulturze średniowiecznej. Dostrzegał też różnice w stylu kroniki, eposu czy ballady i, co ważniejsze, w sposobie przywoływania przez nie zdarzeń z przeszłości. Próbką tego zróżnicowanego podejścia daje nam w wykreowanym świecie ludzi, elfów i hobbitów. Jak się wydaje, autor nie od początku zdawał sobie sprawę z możliwości zakreślenia w ten sposób ram swojego świata. W *Hobbicie* pojawiają się nie tyle pieśni, ile okazjne piosenki. Wszystkie one, jeśli ich treść jest cytowana, odnoszą się do tego, co się akurat dzieje, najczęściej wyrażają to, co robi lub czego podejmuje się śpiewająca postać: krasnoludy śpiewają o tłuczeniu talerzy przy ich myciu (H 17), a następnie o bogactwach czekających na nich, a zagarniętych przez smoka (H 19), gdy drużyna schodzi do doliny Rivendell, elfowie śpiewają piosenkę, żartując z wędrowców (H 54), gobliny śpiewają ciągnąc do podziemi złapanych krasnoludów z hobbitem (H 66–67), a następnie o tym, jak rozpalili ogień pod drzewami, na których ukryli się krasnoludy, hobbit i Gandalf

---

<sup>10</sup> Vide e.g. STANFORD 1967. Tolkien przyznaje się, że zainteresowanie poezją przyszło do niego wraz z lekturą poetów greckich i łacińskich oraz podjęciem młodocianych prób ich przekładu (*O baśniach* [dalej OB] 176). Szczególną predylekcją ze względu na walory eufoniczne darzył język fiński.

(H 113 i 114), Bilbo śpiewa pieśni obrażające pająki w celu odciążenia ich od towarzyszy (H 167 i 168), elfowie śpiewają splawianym beczkom „na odjezdne” (H 190–191), krasnoludy śpiewają w odzyskanym pałacu o powrocie swego króla i skarbach (H 271), elfowie z Rivendell śpiewają na powitanie powracającego Bilba (H 306), a potem śpiewają kołysankę dla śpiącego hobbita (H 308). W tamtych czasach wierszyki w książkach dla dzieci i młodzieży były zjawiskiem nader częstym, można by więc nie zwracać na nie szczególnej uwagi. Byłby to bowiem rodzaj ornamentu bez większego znaczenia. Zapewne zdając sobie z tego sprawę, Tolkien zrezygnował z tego typu wstawek wtedy, kiedy nadał opowieściom o hobbitach, elfach i krasnoludach nowy wymiar. W tym nowym zamyśle pieśni pełnią już inne, dużo ważniejsze funkcje. Wzmiankowana pieśń przy puszczeniu przez elfów beczek na wodę ma w sobie coś z zaklęcia gwarantującego pomyślność. Także w *Hobbicie* ludzie przypominają sobie dawną pieśń, pełniącą funkcję przepowiedni (H 204). Pieśni nie wyznaczają jednak tylko przeszłości — kształtowane są na bieżąco. W Mieście na Jeziorze powstają nowe pieśni umotywowane okolicznościami po przybyciu krasnoludów (H 205) i po pokonaniu smoka (H 314) — wzmianka o tym jest żartem Gandalfa o spełnianiu się przepowiedni. Kiedy król elfów złożył na grobie Thorina Orkrista niezwykły miecz (H 300), wzmianka o pieśni pozwala na postrzeganie bieżących wydarzeń z perspektywy przyszłości: „Pieśń mówi, że Orkrist rozbłyskiwał w ciemnościach, ilekroć do góry zbliżał się wróg...”.

W *Hobbicie* pieśni pełnią rolę zaklęcia, przepowiedni czy informowania potomnych o ważnych wydarzeniach przeszłości, ale mnogość ich funkcji pojawia się w pełni dopiero we *Władcy pierścieni*. Tu Tolkien rezygnuje z przedstawiania w pieśni tego, co postać aktualnie robi lub przeżywa. Tymczasem jest to zjawisko głęboko zakorzenione w kulturach oralnych. Cecil M. Bowra w monografii poświęconej pieśni prymitywnej

(*Primitive Song* 1960) ocenia, że właściwie każdy silniejszy impuls emocjonalny jest w kulturach oralnych wyrażany w pieśni, którą potrafi zaimprovizować praktycznie każdy członek społeczności. Można by powiedzieć, że „kiedy świat był młody”, ludzie śpiewali przy każdej nadarzającej się okazji i ten stan rzeczy obecny jest w tolkienowskim Śródziemiu. W przywołanym przez Tolkiena świecie *Władcy pierścieni* rządzi bowiem słowo. Ma ono dla wszystkich wartość – bohaterowie lubią słuchać opowieści i lubią ich dostarczać.

Kwestia, czym jest pieśń dla Tolkiena, może być rozpatrywana dwutorowo. Z jednej strony, utożsamia on pieśń z poezją. Wiadomo, że cytując różne pieśni we *Władcy pierścieni*, korzystał ze swoich wcześniejszych utworów poetyckich, dostosowując je niekiedy do kontekstu narracji. Są to więc bez wątpienia produkty kultury piśmienniczej. Wiele z nich mogło już jednak w momencie powstawania być traktowane przez niego jako piosenki i w ten czy inny sposób mógł postrzegać związek poezji z muzyką i śpiewem. Jakkolwiek jest to tylko konwencja, znana nie tylko w czasach nowożytnych, lecz już w starożytności: Wergiliusz, zaczynając *Eneidę*, mówi *cano*, choć z pewnością ani on, ani nikt później tych wersów nie śpiewał. Z drugiej jednak strony, mamy liczne dowody na daleko posunięte naśladownictwo przez Tolkiena swoich średniowiecznych wzorów także w sferze przenoszenia najróżniejszych form konstrukcyjnych. Sprawia to, że utwory te zawierać mogą wiele cech charakteryzujących utwory oralne. Wierszyki te nie są też czymś w rodzaju ozdobników powplatanych w treść powieści, lecz stanowią immanentną część utworu współgrającą z akcją prowadzoną w prozie.

To naśladownictwo nie ogranicza się tylko do przywołania średniowiecznych poetyckich struktur kompozycyjnych. Obejmuje swym zasięgiem cały kreowany w fabule świat. Być może narażę się na krytykę, ale dla uproszczenia nazwę to kreatywnym kopiowaniem źródeł. Czym jednak są te źródła

w świetle dzisiejszej nauki? Dzieła wczesnego średniowiecza ocenia się obecnie jako *oral-derived texts*, czyli utwory o proveniencji oralnej. Oznacza to, że oceniane są jako powstałe na piśmie, ale zachowujące cechy poetyki oralnej, do której spuścizny się odwołują. Klasycznym tego przykładem jest ukończony przez Tolkiena *Beowulf*<sup>11</sup>. Cennym wkładem mediewistów do badań nad tradycją oralną jest teza, że autor tworzący na piśmie może naśladować styl oralny. Sprawia to, że – przykładowo – obecność formuł w tekście, nawet w dużej ilości, nie może stanowić dowodu na oralne powstanie tekstu. Naśladowanie jest więc wynikiem obcowania autora z dziełami oralnymi zarówno w skali mikro, przez stosowanie elementów stylu oralnego, jak i w skali makro, jeśli chodzi o strategię narracji, pewną tendencyjność potraktowania fabuły tradycyjnej opowieści. Nie mamy więc tylko do czynienia z motywami obecnymi we wcześniejszej tradycji, ale z konstruktem opartym na poetyce oralnej<sup>12</sup>.

To stwierdzenie implikuje cały zestaw problemów, do których kluczem jest uświadomienie sobie, do jakiego stopnia zaabsorbował Tolkien te struktury i czy był świadomy ich oralnej natury. Odpowiedź na drugie pytanie wydaje się prostsza: choć Tolkien wydaje się świadomy zasięgu kultury oralnej, to nie jest świadomy rządzącej nią mechaniki. Świadczy o tym

<sup>11</sup> RENOIR 1982, 7–14; CROSSLEY-HOLLAND, O'DONOGHUE 1999, X–XIII; RINGLER 2007, XVI–XXV; MAGENNIS 2011, 27–40. Oralną strukturę *Beowulfa*, porównując ją z *Odyseją* i pieśniami Południowych Słowian, omawia FOLEY 1990.

<sup>12</sup> Wypada jednak również zauważyć, że kwestia ta odnoszona często do *Beowulfa* nie uwzględnia innych wersji utworu, a przecież tekst zachowany został tylko w jednym rękopisie. W odniesieniu do innych zapisów poezji średniowiecznej zauważa się, że ich wielowersyjność wykracza poza możliwości zniekształceń tradycji rękopiśmiennej i wynika z funkcjonowania obok siebie tradycji oralnej i piśmienniczej, utwory poetyckie musiały więc istnieć w wielu wersjach, kiedy zostały spisane. Powinniśmy więc raczej mówić o autorstwie tej wersji *Beowulfa* podobnie jak o tej wersji *Iliady* czy *Odysei*. Odsyłam tu do pracy G. Nagy'a *The Poetry as Performance. Homer and Beyond* (NAGY 1996, ch. 1), przywołującego prace mediewistów, np.: ZUMTHOR 1972; 1983; PICKENS 1978, VAN DER WERF 1972.

dobitnie ukazywany proces powstawania utworów i ich przekazywania. Wielokrotnie mówi się enigmatycznie o układaniu różnych pieśni, zwłaszcza przez Bilba (ale też np. Froda czy Sama), wprost jednak swoim wyobrażeniom, jakim sposobem powstawały, dał autor *Władcy pierścieni* wyraz w scenie wizyty hobbitów na dworze Elronda, gdzie Bilbo medytuje, układając w ciszy swoją pieśń o Earendilu. Do ukończenia brakuje mu jednak kilku wersów i aby uzupełnić lukę, oddala się na bok z Aragornem, u którego szuka pomocy (DP 212). Wcześniej Bilbo Baggins stwierdza, że mieszkając w Rivendell, pisze książki i piosenki, które są potem śpiewane przez elfów na dworze Elronda (DP 211). Kiedy też na naradzie u króla elfów Bilbo zabiera głos, mówiąc wierszem, tłumaczy na boku Frodowi, że ułożył ten wierszyk podczas pierwszego spotkania z Aragornem (DP 224). Umiejętnością improwizacji popisuje się Sam, ale dokłada on tylko strofkę do ułożonego przez Froda wiersza ku czci poległego Gandalfa (DP 317). Tolkien wyobraża sobie zatem proces twórczy analogicznie do tego znanego mu z kultury piśmienniczej.

W kulturze oralnej pieśni nie mają ustalonej raz na zawsze formy. Mogą różnić się sposobem przedstawienia historii, a co za tym idzie – użyciem środków, w pewnym sensie także języka, jeśli patrzeć na dobór formuł. W konsekwencji ta sama pieśń w zależności od zdolności śpiewaka oraz okoliczności może przybierać zróżnicowany kształt. Dla pieśniarzy tradycji oralnej ważne jest, by przekazana została ta sama opowieść, przynajmniej tak, jak oni ją sobie uzmysławiają. Dla kogoś obserwującego jednak tę kulturę z zewnątrz zauważalnym rezultatem tego procesu jest wielowersyjność. We *Władcy pierścieni* cytowane pieśni stanowią zazwyczaj fragment większej całości. Sam śpiewa trzy strofy, stanowiące, jak wyjaśnia Obieżyświat, część ballady *Upadek Gil-Galada* (DP 174), a niedługo potem to Obieżyświat cichym głosem śpiewa fragment ballady o Tinuviel (DP 179–180). Już jako Aragorn nuci pieśń o Eorlu

w języku Rohirrimów, a następnie tłumaczy ją na wspólną mowę (DW 451). Gandalf zanucił pieśń o Lorienie podczas audiencji u Theodena, komentując niejako, skąd mogą się brać uprzedzenia Smoczego Języka do Galadrieli (DW 456). Gandalf, galopując na Gryfie, śpiewa „urywki wierszy w różnych językach”, tajemniczą piosenkę (chodzi o przypłynięcie królów Numenoru). Mówi, że przypominał sobie parę zwrotek *Pieśni Dziejów* (DW 527). Wszystkie te sytuacje wskazują, że autor wyobraża sobie te utwory jako ustalone na piśmie, które można cytować i których można uczyć się na pamięć. Niekiedy jednak, choć rzadko, zarysowana jest sytuacja bliska realiom kultur oralnych. Oto Aragorn dokonując pochówku Boromira, śpiewa w łodzi o tym, jak wiatr zachodni niesie do Gondoru wieść o śmierci tego bohatera (DW 373). Dołącza do niego Legolas, śpiewając o wietrze południowym, po czym kontynuuje Aragorn o wietrze północnym. Mamy więc do czynienia z improwizacją, w kulturze oralnej możliwą dzięki ustaleniu się w tradycji pewnych wzorów. Typowe dla kultury oralnej jest również podejmowanie pieśni przez kolejne osoby<sup>13</sup>. Żłudną namiastkę wielowersyjności, czyli kreatywnego przekształcania wzoru pieśni kultury oralnej, daje powtórzenie przez Bilba swojej „piosenki podróżnej”. Inaczej śpiewa ją na początku, a inaczej na końcu swej drogi<sup>14</sup>. Drobna zmiana w stosunku do pierwszej wersji pojawia się, gdy śpiewa ją Frodo (DP 80),

<sup>13</sup> Widoczne jest to dobrze w oralnej tradycji greckiej. W *Iliadzie* znajdujemy adekwatną paralelę właśnie w kontekście śpiewania chwały ku czci poległego bohatera. Przy ciele Hektora wystawionym na łożu w komnacie do opłakiwania (część ceremonii pogrzebowej zwana *prothēsis*) śpiewają treny aoidowie, jak domniemywają uczeni, w kolejności (vide RICHARDSON 1993, 351), po czym swój lament żałobny zawodzą kobiety, kolejno wyrażając swój żal po nim: Andromacha, jego żona, Hekabe, jego matka, i Helena, jego bratowa. Te lamentsy kobiece (*gōoi*) noszą również charakter improwizowanych pieśni żałobnych (DUE 2006, 43–46). W obrazie Tolkiena brakuje natomiast lamentacyjnej odpowiedzi grupy na pieśni solistów (w tradycji greckiej tych przewodników chórów nazywa się *eksarkhoi* ‘tymi, którzy zaczynają [pieśń]’, w naszym wyobrażeniu lepiej byłoby mówić o prowadzeniu przez nich pieśni).

<sup>14</sup> Zmiany znaczeń poszczególnych przywołań tej „piosenki” wyjaśnia Shippey (DŚ 217–218).

zostaje jednak natychmiast zauważona przez Pippina: „To coś jakby wiersze starego Bilba. Czy może to twoja własna przeróbka?” Frodo odpowiada: „Sam nie wiem. Przyszła mi kiedyś do głowy, jakbym ją sam układał, ale niewykluczone, że gdzieś ją wcześniej słyszałem”<sup>15</sup>. Nie jest to więc część tradycji, lecz oryginalny utwór konkretnego autora, w którym najdrobniejsze zmiany są dostrzegane i wiązane z przeniesieniem autorstwa. Jednakże zaznaczenie nieświadomości Froda może wskazywać na próbę sugerowania, jak funkcjonuje tradycja: autor pieśni zostaje zapomniany, a pieśń przekształcona przez następcę w sposób przez niego nieświadomiany. W kulturze oralnej takie zmiany są jednak niedostrzegalne także dla odbiorców.

Bliskie kulturze oralnej jest również odwoływanie się do poezji katalogowej. W kulturze tej katalog stanowi najlepszy sposób gromadzenia i przekazywania istotnych informacji. Na uroczystościach w Rohanie tamtejszy bard i kronikarz „wymienili kolejno imiona wszystkich władców Marchii” (PK 856). Wspomnienie źródła pisanego stanowi wyraźną wskazówkę, że Tolkien nie przypuszczał, żeby takie informacje mogły być przekazywane bez pomocy pisma<sup>16</sup>. Podobnie typowe dla kultury piśmienniczej jest waloryzujące pokreślenie trzymania się przez

---

<sup>15</sup> Tu wyjątkowo podaję tłumaczenie Łozińskiego, ponieważ znacznie lepiej oddaje treść oryginału. „That sounds like a bit of old Bilbo’s rhyming,’ said Pippin. ‘Or is it one of your imitations? It does not sound altogether encouraging’ ‘I don’t know,’ said Frodo. ‘it came to me then, as if I was making it up; but I may have heard it long ago’.

<sup>16</sup> Christopher Tolkien pośród zapisków zgromadzonych jako komentarz jego ojca do własnego przekładu *Beowulfa* przytacza jego pogląd o poetach wczesnośredniowiecznych: „Uczenie się na pamięć od innych i starszych przedstawicieli tego rzemiosła stanowiła część zajęć, jakim się oddawał *scop* czy *minstrel* oraz *fyle*, „pisywacz” genealogii i opowieści prozą. Do jego obowiązków należało także tworzenie pieśni czy opowieści albo list mnemotechnicznych związanych ze sprawami, których był świadkiem albo które dochodziły do niego jako wieści z daleka” (TOLKIEN, 2015, 221 n., przyp. 7). Bezimienni bard i kronikarz (*a minstrel and loremaster*) Rohanu odpowiadałoby zatem temu, jak J.R.R. Tolkien postrzegał rolę *scop* i *fyle*. Niewątpliwie Tolkien dostrzegał obecność katalogowania w poezji i w zapisach kronikarskich. Zakładał więc ich pokrewieństwo i dostarczył wyidealizowanego obrazu ich koegzystencji.

nich porządku: „kolejno”<sup>17</sup>. Tymczasem to właśnie dla kultury oralnej charakterystyczne jest ustalanie katalogów pozwalających gromadzić, porządkować i przekazywać wiedzę. Pismo funkcjonuje pierwotnie jako narzędzie do sporządzania spisów, które z czasem mogą też przybierać formę kroniki, ale funkcjonowanie katalogów opiera się na innej zasadzie kompozycyjnej<sup>18</sup>. W interesującym nas tu aspekcie każdorazowo wymieniana przez poetę kolejność władców jest właściwa, mimo że może się różnić od poprzedniej jej prezentacji. Mnemotechnika jest do tego potrzebna, lecz nie jest oparta na zapamiętywaniu zapisanego tekstu. Bliższe kulturze oralnej jest za to użycie katalogu stworzeń przez entów, włącznie z koniecznością odtwarzania go od początku (DW 83), dającego się zaobserwować na przykład w deklamacjach griotów.

Zasadniczą rolę, jaką wyznaczył poezji Tolkien w dziełach po *Hobbicie*, jest kultywowanie pamięci: pamięci o wydarzeniach, osobach oraz miejscach. Jest ona adekwatna dla kultur oralnych. Stając przed łańcuchem gór wznoszących się nad Khazad-dûm, dawną stolicą krasnoludów, Gimli powiada, że nie potrzebuje map, gdyż potrafi rozpoznać poszczególne szczyty dzięki pieśniom i opowieściom krasnoludów (DP 254). To rzeczywiście możliwe. Funkcję takiej niegraficznej mapy spełniają i aborygeńskie pieśni o wędrówkach przodków, i „Katalog Okrętów” w *Iliadzie*<sup>19</sup>.

Z perspektywy postaci występujących w powieściach Tolkiena, pieśni przekazują prawdę o minionych czasach. Nie dystansuje się od tego spojrzenia także narrator, nawet na moment nie poddając w wątpliwość prawdziwości przekazów poetyckich. Wręcz przeciwnie, ustami Theodena wypowiedziana

<sup>17</sup> Maria Skibniewska tłumaczy *in their order* jako „we właściwej kolejności” i to tłumaczenie wydaje się bliższe intencjom autora.

<sup>18</sup> Vide ZADKA 2016.

<sup>19</sup> O powiązaniu mitów aborygeńskich z topografią Australii *vide* SZYJEW-SKI 2014, *passim*. Ta funkcja katalogu homeryckiego nie została jeszcze właściwie przebadana, ale grunt pod to przygotowuje J. Strauss-Clay w projekcie „Mapping the Catalogue of Ships”.

jest konstatacja burząca typowy dla myślenia post-epickiego sceptycyzm wobec przekazów poetyckich. Kiedy bowiem król Rohanu dowiaduje się o entach, stwierdza ze zdumieniem (DW 487):

Zdaje się, że dzięki wspomnieniom z legend zaczynam pojmo-  
wać cud tych drzew. Doczekałem dziwnych czasów. Od dawna  
opiekujemy się naszymi zwierzętami i polami, budujemy domy,  
wykuwamy narzędzia, siadamy na koń [...] I to nazywamy życiem  
ludzi, zwyczajem całego świata. Niewiele dbamy o sprawy spoza  
granic naszej ziemi. Wprawdzie znamy mówiące o nich pieśni, ale  
je zapominamy: uczymy ich nasze dzieci bez określonego celu.  
A teraz legendy ożyły, zjawily się wśród nas.

Tolkien podnosi tu więc kwestię prawdziwości mitu, a na-  
wet baśni. Obserwuje to jako czynnik korelujący z powagą ba-  
śni. Nawet jeżeli to współczesne rozróżnienie na mit i baśń nie  
w pełni odpowiada warunkom tradycji oralnej, nie ma wątpli-  
wości, że opowieść mityczna jest postrzegana jako prawda. Rze-  
czywistość przywoływana w opowieści tradycji ustnej obowią-  
kowo postrzegana jest jako prawdziwa. Kreacja twórcy jest nie-  
dostrzegana w warunkach kultury oralnej, ponieważ opowiada  
on o tym, co się zdarzyło, i w przekonaniu opowiadającego,  
i jego słuchaczy. W świecie kultury oralnej nie ma miejsca  
na fikcję, nawet jeżeli dzieje się w Krainie Czarów i występują  
tam baśniowe stwory, bogowie, półbogowie itp. Kiedy tworzona  
jest *Iliada*, *Odyseja* czy *Mahabharata*, nie jest to zbiór mi-  
tów czy wyobrażeń, lecz rzeczywisty obraz przeszłości tak dla  
autora pieśni, jak i jego publiczności, nawet jeśli jest to tylko  
jedna z wersji wydarzeń. Przekazywanie „prawdy” o wydarze-  
niach z przeszłości nie oznacza jednak w warunkach oralności  
myślenia historycznego. W *Hobbicie* odniesienia do przeszło-  
ści elfów, ludzi i krasnoludów przekazywane są w wypowied-  
dziach postaci, ale już w trylogii *Pierścienia* tę rolę w znacznym  
stopniu przejmują pieśni, które dla jasności są niekiedy ko-

mentowane (też jest to widoczny ślad pracy filologa)<sup>20</sup>. Tolkien przedstawia też sytuacje, w których nie tylko przywoływane są wydarzenia z heroicznej przeszłości, ale również takie, w których heroiczne wydarzenia dziejącej się terażniejszości stają się przedmiotem pieśni utrwalającej je dla przyszłych pokoleń. Tak będzie w przyszłości sławiony w pieśni wymarsz wojsk Rohanu na pole bitwy (PK 711), a na pogrzebie króla Theodena odśpiewano pieśń pochwalną ułożoną przez barda Glowina, który „już nigdy potem nie złożył innych wierszy” (PK 325 M.S.)<sup>21</sup>. Inny minstrel śpiewa też pieśń w języku elfów i we „Wspólnej Mowie” o czynach Froda i Sama (PK 836). Tolkien nawiązuje do znanej ze średniowiecznych zapisów poezji panegirycznej wpisującej terażniejszość w chwalebny przeszłość eposu. Funkcja zachowywania przeszłości jest jednak w poetyce oralnej dużo bardziej iluzoryczna niż się to wydawało Tolkienowi i współczesnym mu badaczom. Oralna poezja epicka nie utrwala przeszłości, lecz projektuje ją. Jeżeli kryje się za nią jakaś przeszłość historyczna, to pełni raczej rolę ła i traktowana jest bardzo schematycznie<sup>22</sup>. Nic też nie wskazuje na to, by uwiecznić miała wydarzenia z historycznego punktu wi-

<sup>20</sup> Frodo słyszy pieśń elfów śpiewaną w języku elfów – podana jest jednak w tłumaczeniu, jak rozumiał ją Frodo (DP 85). Elfowie śpiewają o Elbereth (jedna z Valarów), która została za morzem. Wtedy po raz pierwszy treść pieśni nie odpowiada bieżącym wydarzeniom, lecz stanowi odniesienie do przeszłości mitycznej. Jest to coś w rodzaju modlitwy, Elbereth miała oznaczać w sindarińskim Varda, „Królową Gwiazd”, jedną z Valarów, a więc jakby boginię. Dla czytelnika, który nie miał jeszcze szansy poznać dziejów Valarów i elfów, treść pieśni jest dość enigmatyczna. Istotne jest jednak wrażenie, jakie czyni ona na słyszających ją hobbitach.

<sup>21</sup> Tu także muszę sięgnąć po tłumaczenie M. Skibniewskiej jako lepiej oddające myśl oryginału. Tłumaczenie Aleksandry Jagiełowicz daje niepożądaną dwuznaczność (PK 855): „Była to ostatnia pieśń, jaką stworzył ten śpiewak”. W tolkienowskiej frazie *he made no other song after* bez wątplenia chodzi o zaznaczenie wyjątkowości tej pieśni a przez to opisywanego przez nią wydarzenia. Powstrzymanie się przez minstrela od kreowania kolejnych pieśni jest wyrazem jego hołdu złożonego królowi. Można by powiedzieć, że w tej krótkiej frazie Tolkien daje swoją wizję sytuacji, w której jedna pieśń oralna zaczyna dominować nad pozostałymi, jak w przypadku *Iliady* Homera.

<sup>22</sup> CARPENTER 1974, 67 n.; DALBY 2006, 31–63; ZIELIŃSKI 2014, 277–279.

dzenia najważniejsze, współwystępują w niej natomiast postaci historyczne z różnych miejsc i czasów<sup>23</sup>. W świecie wykreowanym przez Tolkiena pieśni i kroniki mówią jednym głosem, we współczesnej ocenie mamy do czynienia z rozdzźwiękiem. Tradycja oralna zachowuje pamięć o tym, co warunkuje teraźniejszość społeczności (akcentowana przez Onga *homeostaza*)<sup>24</sup>. Zachowuje też to, co nabiera dla niej wartości jako opowieść, a nie jako relacja o przeszłości<sup>25</sup>.

Młodzieńcze zauroczenie Tolkiena *Kalevalą* miało poskutkować wprowadzonym w życie planem zbudowania „Wielkiej Historii” legendarno-mitycznej dla swego narodu<sup>26</sup>. Powszechny jest podziw dla skonstruowania przez niego wymyślanego świata w ciągu diachronicznym, dla jego zwartości i komplementarności. Relatywnie spójną narrację dziejów pełni *Silmarillion*, który przyjął miał już postać wydawniczą, zanim zostały napisane powieści o hobbitach, choć nigdy finalną, a opublikowany został dopiero po śmierci autora. *Silmarillion* oraz inne wątki były opracowywane przez dziesięciolecia, właściwie przez całe życie autora i nie wszystko zdążył on dokończyć. Ta historia, jak to mówimy, narastała w nim, także wskutek nacisków czytelników i ich rozbudzonej ciekawości<sup>27</sup>. Kiedy jednak wydawane są *Hobbit* i *Władca pierścieni* czytelnik nic nie wie o tym, co leży u Tolkiena w szufladzie, natomiast dostaje elementy tego układu podane w stylu aluzyjnym. Często zapominamy o tym pierwszym czytelniku Tolkiena, dla którego może

---

<sup>23</sup> Tolkien krytykował ograniczanie badań nad opowieścią do wychwytywania danych historycznych i oceniania wiarygodności przekazu, postulując dostrzeganie wartości samej opowieści (OB 164–167, PiK 28–29).

<sup>24</sup> ONG 2011, 89–92.

<sup>25</sup> Tolkien dostrzegał niezależność opowieści od uwarunkowań nie tylko historycznych, lecz także rytualnych, OB 203: „Opowieść, którą wymyślono po to, aby wyjaśnić rytuał (a ponoć zdarzało się to dość często), pozostaje opowieścią. Przetrwą ona w tej formie (naturalnie dłużej niż rytuał) tylko ze względu na swe walory jako opowieści”.

<sup>26</sup> SZYJEWSKI 2004, 55–57.

<sup>27</sup> Nawiązuje do tego Christopher Tolkien przywołując fragmenty listów ojca w przedmowie do *Niedokończonych opowieści*, NO 8–9.

nigdy nie miały się stać jasne aluzje, na które odpowiedź daje *Silmarillion* i pozostałe *inedita*. Przecież z takim właśnie obrazem przeszłości Śródziemia zostawiał go Tolkien, rozstając się z życiem.

Ten styl aluzyjny został zaczerpnięty z eposu: budząc oczekiwanie, że za nie do końca rozumianą wzmianką kryje się jakaś opowieść. Tolkien działał twórczo dwutorowo: z jednej strony odsyłał czytelnika do czegoś, co miało istnieć w wykreowanym świecie, a co istniało rzeczywiście, chociaż czytelnik nie mógł mieć o tym wiedzy; z drugiej, rozbudowywał nieustannie ten świat, którego nie decydował się udostępnić publiczności, każdy bowiem drobiazg można było rozwinąć, angażując siłę wyobraźni autora. Tolkien zbudował w ten sposób tradycję, która kryć się miała za światem wędrówek hobbitów. Historia przedstawiana w takich aluzjach jest nieuporządkowana: trudno byłoby odtworzyć historię Valarów, elfów i Dawnych Ludzi na ich podstawie, nawet gdyby ich ilość była dużo większa na przestrzeni utworu. Jednakowo trudno byłoby odtworzyć historię wojny trojańskiej na podstawie samej *Iliady*. We *Władcy pierścieni* odniesienia te przyjmują zazwyczaj formę pieśni przywoływanych przy różnych okazjach, mniej lub bardziej powiązanych kontekstualnie z narracją. Wiąże się to z jego przekonaniem jako naukowca, że historia mityczna przyjmuje najpierw formę pieśni a potem ciągłej narracji. Najistotniejszą rolę odgrywa jednak samo przekonanie o istnieniu tradycji, która stoi za poematem epickim. Oddajmy jednak wreszcie głos samemu Tolkienowi, broniącemu spójności kompozycyjnej swojego wzoru epickiego — *Beowulfa*:

Przed nim mogły istnieć wzruszające wiersze opowiadające w prostych słowach i w naturalnej kolejności o czynach Beowulfa i upadku Hygelaca albo o kolejach waśni rodów Hrethela Geaty i Ongentheowa Szweda, albo o tragedii Heathobardów i zdradzie, która unicestwiła dynastię Scyldingów. Ich istnienie należy uznać za pewne — tylko takie legendy, powiązane w umysłach słuchaczy, choć niekoniecznie w kronikarskich opracowaniach lub w dłu-

gich pólhistorycznych poematach, mogły być w ten sposób wykorzystane w *Beowulfie*. Nie możemy analizować ani rozumieć tego poematu, jeśli jego pierwotnych słuchaczy wyobrażamy sobie na podobieństwo nas samych, znających jedynie *Beowulfa*, w doskonałej izolacji. *Beowulf* nie powstał, by opowiadać o upadku Hygelaca, ani po to, by przedstawić cały żywot Beowulfa, a tym bardziej — by spisać dzieje królestwa Geatów i jego upadku. Jego autor wykorzystał znajomość tych spraw dla własnego celu — nadania opowieści odpowiedniej perspektywy, starodawności, za którą kryje się większa i mroczniejsza starożytność. Te wątki pojawiają się głównie na marginesach lub w tle, ponieważ takie jest ich miejsce, jeśli mają odegrać swą rolę. Centrum należy do bohatera nadnaturalnej wielkości<sup>28</sup>.

To spojrzenie zadziwia dalekowzrocznością przekraczającą swój czas, choć obarczone jest pewnym niezrozumieniem wynikającym z braku danych dostarczanych przez badania nad oralnością. Nawet jednak dysponując tymi danymi, badacze często nie umieli się wspiąć na ten poziom obserwacji. Przy analizie koncepcji Tolkiena musimy więc uwzględniać ograniczenia będące rezultatem stanu badań w jego czasach, które starał się pokonać, a którym z drugiej strony podlegał, i osiągnięcia naszej współczesnej epoki, podporządkowane w badaniach nad archaicznym i wczesnośredniowiecznym eposem teorii oralnej. Dodatkowo musimy zestawiać ze sobą poglądy Tolkiena na epos stanowiący dla niego wzór i inspirację, przede wszystkim *Beowulfa*, z jego próbą stworzenia eposu opartego na analogicznej tradycji, choć stworzonej dla tego właśnie przedsięwzięcia. Zadanie, jakie przed sobą postawił Tolkien, było analogiczne do tego, jak uzmysławiał sobie proces tworzenia *Beowulfa*:

Nowa wiara i nowa erudycja (lub wykształcenie), a także większość rodzimej tradycji, która także wymagała pewnej erudycji, były dostępne poecie zamierzającemu napisać poemat (w wy-

---

<sup>28</sup> TOLKIEN, PIK 46.

padku autora *Beowulfa* możemy użyć tego słowa z dużą pewnością) o skali i planie niepodobnych do dumy minstrela, lecz o takiej właśnie mieszanej formie<sup>29</sup>.

Do tej edukacji autora *Beowulfa* wraca jeszcze chwilę później, stwierdzając: „Wniósł on znajomość rodzimych pieśni i tradycji, której nie mógł zdobyć bez nauki i ćwiczeń, czego Anglik z siódmego czy ósmego wieku nie osiągał w sposób naturalny, przez sam fakt bycia „Anglosasem”, podobnie jak współczesne dzieci nie dziedziczą wiedzy o poezji i historii”.

Musimy jeszcze wziąć pod uwagę fakt, że Tolkien mówi to, by bronić *Beowulfa* jako dobrej poezji – eksponuje znawstwo poety, by odrzucić zarzuty naiwności i nadmiernej prostoty. Zarzuty te wywodziły się z ustalenia w literaturze europejskiej norm i zasad oceny rozwiniętych na bazie edukacji klasycznej, stąd budziła ona jego niechęć a nawet jej odrzucenie i postrzeganie poezji anglosaskiej jako nie skażonej jeszcze greckorzymskim antykiem, stąd podlegającej innym normom oraz uwarunkowaniom. Tolkien wykopał przepaść między tradycją poetycko-mityczną Północy a klasyczną tradycją Południa, by móc wykazać, że ta pierwsza jest inna, a nie gorsza. Jego postulaty zostały wysłuchane i *Beowulf* doczekał się należytej mu w nauce uwagi. Ale i badania nad antykiem, a interesują nas w tym względzie zwłaszcza badania nad eposem archaicznym, dostąpiły ogromnego progresu i przedstawianie tego rodzaju ocen straciło już rację bytu. I ogromna w tym zasługa dostrzeżenia stylu oralnego poematów homeryckich. Zarówno religioznawstwo porównawcze, jak i przeprowadzenie swoistej archeologii kultur na bazie rekonstrukcji ich tradycji oralnej pozwala przekroczyć tę przepaść i znów zwrócić się ku podobieństwom, postrzegając je *sine ira et studio*.

Tolkien unikał zestawień z Homerem, bo irytowały go zapewne oceny jego wielkości, przebijającej poezję wczesnego

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, 34.

średniowiecza, ale w gronie specjalistów tej doby poematy homeryckie wcale nie miały wysokiej noty<sup>30</sup>. Wszystkie surowe oceny tzw. analityków są rezultatem identycznego narzucania tym tekstom norm przyjętych w krytyce literackiej, a co za tym idzie z niezrozumienia zasad kompozycyjnych utworów kultury oralnej. Chcąc nie chcąc Tolkien w tym samym duchu formułuje swoje oceny. *Primo*, napisane dzieło literackie jest lepsze od prostych pieśni epickich stylu oralnego. *Secundo*, poeta piszący, potrafi dokonywać syntezy, podczas gdy oralny tylko naiwnie przedstawić po kolei elementy fabuły. *Tertio*, stworzenie eposu tej miary wymagać musiało specjalnej edukacji – zgłębiania wielu pieśni i historii. Uważa też, że autor *Beowulfa* pracował tak, jak Wergiliusz nad *Eneidą*. Nie dostrzega więc różnicy między tym, że autor *Beowulfa*, nawet jeżeli napisał swoje dzieło, opierał swoją wiedzę na źródłach oralnych, podczas gdy Wergiliusz zaglądał do zapisanych papierusów. Jak fundamentalna różnica powstaje przy tych dwóch sposobach tworzenia, wykazał Milman Parry: styl Wergiliusza jest stylem indywidualnym, czyli zmierzającym do wypracowania oryginalności, co jest typowe dla poetyki piśmiennosci, i jest czymś zasadniczo różnym od stylu tradycyjnego, charakteryzującego poetykę oralną, cechującego *Iliadę*, *Odyseję* i *Beowulfa*<sup>31</sup>. Te ostatnie eposy oparte są na trójstopniowej skali powtarzalności: formule, scenie typowej i schemacie fabuły (*formula, typical scene, story-pattern*). Problem w tym, że ta mechaniczność tworzenia postrzegana jest przez wielu badaczy jako słabość twórcza uniemożliwiająca osiągnięcie „wielkich rezultatów”. Nie miejsce tu na dyskusowanie z taką oceną rzeczy i chyba wystarczy, że wypowiem tu własną, opartą na

---

<sup>30</sup> Ulrich Wilamowitz-Moellendorff nazwał *Iliadę* „godną pożałowania łataniną”, August Fick tak oceniał drugie dzieło Homera: „Obecna *Odyseja* jest zbrodnią przeciw ludzkiej inteligencji”. A Dietrich Müller: „To aż nadto niedobre, że poeta *Odysei* próbował swoich sił na polu poezji, do czego nie miał ani twórczych zdolności, ani siły wyrazu” (cyt. za TURNER 1997, 137).

<sup>31</sup> PARRY 1971, 1–190 (o użyciu epitetu w stylu nie-tradycyjnym s. 24–36).

swoich wcześniejszych badaniach ocenę<sup>32</sup>, że jeżeli sądzimy, iż w kulturze oralnej pieśniarz nie jest w stanie ukształtować „wyrafinowanego” i kunsztownego dzieła, to jesteśmy w głębokim błędzie. Wielkość, którą odkrywał Tolkien w *Beowulfie*, zawdzięcza ten utwór właśnie tradycji oralnej, z której się wywodzi. Wielkość wizji Tolkiena polega na rozpoznaniu specyfiki kształtu kompozycyjnego *Beowulfa*, gdzie narracja ogniskuje się na pierwszym i ostatnim czynie herosa, stanowiących o początku i kresie jego drogi życiowej<sup>33</sup>. Jest to właśnie wymiar epickich pieśni oralnych, gdzie nigdy nie miało miejsca opowiadanie całej historii<sup>34</sup>. Edukacja pieśniarza polega na słuchaniu od młodości pieśni i nabywaniu umiejętności ich odtworzenia. Niezwykłej wagi jest dostrzeżenie odmienności publiczności *Beowulfa*, ale trzeba też dodać, że i ona ma swoją wiedzę o czynach herosów i bogów zdobytą dzięki słuchaniu pieśni i że do tej wiedzy może się odwoływać pieśniarz, przytaczając aluzjami do nich swoją narrację. Tu więc zaznacza się ta niezwykła różnica między *Iliadą* i *Beowulfem* a *Władcą pierścieni*: w eposie oralnym odsyła się słuchacza do tradycji, która istnieje w jego świadomości, w opowieści o wyprawie do Mordoru ta tradycja istniała tylko w umyśle jej twórcy. Kiedy mogliśmy ją poznać po pośmiertnym wydaniu zawierających ją utworów, odwołania we *Władcy pierścieni* stały się wreszcie czytelne<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Jest to jedna z zasadniczych tez mojej książki *Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wrocław 2014, szczególnie rozdziały IV, V i VI.

<sup>33</sup> Narracja o śmierci herosa jest priorytetowa w stosunku do narracji o jego narodzinach (BLACKBURN 1989, 15–32). We wspomnianej już książce stawiam tezę, że typowa prezentacja aoidyczna lub rapsodyczna musiała ogniskować się wokół wskazywanych arbitralnie w pieśni początku i końca zdarzeń – wyznaczają one ramy całej historii ograniczającej się do przedstawienia dwóch epizodów (rozdział I).

<sup>34</sup> Daniel Biebuyck poprosił pieśniarza afrykańskiego o przedstawienie mu pełnej historii o bohaterze Mwindo, a ten zaskoczony i głęboko poruszony stwierdził, że nigdy tego nie robił i nigdy nie słyszał, żeby ktoś tak robił (BIEBUYCK 1969, 14). Cf. ZIELIŃSKI 2014, 97–122.

<sup>35</sup> Ze słynnym wyjątkiem kotów bogini Berethiel, ale ileż takich niedomówień spotykamy w tradycjach oralnych.

Pomimo podobieństw przy wykorzystywaniu aluzji zaznaczają się najistotniejsze rozbieżności między światem Śródziemia a tradycją eposu kultury oralnej. Młody Tolkien postawił przed sobą zadanie dokonania czegoś analogicznego do dzieła Eliasa Lönnrota: *Kalevala* powstała dzięki zebraniu z różnych miejsc pieśni karelo-fińskich, które Lönnrot spróbował połączyć w jakąś całość tak, by tworzyły razem jedną opowieść epicką. W rzeczywistości oralnej taka sytuacja nigdy nie mogła mieć miejsca. Także *Iliada*, która dla fińskiego badacza była punktem odniesienia w tym względzie, nie była w początkowym okresie swego istnienia eposem stanowiącym jakąś całość, lecz epizodem rozbudowanej tradycji epickiej. Niezwykłość pomysłu Tolkiena polegała na tym, że mimo braku zachowanej tradycji nie przywoływał jej do życia *ex nihilo*, lecz w jakimś sensie rekonstruował ją z zachowanych fragmentów. Dodając coś od siebie, czynił to samo, co Lönnrot, co najwyżej można by uwzględnić skalę jego inwencji. Im więcej jednak, wspomagając się fantazją, „dodawał od siebie”, w tym większym stopniu wykorzystywał zbierane z filologiczną akrybią fragmenty utraconego obrazu. Uzyskany obraz staje się prawdopodobnym odbiciem mitów pewnej kultury w pewnym sensie odpowiadającą rekonstrukcjom naukowym, pozostawiając nas z intrygującym pytaniem, czy jest rzeczywiście obrazem fikcyjnym<sup>36</sup>.

W kulturze oralnej nigdy nie opowiada się całej historii jakiegoś wydarzenia, jest to zwyczajnie niemożliwe, lecz jedynie epizod lub wybrane epizody. Fabuła zasadniczo się nie zmienia, lecz poszczególne opowieści może być przedstawiana raz tak, raz inaczej. Efektem jest wielowersyjność: w różnych miej-

---

<sup>36</sup> Badacze dawnych kultur także rekonstruują ich obraz w oparciu o często bardzo fragmentaryczne dane. W pewnym sensie mamy do czynienia zawsze z wizją danej kultury a nie jej rzeczywistym obrazem, nawet jeżeli wizja ta powinna być konstruowana i weryfikowana metodami naukowymi. Jakże często najbardziej naukowe metody danego czasu dawały mylne i nieprawdziwy obraz. Historia badań nad dziełami Homera i światem homeryckim miałyby tu sporo do zaprezentowania.

scach, u różnych pieśniarzy, ale nawet u tego samego w innych okolicznościach wykonawczych opowieść przyjmować może inny kształt. Sprawiać to może wrażenie, że możliwości dla kreacji są w takich warunkach nieograniczone, lecz jest to pozór. Za utrzymywaniem się danej fabuły stoi zakorzeniony w tradycji oralnej konserwatyzm i, co chyba ważniejsze, schematyzm komponowania opowieści. Poznanie tej schematyczności pozwala nam współcześnie ocenić, że wiele spośród aluzji dostarczanych przez epos taki jak *Iliada* nie miało nigdy swojego „poświadczenia” we wcześniejszej tradycji epickiej. Przywołując też opowieści znane z tradycji, które współcześnie nazywamy mitami, Homer w sposób typowy dla twórcy oralnego używa ich paradygmatycznie, to znaczy stosownie do potrzeb kontekstu swojej narracji. Może nadawać tak przywołanej historii skądinąd nieznaną formę, czasami dla nas współcześnie zdumiewającą, bo na wersje te nie bardzo jest miejsce w znanej nam historii mitycznej. Homer wykorzystuje te opowieści jako przesłania, mądrościowe wyjaśnienia i z tej perspektywy wydobywane jest w nich to, czego najprawdopodobniej wcale w nich nie było. Postępując w ten sposób, nigdy jednak nie zmienia zasadniczego szkieletu fabuły takiego mitu. W tym sensie opowieść nie podlega zmianom. Coś jest tradycją w chwili wypowiedzania – nie porównuje się zasadniczo wersji opowieści, ponieważ istnieją w trakcie i dzięki wykonawstwu, ale też nie są w swej istocie zmieniane. Mogą być dosztukowywane nowe epizody, ale stanowią one zazwyczaj powielenie funkcjonującego w danej tradycji modelu pieśni, chociaż jest to model podlegający modulowaniu i aby przetrwać pieśń musi posiadać rysy indywidualne. Błędem jest też sądzić, że gdy epizody jednej tradycji tworzą pewien cykl, to wydarzenia w nim zawarte postrzegane są w kolejności chronologicznej, czego skłonni byliśmy oczekiwać, gdyż w kulturze naszej ugruntowane jest już myślenie historyczne. Epos nie przedstawia wydarzeń na sposób historyczny. Zazwyczaj wydarzenia eposu dzieją się w tym

samym miejscu i czasie, a przy opowiadaniu epizodu przestrzegana jest tylko względna chronologia „najważniejszych wydarzeń”. Oznacza to tylko to, że nie może zostać zakłócona istota opowieści, czyli że na przykład to Achillesa zabić ma Parys, a Parysa Filoktet. Wszystkie opowieści składają się na historię epicką i śpiewacy znają ich mnóstwo, a równie wiele zna gros ich publiczności, ale nie stanowią one spójnej całości, nie rzadko wykluczają się wzajemnie, jeśli patrzymy na efekt z naszego punktu widzenia, zakorzenionego w kulturze piśmienniczej<sup>37</sup>.

W zestawieniu z tym powoływany do życia przez Tolkiena świat jest zbyt spójny i chronologicznie ułożony, by oddawał rzeczywistość kultury oralnej. Jest to jednak pozór: niespójność może być obserwowana jedynie z zewnątrz, kiedy przyjmujemy obiektywny dystans. Ani jednak narratorzy *Hobbity* i *Władcy pierścieni*, ani tym bardziej narratorzy *Silmarillionu* i *Księgi Zaginionych Opowieści* nie przyjmują takiej pozycji – podobnie jak bohaterowie opowieści są wewnątrz tej tradycji. Tolkien traktuje świat dawnej opowieści „na poważnie”, słusznie nie stawiając muru lekceważenia między racjonalnym i nieracjonalnym. W imię tego popełnia trochę błędów anachronizmu: a za największy można uznać mentalność historyczną, poddaną wręcz chronologii, oraz orientację przestrzenną wyrażaną w graficznych mapach. Da się to jednak usprawiedliwić, gdyż punktem odniesienia było dla Tolkiena wczesne średnio-wiecze, gdzie kultura oralna spotykała się z kronikarską historycznością.

Wstawienie „mniejszych opowieści” w szerokie tło legendarno-mitologiczne ożywiane w aluzjach, w kontekst makro-opowieści, której historii hobbitów byłyby częścią, pozwoliło spojrzeć na wędrówki hobbitów jako na fragment większej całości i zbliżyło właśnie Tolkiena do realiów kultury oralnej.

---

<sup>37</sup> W kwestii argumentacji dla tej charakterystyki epiki oralnej odsyłam do ZIELIŃSKI 2014.

Zbliżyło bardziej niż stworzenie ciągłej opowieści *ab ovo ad malum* od *Ainulindale* do pierścieni władzy. W rzeczywistości oralnej pieśniarz również wiąże swoją historię z szerszą perspektywą i wyższą hierarchią znaczeń. Pozwala to pieśniarzowi nie tylko umieścić swoją pieśń w zapoznanym jego publiczności formacie opowieści, lecz także znaleźć dla przedstawianych wydarzeń uzasadnienie i nadrzędne ich znaczenie. Śmiertelna bitwa braci Pandawów z Kaurawami w *Mahabharacie* stanowi przejaw niebiańskiej walki asurów z dewami. Walki pod Troją są wynikiem uniknięcia poślubienia Tetydy przez Dzeusa i wydaniem jej za człowieka. Ten „mezalians” człowieka z boginią przynosi zgubne skutki i w jednej ze znanych nam wersji zostaje podpowiedziany Dzeusowi przez Momosa, złośliwego boga szyderstwa. W innej wersji to Gaja skarży się, że jest udręczona hałasem i ciężarem nadmiaru depczących ją ludzi. We władcy pierścieni Tolkien odwołuje się do takiej ramy kosmiczno-religijnej, jak gdyby ona istniała dla bohaterów powieści, do czego wystarczą aluzyjne odwołania. Nie poprzestaje jednak na iluzji jej istnienia, lecz rzeczywiście ją tworzy, całą kosmogonię i historię heroiczną. Układy narracji oralnych podlegają jednak pewnym dość sztywnym zasadom. Tolkien tworząc własną mozaikę motywów mitycznych, celowo rezygnuje z tych najbardziej oczekiwanych, tym samym niszcząc struktury mitu ściśle powiązane ze schematyzmem narracji oralnej. Synowie Feanora burzą Doriath i zabijają jego króla Diora, Spadkobiercę Thingola, elfowie z ich armii porzucają w puszczy dwóch nieletnich synów króla, lecz żadna opowieść nie mówi nic o losach Elureda i Elurina. Dlaczego nie mówi? Bo historia bliźniaków porzuconych w puszczy jest aż nazbyt oczywista. W ten sposób Tolkien unicestwia na progu oczekiwania odbiorców<sup>38</sup>. Z tych samych powodów pozostawia bez szko-

---

<sup>38</sup> Historia rzymskich bliźniaków sugeruje też konsekwencję bratobójczej walki. Tolkien z pewnością znał *Epodę VII* Horacego, gdzie krwawe wojny domowe w Rzymie końca republiki przedstawione są jako wynik klątwy, która spadła na Rzym w efekcie bratobójczego mordu Romulusa na Remusie (*scelus*

dliwych skutków ubocznych „mezalians” człowieka z nieśmiertelnym elfem (Beren i Luthien). W strukturach mitycznych są to natomiast typowe punkty wyjścia dla kryzysowych sytuacji stanowiących początek narracji oralnych. Typowym punktem wyjścia dla narracji eposu greckiego jest spór herosów w obrębie tej samej społeczności. We *Władcy pierścieni* Tolkien usuwa spór i konflikt ze świata dobrych stworzeń. Ożywają one jedynie w scenach, gdzie pojawiają się słudzy ciemności. Spór prowadzi do agresji i zbrodni, wszelkie jego przejawy stanowią efekt działania zła w świecie dualistycznych wartości. Prowadzenie sporu stanowi jednakże immanentną cechę kultur oralnych. W strukturze fabuły epickiej przynosi on początkowo zbrodnię, którą heros musi jednak odpokutować, przynosząc zbawienie swej społeczności.

Jakub Lichański dowodnie wykazał, że *Władca pierścieni* nie jest powieścią, lecz ze swej natury – eposem<sup>39</sup>. Naturalny wydaje się wniosek, że Tolkiena w ogóle nie interesowało pisanie powieści. Realizacja niezwykłego zamiaru stworzenia anglosaskiej *Kalevali* wymagała stworzenia eposu. Tolkien zdawał sobie sprawę, że próby konstruowania wierszowanej epiki na wzór Milтона są anachroniczne, postanowił więc wyjść od powieści i przekształcić ją w to, co będzie odpowiadało potrzebom reanimacji mitu. Odczytał więc epos na nowo: zerwał z post-wergiliańską koncepcją epepei, by zwrócić się – nie zdając sobie do końca z tego sprawy – ku eposowi powstałemu w warunkach oralności. Popularność, jaką zyskał *Władca pierścieni*, odpowiada temu, jakim powodzeniem cieszyły się opowieści epickie w kulturze oralnej. Tolkien imitował jedynie zachowane utwory literatury staroangielskiej, przede wszystkim *Beowulfa*, nie czerpał bezpośrednio z tradycji oralnej, więc

---

*fraternae necis*). Zabicie synów Thingola wiąże się z powtórzeniem się w historii elfów bratobójczego rozlewu krwi, postrzeganego jako początek i przyczyna ich nieszczęść. Zagubienie w mrokach historii pary bliźniąt uwalnia świat elfów od „kontynuacji” bratobójczych zmagani.

<sup>39</sup> LICHAŃSKI 2003. Cf. ZGORZELSKI 1975; LICHAŃSKI 1998.

tylko do pewnego stopnia możemy określić jego trylogię jako *oral-derived text*. Naśladownictwo jest jednak kompleksowe: przebiega na poziomie języka, formy i idei. Wydobył więc dużo więcej cech znamionujących epikę w jej początkowej naturze niż jakakolwiek epopeja od Wergiliusza i Dantego po Mickiewicza. Spojrzenie jednak na dzieło Tolkiena jako na swego rodzaju *oral-derived text* pozwala, jak się wydaje, uniknąć wielu nieporozumień interpretacyjnych. Shippey przedstawia historię Berena i Luthien, z której Tolkien był szczególnie dumny, jako nieudane przedsięwzięcie, zarzucając jej „przede wszystkim” „powielanie” tych samych elementów historii<sup>40</sup>. Następnie zwracając uwagę, że została ona w różnych miejscach twórczości Tolkiena przywołana aż osiem razy, wytyka jej niekonsekwencje zbliżające ją do narracji sag islandzkich (*Volsunga-saga*). Obydwa zarzuty można stosować do literatury pisanej, nie odnoszą się jednak do tradycji oralnej. Właściwie dobrze się stało, że Tolkien nie przygotował ostatecznie do druku wielu ze swych narracji, bo być może czułby się w obowiązku zestawiać ze sobą i weryfikować poszczególne wersje, jak to do pewnego stopnia się stało w przypadku wydania *Silmarillionu* i reszty<sup>41</sup>. Tolkien działał tu zapewne intuicyjnie, a w pewien sposób jest to naturalna wypadkowa tego, jak kształtował te opowieści: opowiadając je w różny sposób przy różnych okazjach. Można mieć pewność, że autor *Iliady* przedstawiał ją również w zróżnicowany sposób przy różnych okazjach, a nie cytował ten sam tekst. Nie mówiąc już o tym, że mogła istnieć przed-homerycka *Iliada*, w której co innego mogło być

---

<sup>40</sup> SHIPPEY 2001, 291.

<sup>41</sup> Charakteryzując swoją pracę nad uporządkowaniem opowieści zebranych w *Silmarillionie*, Christopher Tolkien zdradza się z niezrozumieniem dla funkcjonowania wielowersyjności: „Zdawałem sobie jasno sprawę, że próba przedstawienia w jednym tomie materiałów tak różnorodnych – zaprezentowania *Silmarillionu* jako owocu procesu twórczego, który nieustannie podlegając ewolucji trwał przeszło pół wieku – prowadziłyby tylko do chaosu i zatarcia rzeczy najbardziej istotnych. Postanowiłem więc opracować jedną wersję, selekcyjną i porządkując materiały tak, aby powstała możliwie najbardziej konsekwentna i wewnętrznie spójna całość” (*Przedmowa do Silmarillionu*, 6).

ważne niż u Homera. W tradycji oralnej sceny i ich sekwencje nieustannie się powielają: jeśli śpiewać o Achillesie, to zawsze będzie miał identyczne zadanie zabicia potwornego wodza sprzymierzeńców oraz syna Priama. Nawet więc to, co wydaje się niedoskonałością w pisarstwie Tolkiena, może się okazać jego mocną stroną.

## BIBLIOGRAFIA

### Wydania:

TOLKIEN 1997: J.R.R. Tolkien, *Hobbit czyli tam i z powrotem*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1997.

TOLKIEN 2000a: J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, [w:] J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy (i inne eseje)*, pod red. Ch. Tolkiena, tłum. T.A. Olszański, Poznań 2000, ss. 46–213.

TOLKIEN 2000b: J.R.R. Tolkien, *Beowulf. Potwory i krytycy*, [w:] J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy (i inne eseje)*, pod red. Ch. Tolkiena, tłum. T.A. Olszański, Poznań 2000, ss. 16–72.

TOLKIEN 2015: J.R.R. Tolkien, *Beowulf*, przekład i komentarz oraz Sellic Spell, pod red. Ch. Tolkiena, tłum. K. Staniewska „Elring”, A. Sylwanowicz „Evermind”, Warszawa 2015.

TOLKIEN 2014: J.R.R. Tolkien, *Władca Pierścieni*, tłum. M. i C. Frąc, A. Januszewska, A. Jagiełowicz, R. Derdziński, Warszawa 2014.

### Opracowania:

BIEBUYCK 1969: D. Biebuyck, K. Mateéne (eds.), *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic)*, Berkeley–Los Angeles 1969.

BLACKBURN 1989: S.H. Blackburn, *Patterns of Development for Indian Oral Epic*, [w:] S.H. Blackburn, P.J. Claus, J.B. Flueckiger, S.S. Wadley (eds.), *Oral Epics in India*, Berkeley–Los Angeles–London 1989.

BOWRA 1960: C.M. Bowra, *Primitive Song*, London 1960.

CARPENTER 1974: R. Carpenter, *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley–Los Angeles–London 1974.

CROSSLEY-HOLLAND, O'DONOGHUE 1999: *Beowulf. The Fight At Finnsburh*, by K. Crossley-Holland and H. O'Donoghue, Oxford 1999.

DALBY 2006: A. Dalby, *Rediscovering Homer. Inside the Origins of the Epic*, New York–London 2006.

DUÉ 2006: C. Dué, *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin 2006.

FOLEY 1990: J.M. Foley, *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley 1990.

LICHAŃSKI 1998: Jakub Z. Lichański, *Epos i retoryka. Prolegomena do badań literatury fantasy*, [w:] idem (red.), *Retoryka i badania literackie*, Warszawa 1998.

LICHAŃSKI 2003: Jakub Z. Lichański, *Opowiadania o... krawędzi epok i Johna Ronalda Reuela Tolkiena, czyli METAFIZYKA, POWIEŚĆ, FANTAZJA*, Warszawa 2003.

MAGENNIS 2011: H. Magennis, *Translating Beowulf. Modern Versions in English Verse*, Cambridge 2011.

NAGY 1996: G. Nagy *The Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge 1996.

ONG 2011: Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum., wstęp i red. nauk. J. Japola, Warszawa 2011.

PARRY 1971: M. Parry, *The Traditional Epithet in Homer*, [w:] A. Parry (ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971, s. 1–190.

POBIEŻYŃSKA 2007: M.E. Pobieżyńska, *Wtórna oralność jako narzędzie badań literackich (na podstawie Quenta Silmarillion J.R.R. Tolkiena)*, [w:] *Baśń – Oralność – Zagadka. Studia i materiały*, red. nauk. J.Z. Lichański, Warszawa 2007, ss. 71–228.

RENOIR 1982: A. Renoir, *Introduction*, [w:] S.B. Greenfield, *A Readable Beowulf. The Old English Epic Newly Translated*, Illinois 1982.

RICHARDSON 1993: N. Richardson, *The Iliad: A Commentary*, vol. VI: books 21–24, Cambridge 1993.

RINGLER 2007: *Beowulf. A New Translation for Oral Delivery*, by D. Ringler, Indianapolis 2007.

SHIPPEY 2001: T.A. Shippey, *Droga do Śródziemia*, tłum. J. Kokot, Poznań 2001 (*The Road to Middle Earth*, 1982).

SHIPPEY 2004: T.A. Shippey, J.R.R. Tolkien. *Pisarz Stulecia*, tłum. J. Kokot, Poznań 2004 (J.R.R. Tolkien. *Author of the Century* 2000).

STANFORD 1967: W.B. Stanford, *The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley–Los Angeles 1967.

SZYJEWSKI 2004: A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru*, Kraków 2004.

SZYJEWSKI 2014: A. Szyjewski, *Mitologia australijska jako nośnik tożsamości*, Kraków 2014.

TURNER 1997: F.M. Turner, *The Homeric Question*, [w:] I. Morris, B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden 1997.

ZADKA 2016: M. Zadka, *Lists and Registers in Written and Oral Tradition*, „*Quaestiones Oralitatis*” 2/1 (2016), ss. 141–152.

ZGORZELSKI 1975: Andrzej Zgorzelski, *Konwencje gatunkowe i rodzajowe we „Władcy Pierścieni” J.R.R. Tolkiena*, [w:] *Kreacje świata sensów*, Łódź 1975, [także w:] *J.R.R. Tolkien: Recepcja polska. Studia i eseje*, pod red. J.Z. Lichańskiego, Warszawa 1997.

ZIELIŃSKI 2014: K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wrocław 2014.

ON THE ORAL TRADITION OF *THE HOBBIT* AND *THE LORD OF THE RINGS***Abstract**

Tolkien as a researcher and expert on early medieval literature transferred his vision of culture, where orality and literacy coexisted, to the world described in his works. In the article the author tries to evaluate how Tolkien's vision accords with present-day knowledge of oral culture. Tolkien was limited by the state of knowledge on this topic in his day, so his idea of how songs were created and received is far from being correct. However, in many issues he was ahead of his time, e.g. when he demonstrates the rank of stories and the multitude of their functions in oral culture. To some extent the author of *The Lord of the Rings* acts analogously to the author of *Beowulf*, creating a *sui generis* oral-derived text. An interesting manifestation of how he includes the compositional technique of oral epic in his narrative is allusiveness to the mythical world, which was accessible for the readers only after *Silmarillion* and other *inedita* were edited posthumously. Similarly we should perceive the multiformity of many of Tolkien's stories (e.g. about Beren and Luthien), which are very often underestimated by his critics.

**Keywords:** oral studies, oral culture, Tolkien, Lord of the Rings, Hobbit

**Słowa kluczowe:** oralność, kultura oralna, Tolkien, Władca pierścieni, Hobbit

Robert Suski  
Uniwersytet w Białymstoku

OPOWIEŚCI STAREJ NIANI.  
PIŚMIENNOŚĆ I LITERATURA ORALNA  
W SADZE PIEŚNI LODU I OGNIA  
G.R.R. MARTINA

Cykl *Pieśni Lodu i Ognia* (*Gra o Tron*) George'a R.R. Martina<sup>1</sup> jest pierwszym od czasu twórczości J.R.R. Tolkiena utworem fantasy, którego popularność wyszła poza „getto” czytelników tego gatunku literackiego. A przecież nie można tego powiedzieć nawet o utworach Ursuli K. Le Guin czy Terry'ego

---

<sup>1</sup> Na cykl *Pieśni Lodu i Ognia* (*A Song of Ice and Fire*) składa się pięć powieści: *Gra o Tron* (*A Game of Thrones*), *Starcie królów* (*A Clash of Kings*), *Nawałnica Mieczy* (*A Storm of Swords*), *Uczta wron* (*A Feast for Crows*) i *Taniec ze Smokami* (*A Dance with Dragons*). G.R.R. Martin od kilku lat zapowiada ukazanie się kolejnego tomu: *Wichry Zimy* (*The Winds of Winter*). W planach jest powstanie kolejnego, ostatniego już tomu sagi. Poza tym G.R.R. Martin napisał kilka opowiadań, które rozgrywały się w fikcyjnym Westeros, ale ich akcja toczyła się na ponad sto lat przed akcją głównych powieści cyklu. W 2011 roku powstał pierwszy sezon serialu telewizyjnego opartego na książkach G.R.R. Martina o Westeros, który był zatytułowany *Gra o Tron*. Kolejne sezony oparte były o kolejne książki, ale serial nadal zachował pierwotny tytuł. Pomiędzy serialem a książkami są coraz większe różnice, a szósty sezon nie jest już oparty na książkach (choćby z tego powodu, że G.R.R. Martinowi nie udało się ukończyć *Wichrów Zimy* przed wyświetleniem szóstego sezonu *Gry o Tron*). W tym tekście będę odnosił się jedynie do materiału zawartego w książkach, serial mocno odbiega od prozy Martina i zasługuje na oddzielne potraktowanie.

Pratchetta. Choć moda na twórczość G.R.R. Martina utrzymuje się od kilku lat, to jednak do tej pory jego książki nie stały się przedmiotem zbyt licznych studiów naukowych<sup>2</sup>. Powody tego są dosyć oczywiste. Saga ta cały czas jeszcze nie jest ukończona. Została ona zauważona przez inny niż miłośnicy fantastyki krąg czytelników dopiero po sukcesie serialu. Upłynęło więc wciąż zbyt mało czasu, aby fenomen popularności *Gry o tron* przełożył się na poważne badania naukowe nad tekstem. Przy czym stan ten ma też głębsze przyczyny. Cały czas literatura/film *science fiction* czy *fantasy* traktowana jest przez badaczy literatury jako coś zbyt popularnego, aby prowadzić nad nimi poważne badania. Jedynie w przypadku nielicznych autorów uznanych przez krytykę literacką, takich jak J.R.R. Tolkien czy S. Lem, możemy spotkać się z bardziej ożywionymi badaniami<sup>3</sup>.

Na pozór badania nad światami wykreowanymi przez autorów fantastyki (w tym wypadku Martina) mogą wydawać się mało znaczące. Przecież interesujący nas autor stworzył fikcyjne uniwersum. Przedstawiony w nim świat jest nierzeczywisty. Dotyczy to nie tylko fantastycznych elementów występujących na kartach powieści, ale też postaci. Motywacje oraz sposoby postępowania bohaterów są jedynie kreacją autora, który przede wszystkim chciał tak napisać książki, aby sprze-

---

<sup>2</sup> Do tej pory powstało dosyć niewiele studiów naukowych dotyczących *Sagi Lodu i Ognia* i *Gry o Tron*. Przede wszystkim dotyczą one związków między kulturą i polityką średniowieczną a prozą G.R.R. Martina, oraz filozoficznych i etycznych aspektów wydarzeń przedstawionych w powieściach. *Vide*: MEYER 2012, 57–64; ROCU 2013, 446–466; MASSIE, MEYER 2014, 45–60; ROMAN 2014, 61–68; KLASTRUP, TOSCA 2014, 295–314; CAŁEK 2016, 64–80.

<sup>3</sup> Tak na przykład, wśród polskich monografii i zbiorów studiów o J.R.R. Tolkienie można wymienić BIAŻEJEWSKI 1993; IWICKA 1996; LICHAŃSKI 1996; OLSZAŃSKI 2000; SZYJEWSKI 2004; KOPEĆ, MATUSIK, MICHAŁSKI 2016. Do tego studia nad prozą J.R.R. Tolkiena zaowocowały licznymi pracami szczegółowymi. A przecież wspominam jedynie literaturę polską. Z oczywistych względów prace powstałe w języku angielskim są nieporównywalnie liczniejsze. To porównanie prac dotyczących *Sagi Pieśni Lodu i Ognia* (patrz przypis 2) i twórczości J.R.R. Tolkiena (tylko polskich) pokazuje, jak skromna jest na razie literatura na temat prozy G.R.R. Martina.

dały się one w jak największej liczbie egzemplarzy. Z oczywistych względów nie możemy badać, jak w Westeros snuto opowieści i jak budowano ich narracje. Autor cyklu powieści jest literatem i dziennikarzem. Analizując jego wizję, poznajemy nie konkretną społeczność, ale to, jak autor wyobraża sobie sposób myślenia ludzi żyjących w wymyślonym literackim świecie. Choć, jak dawno już celnie zauważył S. Lem, świat realny stanowi uniwersum wzorcowe, którego transformacjami są fikcyjne światy. Zawsze stanowią one odbicie naszego realnego świata lub wyobrażeń o nim<sup>4</sup>. Tak więc dzięki analizom fikcyjnych światów możemy poznać świadomość pewnego kręgu autorów, a przez to dyfuzję pojęć i teorii tworzonych przez literaturoznawców czy antropologów do kręgu twórców literatury.

W tym tekście chciałbym przyjrzeć się, w jakim stopniu w wykreowanym przez Martina Westeros funkcjonuje kultura oralna, oraz jakie miejsce zajmuje w nim piśmiennosc. Spróbuję metodami używanymi przez historyków powiedziec, jaki jest stopień alfabetyzacji społeczeństwa w Westeros. Dzięki temu można będzie odpowiedzieć na pytanie: na ile tamta społeczność powinna reprezentować pierwotną oralność. Odnalezienie elementów, które pasują do tradycji oralnej, skłaniać z kolei będzie ku kolejnemu pytaniu: jaka jest wiedza samego autora cyklu powieściowego dotycząca tradycji oralnej. Tak więc moje rozważania skupiać się będą na trzech powiązanych ze sobą kwestiach. W swoim tekście będę stosował głównie metodę literaturoznawczej analizy tekstu<sup>5</sup>.

Nic nie wskazuje na to, aby Martin znał teorie dotyczące tradycji oralnej, choć z drugiej strony nie można zupełnie tego wykluczyć. W 1970 roku uzyskał on stopień BA z literatury na Northwestern University. W następnym roku ukończył Master of Arts na tej samej uczelni. W latach 1976–1978 praco-

---

<sup>4</sup> LEM 1989, 90.

<sup>5</sup> Niestety w porównaniu prozy Martina z innymi utworami fantasy, co pozwoliłoby na postawienie bardziej ogólnych wniosków, przeszkadza niewielkie zainteresowanie krytyków literackich tym gatunkiem.

wał na prowincjonalnym Clarke University, ucząc tam dziennikarstwa. Jest to o tyle istotne, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wraz ze wzrostem popularności literatury science fiction (krąg autorów science fiction i fantasy jest zbliżony, wielu autorów tworzyło w ramach obu podgatunków fantastyki) nastąpiła zmiana grupy, z którego wywodzili się autorzy piszący opowiadania i powieści należące do tego gatunku literackiego. Bardzo długo science fiction była domeną inżynierów i przedstawicieli nauk przyrodniczych (science), których przede wszystkim interesowało, jak technologia zmieni w przyszłości świat. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pojawili się autorzy, którzy kończyli kierunki humanistyczne i bardziej byli zainteresowani tym, jak człowiek będzie się adaptował w zmieniających się warunkach, niż jakie powstaną nowe wynalazki. Ze względu na odmienne wykształcenie tych pisarzy również ich lektury i horyzonty były inne niż poprzedników<sup>6</sup>. Najbardziej sztandarowymi przykładami tego nowego pokolenia autorów literatury science fiction byli absolwent literatury angielskiej: Robert Silverberg i antropolożka Ursula Le Guin<sup>7</sup>. Już od początków swojej twórczości Martin wychodził poza tradycyjną tematykę science fiction, łącząc elementy różnych gatunków literackich (od science fiction, po fantasy i horror)<sup>8</sup>. Teoretycznie więc na swojej drodze edukacji Martin mógł zetknąć się z badaniami nad tradycją oralną. Sam Martin wskazując na literaturę godną czytania (a więc zapewne są to źródła jego inspiracji), wymieniał z jednej strony klasykę fantasy (*Władca Pierścieni* Tolkiena, twórczość R.E. Howarda czy takie dzieła jak *Umierająca Ziemia* i cykl *Lyonesse* J. Vance'a, *Przygody Fafryda i Szarego Kocura* F. Leibera, cykl *Ziemiomorze* U.K. Le Guin, czy *Wodnikowe wzgórze* R. Adamsa)<sup>9</sup>, a z drugiej powieści historyczne (W. Scotta, Th.B. Consta-

---

<sup>6</sup> Vide ROBERTS 2006, 331–381.

<sup>7</sup> ALDISS, WINGROVE 1988, 442 n.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 450 n.

<sup>9</sup> <http://booklips.pl/newsy/george-r-r-martin-poleca-ksiazki/>.

ina, H. Pyle'a, F. Yerby'a, R. Hawley Jarman, N. Trantera, G. MacDonalda Frasera, S. Kay Penman, S. Pressfielda, C. Holland, D.A. Durhama, D. Balla, B. Cornwella, M. Waltari'ego i przede wszystkim M. Druona)<sup>10</sup>. Rozległość czytania Martina w powieściach historycznych czasami bardzo zaskakuje. Sam przyznawał się do przeczytania *Krzyżaków* H. Sienkiewicza, co w przypadku autora spoza polskiego kręgu kulturowego jest rzeczą praktycznie kompletnie niespotykaną<sup>11</sup>. Oczywiście wśród tych lektur nie wymienia on prac antropologicznych. Należy jednak pamiętać, że przeprowadzający z nim wywiady nie byli zainteresowani tym problemem. To jednak nie musi oznaczać braku zainteresowania antropologią czy teoriami literaturoznawczymi u Martina. W końcu obraz ludożerców w *Pieśniach Lodu i Ognia* bardziej przypomina poglądy W. Arensa niż stereotypowe postrzeganie antropofagii w kulturze masowej. A przecież tak- że w tym przypadku nic nie wiemy, aby Martin znał tę pracę<sup>12</sup>. Tak więc, chociaż nie wiemy, czy Martin mógł się zetknąć z teoriami dotyczącymi tradycji oralnej, to jednak na wstępie nie należy tego wykluczyć.

---

<sup>10</sup> <http://booklips.pl/newsy/george-r-r-martin-poleca-ksiazki/>.

<sup>11</sup> <http://westeros.pl/historyczna-inspiracja-georgea-r-r-martina-czyli-krolo-wie-przekleci-mauricea-druona/>.

<sup>12</sup> Jak wiadomo W. Arens polemizuje z tradycyjnym obrazem ludożerstwa. Zwraca on uwagę, że najczęściej brak jest naocznych świadków samego aktu. Antropolodzy zaś naiwnie wierzą we wszystkie opowieści, w których przypisyuje się praktykowanie ludożerstwa ludom postrzeganym jako bardziej prymitywne. Tymczasem bardziej świadczy to o uprzedzeniach badaczy niż o rzeczywistych zwyczajach. W. Arens pokazuje świadectwa Afrykanów, którzy przypisywali takie same praktyki Europejczykom (ARENS 2010, 50–52). Najczęściej ludożerstwo przypisywano innym dla podkreślenia, że nie są tacy sami jak obserwatorzy. Był to argument za postrzeganiem ich za niższych cywilizacyjnie (*Ibidem*, 216–239). U Martina wielokrotnie słyszy się opowieści o antropofagii lub picciu krwi. Przypisuje się je zawsze innym – dzikim olbrzymom czy mieszkańcom Skagos. Co charakterystyczne, w prozie Martina podkreśla się, że jedynie słyszano w Westeros o antropofagii, a nie ją widziano. Bohaterowie, poznając potencjalnych ludożerców, przekonują się, że wyglądają oni inaczej niż w znanych sobie opowieściach. Nie wiemy, czy Martin zna *Mit ludożercy*, ale jak na razie (tekst jest pisany przed publikacją *Wichrów zimy*) jego narracja jest bliska obrazowi zawartemu w pracy amerykańskiego antropologa.

Wprawdzie sam Martin w udzielanych wywiadach nie wspomina o znajomości dzieł dotyczących tradycji oralnej, ale możemy poszukiwać jej śladów w samym cyklu dotyczącym dziejów Westeros. Akcja *Pieśni Lodu i Ognia* rozgrywa się w pseudo-średniowiecznym świecie, w dużym stopniu wzorowanym na późnośredniowiecznej Anglii i Francji (wojna stuletnia, Wojna Dwóch Róż) oraz powieściach o niej (takich jak cykl *Królowie Przekłęci* M. Druona). Z oczywistych względów znajomość czytania w tym fikcyjnym świecie nie jest zbyt powszechna (tak jak nie była powszechna w średniowieczu)<sup>13</sup>. Można więc się

---

<sup>13</sup> Nie jest oczywiste, na ile późnośredniowieczna Anglia czy Francja, na których wzorowane jest w dużym stopniu Westeros, zanurzone były w tradycyjnej kulturze oralnej czy piśmiennej. Po prostu mamy zbyt mało danych, aby pewnie orzekać w tej materii, a wszelkie liczby budowane są na wyrwykowych i najczęściej fragmentarycznych danych. Według M.T. Clanchy'ego liczba rękopisów, jakie znamy w XIII–XIV wiecznej Anglii, ma dowodzić, że w Anglii już w tym czasie nastąpiło przejście od pierwotnej oralności ku piśmienności (vide: CLANCHY 1993, 226–254). Według tego autora w XII wieku w Anglii edukacja na podstawowym poziomie była dostępna dla praktycznie wszystkich (*ibidem*, 243), nawet dla dzieci uboższych rodziców, na co przykładem był Robert Grosseteste (*Ibidem*, 244). Dotyczyło to też kobiet z bogatych domów (*idem* 2004, 106–122; *idem* 2011, 129–153). Część badaczy uważa, że transformacja kultury z oralnej do piśmiennej nastąpiła w średniowieczu już w XI–XII wieku (KLEIN-SCHMIDT 2000, 215–239). Tezy są częściowo dyskusyjne. Dobrze to pokazuje porównanie do innego, a bliższego nam kręgu, czyli problemu alfabetyzacji na ziemiach polskich. Tutaj również w nauce funkcjonują dosyć przeciwstawne sądy. O ile rzeczywiście w końcu średniowiecza produkuje się więcej książek niż wcześniej (POTKOWSKI 1984, 43–75), czytanie i pisanie stawało się coraz bardziej niezbędne dla mieszczan (*Idem* 1991, 266–267), a z XV wieku znanych jest więcej rękopisów z tekstami w językach rodzimych niż ze wszystkich poprzednich wieków (KALISZUK 2011, 176) o tyle nie oznacza to jeszcze powszechnej znajomości czytania i pisania. Tak na przykład, wśród osób świeckich zeznających na procesie polsko-krzyżackim w 1339 roku, wykształcenie szkolne miał co ósmy z nich, a dokładniej jedenastu z osiemdziesięciu pięciu (POTKOWSKI 1991, 266). Tak więc trudno jest oszacować stopień znajomości czytania i pisania w końcu średniowiecza zarówno w Europie Zachodniej, jak i na ziemiach polskich. Właściwie można mówić o naszych odczuciach, a nie pewnikach. Tak na przykład M.T. Clanchy uważał, że w XII–XIII wiecznej Anglii ponad połowa Anglików znała pismo i w tym czasie nastąpiło przejście od kultury pamięci do kultury pisma (CLANCHY 2011, 17–39). Ten sąd jednak nie jest powszechny. Co prawda według S. Thrupp 40% londyńskich kupców w XIV wieku opanowało umiejętność pisania i czytania, ale wśród ludności Anglii w 1500 roku potrafiło to jedynie 10–15% męskiej, dorosłej populacji (MORAN

zastanowić, w jakim stopniu to społeczeństwo powinno być piśmienne. Wśród mężczyzn sztukę pisania i czytania posiadli przede wszystkim *maestrzy* (tacy jak Pycelle, Aemon, Luwin, Frenken, Qyburn, Harmune), w których można dopatrzeć się podobieństwa do średniowiecznych klerków<sup>14</sup>, oraz rządzący siedmioma królestwami feudałowie i ich męscy potomkowie (Tyrion Lannister, Jaime Lannister, Samwell Tarly, Jon Snow, Jeor Mormont, Ned Stark, Stannis I Baratheon, Littlefinger, Theon Greyjoy, Tommen I, Doran Martell, Quentyn Martell, Dmeric Bolton). Wśród warstw biedniejszych ludzi czytających (a przynajmniej posiadających książki) było niezmiernie mało (takich jak kapitan statku Selaesori Qhoran)<sup>15</sup>. O powszechności znajomości czytania i pisania wśród elity społecznej w Westeros może świadczyć też reakcja Davosa na nominację na funkcję Królewskiego Namiestnika. Onieśmielony był przemytnik zwracał Stannisowi uwagę, że nie tylko jest nisko urodzony, ale też nie umie czytać i pisać<sup>16</sup>. Najwidoczniej znajo-

---

CRUZ 2003, 466). Podobne wnioski formułował P. Chaunu dla późnośredniowiecznej Francji (CHAUNU 1989, 76–79).

<sup>14</sup> Maestrzy są w świecie sagi *Pieśni Lodu i Ognia* warstwą wykształconą w Cytadeli w Oldtown. Od średniowiecznych klerków różnią się swoim świeckim charakterem, nie mają oni związków z kapłanami – septonami. Z drugiej strony są zorganizowani na kształt zakonu, nie wchodzą też w związki małżeńskie. Do pewnego stopnia bardzo przypominają oni świecki zakon. O intelektualistach średniowiecznych *vide*: LE GOFF 1997; FUMAGALLI, BROCCIERI 1996, 231–264. O późnośredniowiecznym i wczesnonowożytnym systemie edukacji *vide*: ARIES 1992, 137–188.

<sup>15</sup> Martin, *A Dance with Dragons*, (rozdział 33, Tyrion VII): “The galley was also where the ship’s books were kept. Her captain being an especially bookish man, she carried three – a collection of nautical poetry that went from bad to worse, a well-thumbed tome about the erotic adventures of a young slave girl in a Lysene pillow house, and the fourth and final volume of *The Life of the Triarch Belicho*, a famous Volantene patriot whose unbroken succession of conquests and triumphs ended rather abruptly when he was eaten by giants. Tyrion had finished them all by their third day at sea. Then, for lack of any other books, he started reading them again. The slave girl’s story was the worst written but the most engrossing, and that was the one he took down this evening to see him through a supper of buttered beets, cold fish stew, and biscuits that could have been used to drive nails”.

<sup>16</sup> Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 36, Davos IV): “Then rise again, Davos Seaworth, and rise as Lord of the Rainwood, Admiral of the Narrow Sea, and

mość obu sztuk była na tyle powszechna, że mogło być to traktowane jako przeszkoda w sprawowaniu owego urzędu. Choć zauważmy, że Stannisowi to jednak nie przeszkadza i mianuje on na najwyższe stanowisko analfabetę<sup>17</sup>. Wiemy, że wśród arystokratek umiejętność czytania posiadały Catelyn Stark<sup>18</sup>, Sansa Stark<sup>19</sup>, Lysa Arryn<sup>20</sup>, Cersei Lannister<sup>21</sup>, Arya Stark<sup>22</sup>, Shireen Baratheon<sup>23</sup>, Brienne z Tartu<sup>24</sup>, Arianne Martell<sup>25</sup>, Margaery Tyrell<sup>26</sup> czy Daenerys Targaryen<sup>27</sup>. Jest to ciekawe, gdyż w realnych społeczeństwach istniały poważne różnice w stopniu alfabetyzacji pomiędzy płciami. W średniowieczu liczba kobiet umięjęcych czytać była znacznie mniejsza niż mężczyzn. Zamknięte dla nich były uniwersytety. Choć trzeba pamiętać, że w późnośredniowiecznej Anglii córki arystokratów były kształcone w domu razem ze swoimi braćmi, w tym wypadku różnice ze względu na płeć nie były aż tak mocno widoczne<sup>28</sup>. Wśród

---

Hand of the King". For a moment Davos was too stunned to move. I woke this morning in his dungeon. „Your Grace, you cannot ... I am no fit man to be a King's Hand". „There is no man fitter." Stannis sheathed Lightbringer, gave Davos his hand, and pulled him to his feet. „I am lowborn", Davos reminded him. „An upjumped smuggler. Your lords will never obey me". „Then we will make new lords". „But ... I cannot read ... nor write".

<sup>17</sup> Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 36, Davos IV): „Maester Pylos can read for you. As to writing, my last Hand wrote the head off his shoulders. All I ask of you are the things you've always given me. Honesty. Loyalty. Service".

<sup>18</sup> Martin, *A Game of Thrones* (Rozdział 40, Catelyn VII); Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 45, Catelyn VI).

<sup>19</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 51, Sansa IV); Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 6, Sansa).

<sup>20</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 51, Sansa IV); Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 68, Sansa VI).

<sup>21</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 3, Tyrion).

<sup>22</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 30, Arya VII); Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 3, Arya).

<sup>23</sup> Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 54, Davos V).

<sup>24</sup> Martin, *A Feast for Crows* (rozdział 37, Brienne VII)

<sup>25</sup> *Ibidem* (rozdział 40, The Princess in the Tower).

<sup>26</sup> Martin, *A Storm for Crows* (rozdział 45, Catelyn V).

<sup>27</sup> Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 8, Daenerys); Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 71, Daenerys VI); Martin, *A Dance with Dragons* (rozdział 2, Daenerys).

<sup>28</sup> MICHALOVE 1999, 47-74.

biedniejszych kobiet czytanie było czymś niezmiernie rzadkim. Jak długo Arya uchodziła za niewykształconą chłopkę, nikt nie zadawał sobie trudu pieczętowania listów<sup>29</sup>. Gorąca Bułka był zszokowany, kiedy okazało się, że Arya jest w stanie odczytać nazwę miejscowości<sup>30</sup>. Choć oczywiście zdarzają się wyjątki, takie jak prostytutki Marei<sup>31</sup> czy Alayaya<sup>32</sup>.

Praktycznie wszystkie wymienione przykłady dotyczą jednak pewnej nielicznej grupy społecznej — feudałów. W innych grupach społecznych zdolność pisanie i czytania była mniejsza. W przypadku kapłanów-septonów mamy niewiele wzmianek świadczących o ich alfabetyzacji. Można założyć, że wielu z nich miało co najmniej podstawowe umiejętności czytania i pisanie. Świadczy o tym prowadzona przez Stannisa, Davosa i Pylosa rozmowa o sposobach rozpowszechniania informacji, o rzeczywistym pochodzeniu Joffreya i jego rodzeństwa. Stannis nakazuje Davosowi porwać septonów i zmusić ich do przepisywania listu informującego o pretensjach do tronu Stannisa<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 38, Arya VIII): “Weese never imagined she could read, though, so he never bothered to seal the messages he gave her”.

<sup>30</sup> *Ibidem* (rozdział 3, Arya): “Riverrun was painted as a castle tower, in the fork between the flowing, blue lines of two rivers, the Tumblestone and the Red Fork. “There.” She touched it. “Riverrun, it reads.” “You can read writing?” he said to her, wonderingly, as if she’d said she could walk on water. She nodded. To jeden z niewielu, jeśli nie jedyny, przykład inskrypcji w Westeros. W rzeczywistym średniowieczu napisów widocznych w miejscach publicznych było (przynajmniej w Italii) zdecydowanie więcej. Było to jednak świadome powtarzanie wzorów antycznych, których w Westeros brakowało. O średniowiecznej epigrafice *vide*: PETRUCCI 2010, 19–47.

<sup>31</sup> *Ibidem* (rozdział 29, Tyrion VII): “And Marei is teaching us to read, perhaps soon I will be able to pass the time with a book”.

<sup>32</sup> *Ibidem* (rozdział 4, Tyrion): “She did. Eight, nine days ago, after the whipping.” Tyrion shoved himself up higher, ignoring the sudden stab of pain through his shoulder. “Whipping?” “They tied her to a post in the yard and scourged her, then shoved her out the gate naked and bloody.” She was learning to read, Tyrion thought, absurdly. Across his face the scar stretched tight, and for a moment it felt as though his head would burst with rage. Alayaya was a whore, true enough, but a sweeter, braver, more innocent girl he had seldom met. Tyrion had never touched her; she had been no more than a veil, to hide Shae”.

<sup>33</sup> *Ibidem* (rozdział 10, Davos II): “If you run short of letters, capture a few septons and set them to copying out more”.

W nocnej straży, która jest zbieraniną skazańców i młodszych synów feudałów, jedynie kilka procent osób potrafi czytać<sup>34</sup>. Wywodzący się ze slamsów Królewskiej Przystani były przemytnik — „cebulowy rycerz” i namiestnik Stannisa, Davos, nie potrafił czytać, choć swoich synów kazał nauczyć tej sztuki<sup>35</sup>. Dopiero kiedy został namiestnikiem Stannisa córka Bartaheona, Shireen, uczyła go tej umiejętności<sup>36</sup>. Nie wszyscy też rycerze potrafili odczytać krótkie listy<sup>37</sup>. Nie umiał czytać także ser Ilyn Payne, który był nie tylko katem, ale też wywodził się z możnego rodu Peynów<sup>38</sup>. Dotyczyło to też części wielkich feudałów, którzy zdawali się na maistrzów<sup>39</sup>. Nie

---

<sup>34</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 21, Tyrion III): “The Night’s Watch has become an army of sullen boys and tired old men. Apart from the men at my table tonight, I have perhaps twenty who can read, and even fewer who can think, or plan, or lead. Once the Watch spent its summers building, and each Lord Commander raised the Wall higher than he found it. Now it is all we can do to stay alive”.

<sup>35</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 10, Davos II).

<sup>36</sup> W odczuciu, że namiestnik króla musi umieć czytać i pisać, odnajdujemy znany z XII wieku ideał wykształconego króla *vide*: OŻÓG 2000, 699–712.

<sup>37</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 38, Arya VIII): “One was a demand for payment on a gambling debt, but the knight she gave it to couldn’t read. When she told him what it said he tried to hit her, but Arya ducked under the blow, snatched a silver-banded drinking horn off his saddle, and darted away. The knight roared and came after her, but she slid between two wayns, wove through a crowd of archers, and jumped a latrine trench. In his mail he couldn’t keep up. When she gave the horn to Weese, he told her that a smart little Weasel like her deserved a reward”; Martin, *A Feast for Crows* (rozdział 43, Cersei X) „So many”. Ser Osfryd shuffled through the warrants, as wary of the words as if they had been roaches crawling across the parchment. None of the Kettleblacks could read”.

<sup>38</sup> Martin, *A Feast for Crows* (rozdział 16, Jaime II): “The Justice was a headsmen, but by tradition he also had charge of the dungeons and the men who kept them. And for that task, Ser Ilyn Payne was singularly ill suited. As he could neither read, nor write, nor speak, Ser Ilyn had left the running of the dungeons to his underlings, such as they were”.

<sup>39</sup> Martin, *A Dance with Dragons*, (rozdział 37, The Prince of Winterfell): “As Maester Medrick went to one knee to whisper in Bolton’s ear, Lady Dustin’s mouth twisted in distaste. “If I were queen, the first thing I would do would be to kill all those grey rats. They scurry everywhere, living on the leavings of the lords, chattering to one another, whispering in the ears of their masters. But who are the masters and who are the servants, truly? Every great lord has

dziwi więc, że nie umieli czytać ludzie prości: kowal<sup>40</sup>, chłopcy stajenni<sup>41</sup> czy najemnicy tacy jak Bron. Nawet niektórzy kapłani septoni nie posiadli tej sztuki<sup>42</sup>. W rezultacie zwykli ludzie przychodzili do specjalistów, aby pisali im listy i spisywali testamenty<sup>43</sup>.

Niewiele osób w Westeros czytało coś więcej niż zwykłe listy. Czerpanie przyjemności z lektury budziło na kartach cyklu powieści zdumienie i politowanie<sup>44</sup>. Rycerze ze złośliwością podszytą niepokojem obserwowali umiłowanie do lektur u Rhaegara Targaryena<sup>45</sup>. Jedynie kilka osób czyta na kartach

---

his maester, every lesser lord aspires to one. If you do not have a maester, it is taken to mean that you are of little consequence. The grey rats read and write our letters, even for such lords as cannot read themselves, and who can say for a certainty that they are not twisting the words for their own ends? What good are they, I ask you?"

<sup>40</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 26, Arya VI).

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Martin, *A Feast for Crows* (rozdział 24, Brienne V): "The septon could neither read nor write, as he cheerfully confessed along the road, but he knew a hundred different prayers and could recite long passages from *The Seven-Pointed Star* from memory, which was all that was required in the villages"; *ibidem* (rozdział 29, Cersei VI) "During the reign of King Baelor the Blessed a simple stonemason was chosen as High Septon. He worked stone so beautifully that Baelor decided he was the Smith reborn in mortal flesh. The man could neither read nor write, nor recall the words of the simplest of prayers. Some still claimed that Baelor's Hand had the man poisoned to spare the realm embarrassment".

<sup>43</sup> *Ibidem* (rozdział 45, Samwell V): "The gates of the Citadel were flanked by a pair of towering green sphinxes with the bodies of lions, the wings of eagles, and the tails of serpents. One had a man's face, one a woman's. Just beyond stood Scribe's Hearth, where Oldtowners came in search of acolytes to write their wills and read their letters. Half a dozen bored scribes sat in open stalls, waiting for some custom. At other stalls books were being bought and sold. Sam stopped at one that offered maps, and looked over a handdrawn map of Citadel to ascertain the shortest way to the Seneschal's Court". Podobne praktyki znamy też z rzeczywistego świata – z Egiptu grecko-rzymskiego, w którym umiejący czytać stanowili mniejszość, a większość tej sztuki nie posiadała. *Vide*: ŚWIDERKÓWNA 1983, 190 n.

<sup>44</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 27, Eddar VI) „She said Lord Jon had been reading more than was good for him, that he was troubled and melancholy over his young son's frailty, and gruff with his lady wife”.

<sup>45</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 8, Daenerys): "As you wish," said Whitebeard. "As a young boy, the Prince of Dragonstone was bookish to a fault. He

powieści książki dla rozrywki, przyjemności, zdobycia wiedzy (wśród nich wymienimy Tyriona Lannistera, Roose'a Boltona, Willasa Tyrella, Viserysa, Rhaegara, Brama i Sansę Stark czy Samwell Tarly'ego). Część z nich budziła politowanie u innych przedstawicieli elity lub ze względu na kalectwo znajdowali się na jej peryferiach. Kiedy Jon Snow po raz pierwszy spotkał karła Tyriona Lannistera, zadał mu pytanie o powód, dla którego tak dużo czyta<sup>46</sup>. Następnie zapytał go, dlaczego czyta o smokach, skoro one dawno wymarły<sup>47</sup>. Oczywiście Jon Snow był nastolatkiem, kiedy spotkał Tyriona, ale jego zaskoczenie czytaniem dla przyjemności jest typowe dla tamtego społeczeń-

---

was reading so early that men said Queen Rhaella must have swallowed some books and a candle whilst he was in her womb. Rhaegar took no interest in the play of other children. The maesters were awed by his wits, but his father's knights would jest sourly that Baelor the Blessed had been born again. Until one day Prince Rhaegar found something in his scrolls that changed him. No one knows what it might have been, only that the boy suddenly appeared early one morning in the yard as the knights were donning their steel. He walked up to Ser Willem Darry, the master-at-arms, and said, 'I will require sword and armor. It seems I must be a warrior.'" "And he was!" said Dany, delighted".

<sup>46</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 13, Tyrion II): "I have a realistic grasp of my own strengths and weaknesses. My mind is my weapon. My brother has his sword, King Robert has his warhammer, and I have my mind ... and a mind needs books as a sword needs a whetstone, if it is to keep its edge.' Tyrion tapped the leather cover of the book. 'That's why I read so much, Jon Snow'".

<sup>47</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 13, Tyrion II): "The boy absorbed that all in silence. He had the Stark face if not the name: long, solemn, guarded, a face that gave nothing away. Whoever his mother had been, she had left little of herself in her son. "What are you reading about?" he asked. "Dragons," Tyrion told him. "What good is that? There are no more dragons," the boy said with the easy certainty of youth. "So they say," Tyrion replied. "Sad, isn't it? When I was your age, used to dream of having a dragon of my own." "You did?" the boy said suspiciously. Perhaps he thought Tyrion was making fun of him. "Oh, yes. Even a stunted, twisted, ugly little boy can look down over the world when he's seated on a dragon's back." Tyrion pushed the bearskin aside and climbed to his feet. "I used to start fires in the bowels of Casterly Rock and stare at the flames for hours, pretending they were dragonfire. Sometimes I'd imagine my father burning. At other times, my sister." Jon Snow was staring at him, a look equal parts horror and fascination. Tyrion guffawed. "Don't look at me that way, bastard. I know your secret. You've dreamt the same kind of dreams".

stwa. Chociaż królewski namiestnik winien umieć czytać krótkie teksty, to jednak czytanie książek było dla słabeuszy i kalek. Stawało się też przyczyną stygmatyzowania. W tym miejscu Martin pokazuje nam pewną ambiwalentność. Także biblioteki są w tym świecie nieliczne. Samwell Tarly był zszokowany tysiącami książek, które znajdowały się w bibliotece na Murze<sup>48</sup>. W Winterfell znajdowało się jedynie około setki książek<sup>49</sup>. Tak więc Westeros jest krainą, w której większość ludzi ma niewielki kontakt ze światem pisma. Większość populacji Siedmiu Królestw winno być zanurzone w tradycyjnej kulturze oralnej. Oczywiście też kulturę ludową Westeros możemy poznać przez pryzmat ludzi piśmiennych<sup>50</sup>. W dużym stopniu to społeczeństwo przypomina nie tylko świat średniowieczny, ale też Ateny do połowy IV wieku, gdzie współistnieje tradycyjna kultura oralna z nową piśmienną (*semiliteracy*), a społeczeństwo powoli alfabetyzuje się<sup>51</sup>.

Jest więc oczywiste, że w świecie *Pieśni Lodu i Ognia* dużą rolę powinna odgrywać tak zwana „literatura” oralna, do której oprócz eposu należy zaliczyć baśnie, mity, pieśni czy legendy<sup>52</sup>. Od kilkudziesięciu lat średniowieczne eposy interpretowane są przez pryzmat oralności<sup>53</sup>. Jednakże nie znamy tego typów pie-

<sup>48</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 6, Jon): “Sam yawned. “Maester Aemon sent me to find maps for the Lord Commander. I never thought ... Jon, the books, have you ever seen their like? There are thousands!”.

<sup>49</sup> *Ibidem*: “He gazed about him. “The library at Winterfell has more than a hundred. Did you find the maps?”

<sup>50</sup> Praktycznie wszyscy narratorzy w świecie *Pieśni Lodu i Ognia* są piśmienni, w przeciwieństwie do większości opisywanych postaci. Gdyby Westeros rzeczywiście istniało, historycy czy antropolodzy znaleźliby się w podobnej sytuacji co badacze wczesnonowoczesnej Europy, której ludową kulturę odtwarzamy przez piśmiennych pośredników. O tym pośrednictwie *vide*: BURKE 2009, 86–107.

<sup>51</sup> HAVELOCK 2006, 97–132; *Idem* 2007, 68–73. Oczywiście Westeros przypomina też inne społeczności, w których istnieje podobne współistnienie pierwotnej oralności. *Vide*: WOŁK-SORE 2015, 131–146.

<sup>52</sup> O gatunkach tzw. „literatury” oralnej *vide*: GOODY 2012, 74–95. Oczywiście termin literatura oralna wywołuje kontrowersje z powodu swojej paradoksalności. O twórcach pieśni na przykładzie Bałkanów *vide*: HALILI 2012, 85–208.

<sup>53</sup> LORD 2010, 401–448.

śni z Westeros. W tym miejscu skupiłbym się na zwróceniu uwagi na folklor Westeros, który w największym stopniu poznajemy dzięki opowieściom Starej Niani. Postać ta jest dosyć marginalna dla akcji cyklu powieści Martina. Pojawia się na ich kartach kilkanaście razy, największą rolę odgrywa w pierwszej z książek – *Grze o Tron*. Niewiele się o niej dowiadujemy. Według Brana była ona bardzo stara, na pewno najstarsza w Winterfell, a być może najstarsza w całym Westeros<sup>54</sup>. Przybyła do

---

<sup>54</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 24, Bran): “She was a very ugly old woman, Bran thought spitefully; shrunken and wrinkled, almost blind, too weak to climb stairs, with only a few wisps of white hair left to cover a mottled pink scalp. No one really knew how old she was, but his father said she’d been called Old Nan even when he was a boy. She was the oldest person in Winterfell for certain, maybe the oldest person in the Seven Kingdoms. Martin nigdy nie podaje wieku, jaki miała Stara Niania. Wszystko co wiemy o niej, to narracja opowiadana przez siedmioletniego chłopca Brana. Na podstawie jego opowieści można odnieść wrażenie, że ma ona mniej niż 90 lat, może koło 80. Na pewno, wbrew Branowi, nie jest też najstarszą osobą w Westeros (ale w końcu co siedmioletni chłopiec, który nie znał świata poza Winterfell, może o tym wiedzieć). Postacie u Martina często popełniają błędy w ocenie wydarzeń. Co zabawne, nie do końca zdają sobie z tego sprawę czytelnicy jego powieści, którzy wypowiedzi bohaterów zwykle traktują jako prawdę.

Wiek Starej Niani jest bardzo zaawansowany. W późnym średniowieczu, które było wzorem dla kultury Westeros, całkiem sporo osób dożywało poważnego wieku. J.C. Russell szacował na podstawie 6529 szkieletów pochodzących ze średniowiecza, że 11% pochowanych przekroczyło 60 lat. Także kolejni badacze dochodzą do podobnych wniosków. Wydaje się, że w średniowiecznej Anglii ok. 15% mężczyzn dożywało 60 lat. Znamy przypadki, kiedy ludzie żyli naprawdę długo, szczególnie wśród duchowieństwa. Gdyby Stara Niania żyła w Anglii czasów Yorków i Lancasterów, to najprawdopodobniej mogłaby bez większych problemów spotkać swoich rówieśników. W końcu Alina z Marchale odziedziczyła ziemię, gdy miała 90 lat i dożyła 97 lat. Reginald z Colewyk umarł, gdy miał 100 lat, jego syn i wnuk doszli do osiemdziesiątki. Wśród 51 kobiet, które zeznawały podczas procesu kanonizacyjnego św. Iwa, dwie były osiemdziesięciolatkami. Oczywiście trudno powiedzieć, na ile G.R.R. Martin, tworząc pseudośredniowieczny świat *Sagi Pieśni Lodu i Ognia*, zdawał sobie sprawę, że w średniowieczu ludzie żyli jednak dłużej niż się powszechnie sądzi. O długości życia w średniowieczu *vide*: MINOIS 1995, 192–202. Przy czym oczywiście warto pamiętać o ograniczeniach związanych z brakiem odpowiednich danych dla świata średniowiecznego, a nawet wczesnonowożytnego. Czytelniczka w tym miejscu odsyłam do: BAGNALL, FRIER 1994, 1–52; KOPCZYŃSKI 1998, 13–36; KUKLO 2009, 13–209. Trzeba pamiętać też jeszcze o jednym. Saga *Pieśni Lodu i Ognia* przynależy do fantasy, a więc przynajmniej teoretycznie średnia długość trwania życia może być inna niż w naszej rzeczywistości. To

Winterfell najprawdopodobniej jako mamka brata ojca Eddara Starka (lub brata jego dziadka)<sup>55</sup>. Dwaj jej synowie zginęli, walcząc w rebelii króla Roberta Baratheona przeciw szalonemu królowi Aerysowi II, która miała miejsce w 283 roku AL (czyli na 15 lat przed akcją *Gry o Tron*, która ma miejsce w 298 roku AL)<sup>56</sup>. Jej wnuk zginął prawie 10 lat później podczas tłumienia rebelii Balona Greyjoya, a córki, kiedy założyły własne rodziny, odeszły i poumierają. Ze wszystkich krewnych pozostał jej jedynie „słaby na umyśle” Hodor<sup>57</sup>. Według Brana była ona najprawdopodobniej prababcią tego stajennego, choć chłopiec nie był tego pewien<sup>58</sup>. Kiedy jej córki wyprowadziły się, Stara Niania pozostała w Winterfell, a życie upływało jej na

---

przecież jest doskonale widoczne w prozie Tolkiena, gdzie nie tylko istnieją długowieczne Elfy, ale też potomkowie Nemenoryjczyków żyją dziesiątki lat dłużej niż zwykli ludzie. W wypadku prozy Martina jednak nic nie wskazuje na to, aby ludzie w Westeros żyli dłużej (lub krócej) niż przed czasami nowożytnymi.

<sup>55</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 24, Bran IV): “Nan had come to the castle as a wet nurse for a Brandon Stark whose mother had died birthing him. He had been an older brother of Lord Rickard, Bran’s grandfather, or perhaps a younger brother, or a brother to *Lord Rickard’s* father. Sometimes Old Nan told it one way and sometimes another. In all the stories the little boy died at three of a summer chill, but Old Nan stayed on at Winterfell with her own children”.

<sup>56</sup> *Ibidem*: “She had lost both her sons to the war when King Robert won the throne”.

<sup>57</sup> *Ibidem*: “Her grandson was killed on the walls of Pyke during Balon Greyjoy’s rebellion. Her daughters had long ago married and moved away and died. All that was left of her own blood was Hodor, the simpleminded giant who worked in the stables”. W tym miejscu oczywiście nie próbujemy nawet przekładać słowa *simplemind* („prosty”, „prostak”, „prostoduszny”, „nawiny”, „niedorozwinięty”) na współczesną terminologię medyczną. W szóstym sezonie *Gry o Tron* możemy zobaczyć przyczynę, dla których Hodor postradał zmysły. Jego umysł w przeszłości został opanowany przez Brana Starka i Hodor już nigdy nie był w stanie powiedzieć nic poza enigmatyczne słowo Hodor (co było skrótem od wydanego przez Brana Starka polecenia Hold the door). To jest serial, który miejscami drastycznie różni się od prozy Martina, ale w tym wypadku autor potwierdził, że ten pomysł pochodzi od niego i zapewne będzie opisany w kolejnych tomach sagi.

<sup>58</sup> *Ibidem*: “Hodor’s not his true name,” Bran explained. “It’s just some word he says. His real name is Walder, Old Nan told me. She was his grandmother’s grandmother or something”.

wyszywaniu i snuciu opowieści<sup>59</sup>. Branowi Starkowi kojarzyła się ona jedynie z ich opowiadaniem<sup>60</sup>. Niewiele wiadomo o jej losach po udaniu się Eddara Starka do Królewskiej Przystani. Na pewno pozostała w Winterfell i opiekowała się kalekim Branem. Była obecna, kiedy Theon Greyjoy zawładnął zamkiem Starków<sup>61</sup>, oraz gdy wystawił on na widok publiczny spalone zwłoki chłopców, co sugerowało zamordowanie Brana i Rickona<sup>62</sup>. Po zdobyciu Winterfell przez Ramsaya Boltona została, jak inne kobiety, pognana do Dreadfort<sup>63</sup>. Nie jest oczywiste, czy nadal jest ona żywa w świecie G.R.R. Martina, w *Tańcu ze Smokami* Theon Greyjoy wątpi w to<sup>64</sup>. Chociaż Stara Niania nie odgrywa istotnej roli dla akcji powieści, to jednak nie oznacza to, że jest ona jedynie tłem. To dzięki niej poznajemy folklor i legendy Westeros. W *Sadze Lodu i Ognia* odnajdu-

---

<sup>59</sup> *Ibidem*: "Old Nan just lived on and on, doing her needlework and telling her stories".

<sup>60</sup> Martin, *A Storm of Swords* (rozdział 24, Bran II): "Talking about Old Nan made him sad. "Do you think the ironmen killed her?" They hadn't seen her body at Winterfell. He didn't remember seeing any women dead, now that he thought back. "She never hurt no one, not even Theon. She just told stories. Theon wouldn't hurt someone like that. Would he?"

<sup>61</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 47, Bran VI): "Bran could feel the menace around them, but his brother was too young. A few torches had been lit, and a fire kindled in the great hearth, but most of the hall remained in darkness. There was no place to sit with the benches stacked against the walls, so the castle folk stood in small groups, not daring to speak. He saw Old Nan, her toothless mouth opening and closing. Hayhead was carried in between two of the other guards, a bloodstained bandage wrapped about his bare chest. Poxo Tym wept inconsolably, and Beth Cassel cried with fear".

<sup>62</sup> *Ibidem* (rozdział 56, Theon VI): "Theon could feel the blood rushing to his face. He took no joy from those heads, no more than he had in displaying the headless bodies of the children before the castle. Old Nan stood with her soft toothless mouth opening and closing soundlessly, and Farlen threw himself at Theon, snarling like one of his hounds. Urzen and Cadwyl had to beat him senseless with the butts of their spears. How did I come to this~he remembered thinking as he stood over the fly-speckled bodies".

<sup>63</sup> Martin, *A Feast for Crows* (app.).

<sup>64</sup> Martin, *A Dance with Dragons* (rozdział 52, Theon): "That was long ago, though. They were all dead now. Jory, old Ser Rodrik, Lord Eddard, Harwin and Hullen, Cayn and Desmond and Fat Tom, Alyn with his dreams of knighthood, Mikken who had given him his first real sword. Even Old Nan, like as not".

jemy sporo opowieści Starej Niani. Przede wszystkim dowiadujemy się o nich z rozdziałów, w których narratorem jest Bran, w mniejszym stopniu wspomina je Arya, Jon czy Catelyn.

Aby w miarę naturalnie wprowadzić czytelnika w fantastyczne elementy, Martin uczynił je częścią folkloru, który nie jest poważnie traktowany przez wykształconych dorosłych Westeros. Z zaskoczeniem odkrywają oni, że opowieści, które wzbudzały strach wśród dzieci, zawierają wiele prawdy. Czytając początek *Gry o Tron*, można odnieść wrażenie, że folklor lepiej tłumaczy świat niż tamtejsza nauka. W rezultacie dochodzimy do paradoksu. Długo oświecone elity Westeros wzbraniają się przed traktowaniem poważnie istot znanych z opowieści. W rezultacie świadkowie przerażającej rzeczywistości Westeros są traktowani jako kłamcy, a folklor, który opowieści potwierdza, jest wykpiwany<sup>65</sup>. Dobrze oddaje to rozmowa Eddara Starka z jego żoną, Catelyn, w której to Lord Winterfell wyśmiewa jej wiarę w ludowe podania<sup>66</sup>. Podobne stanowisko wobec folkloru posiada też najbardziej wyedukowany i czytany bohater powieści, czyli Tyrion Lannister<sup>67</sup>. Dopiero bezpośrednia kon-

---

<sup>65</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 1, Bran): "His lord father smiled. "Old Nan has been telling you stories again. In truth, the man was an oathbreaker, a deserter from the Night's Watch. No man is more dangerous. The deserter knows his life is forfeit if he is taken, so he will not flinch from any crime, no matter how vile".

<sup>66</sup> *Ibidem* (rozdział 2, Catelyn): "There are darker things beyond the Wall." She glanced behind her at the heart tree, the pale bark and red eyes, watching, listening, thinking its long slow thoughts. His smile was gentle. "You listen to too many of Old Nan's stories. The Others are as dead as the children of the forest, gone eight thousand years. Maester Luwin will tell you they never lived at all. No living man has ever seen one".

<sup>67</sup> *Ibidem* (rozdział 13, Tyrion II): "Tyrion laughed. "You're too smart to believe that. The Night's Watch is a midden heap for all the misfits of the realm. I've seen you looking at Yoren and his boys. Those are your new brothers, Jon Snow, how do you like them? Sullen peasants, debtors, poachers, rapers, thieves, and bastards like you all wind up on the Wall, watching for grumkins and snarks and all the other monsters your wet nurse warned you about. The good part is there are no grumkins or snarks, so it's scarcely dangerous work. The bad part is you freeze your balls off, but since you're not allowed to breed anyway, I don't suppose that matters".

frontacja z legendarnymi istotami sprawia, że bohaterowie zaczynają dopuszczać do świadomości, że bajki mogą zawierać prawdę<sup>68</sup>. Opowieści Starej Niani wręcz pomagają bohaterom identyfikować poznawane miejsca, tak jest z opisem zamku w Queenscrown<sup>69</sup>.

Stara Niania jest zapewne w narracji Martina postacią niepiśmienną. W jej opowieściach możemy odnaleźć wiele cech pierwotnej tradycji oralnej. Tak na przykład Stara Niania jest przekonana, że jej opowieści są prawdziwe. Owe historie po prostu są, były przed nią i będą po niej, także młodym Branem, który buntuje się i ze względu na swoje kalectwo nie chce ich słuchać<sup>70</sup>. Taki status opowieści folklorystycznych przypomina postrzeganie pieśni wyśpiewywanych przez aoidów w *Odysei*, gdzie pieśniarz opowiada po prostu prawdę<sup>71</sup>. Oczywiście istnieją pewne różnice. W *Odysei* pieśniarz był przekonany, że faktycznie inspiruje go Muza, to dzięki temu wyśpiewuje on tylko prawdę<sup>72</sup>. Stara Niania nie wiąże swoich opowieści ze sferą *sacrum*, w różnych systemach religijnych Westeros trudno znaleźć odpowiednik Muz<sup>73</sup>. W każdym razie Stara Nia-

<sup>68</sup> *Ibidem* (rozdział 2, Catelyn): "Until this morning, no living man had ever seen a direwolf either," Catelyn reminded him".

<sup>69</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 40, Bran III): "The Reeds exchanged a look. "How do you know that?" asked Jojen. "Have you been here before, my prince?" "No. Old Nan told me. The holdfast has a golden crown, see?" He pointed across the lake. You could see patches of flaking gold paint up around the crenellations. "Queen Alysanne slept there, so they painted the merlons gold in her honor." "A causeway?" Jojen studied the lake. "You are certain?" "Certain," said Bran".

<sup>70</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 24, Bran IV): "Crows are all liars", Old Nan agreed, from the chair where she sat doing her needlework. "I know a story about a crow." "I don't want any more stories," Bran snapped, his voice petulant. He had liked Old Nan and her stories once. Before. But it was different now. They left her with him all day now, to watch over him and clean him and keep him from being lonely, but she just made it worse. "I hate your stupid stories." The old woman smiled at him toothlessly. "My stories? No, my little lord, not mine. The stories are, before me and after me, before you too."

<sup>71</sup> ZIELIŃSKI 2015, 34. *Vide*: GOODY 2012, 94.

<sup>72</sup> ZIELIŃSKI 2015, 33–37.

<sup>73</sup> W uniwersum Martina współistnieją kilka religii obok siebie. Szczególnie na Północy, czyli na terenach nie zawładniętych przez Andalów, popularna

nia jest równie przekonana do swoich opowieści jak aojdowie w greckich heroicznych poematach. Oczywiście jej piśmienni i podróżujący po Westeros słuchacze szybko przekonują się, że część z jej narracji nie odpowiada rzeczywistości świata Westeros (Jon Snow bez trudu zauważa różnice między olbrzymami z jej opowiadań a rzeczywistością<sup>74</sup>). To jednak jest bez znaczenia dla postrzegania folkloru przez opowiadających go.

W opowieściach Starej Niani można zauważyć brak próby określenia w czasie mitycznych opowieści. Przeszłość jest nieokreślona<sup>75</sup>. W tym względzie bajanie Starej Niani bardzo wyraźnie kontrastuje z narracjami o Tańcu Smoków znanymi z opowiadań Martina. Tam Martin uczynił narratorem człowieka czytanego i wykształconego arcymaestera Gyldayna z Cytadeli Starego Miasta, który bardzo dokładnie określa czas i miejsce wydarzeń<sup>76</sup>. Przy czym różnica ta nie jest zapewne bardzo istotna, gdyż nie może wskazywać na odmienny sposób budowania opowieści o przeszłości między niepiśmienną nia-

---

jest wiara w Starych Bogów. Ta religia, w której czci się bezimiennych bogów, istniała jeszcze w czasach, gdy Westeros był zamieszkały przez dzieci lasu, a po przybyciu tam pierwszych ludzi została przez nich przejęta. Andalowie przywieźli ze sobą nową politeistyczną religię, w której wierzy się w siedmiu bogów (Ojciec, Matka, Wojownik, Dziewica, Kowal, Starucha, Nieznajomy). Ta politeistyczna i tradycyjna religia dominuje na południe od przesmyku. Na żelaznych Wyspach utrzymuje się henoteistyczna religia Utopionego Boga. Wreszcie z Essos przysłała monoteistyczna wiara w R'hllora (Pan światła, Czerwony Bóg).

<sup>74</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 13, Jon II): "In Old Nan's stories, giants were outsized men who lived in colossal castles, fought with huge swords, and walked about in boots a boy could hide in. These were something else, more bearlike than human, and as wooly as the mammoths they rode. Seated, it was hard to say how big they truly were, Ten feet tall maybe, or twelve, Jon thought. Maybe fourteen, but no taller. Their sloping chests might have passed for those of men, but their arms hung down too far, and their lower torsos looked half again as wide as their upper. Their legs were shorter than their arms, but very thick, and they wore no boots at all; their feet were broad splayed things, hard and horny and black. Neckless, their huge heavy heads thrust forward from between their shoulder blades, and their faces were squashed and brutal. Rats' eyes no larger than beads were almost lost".

<sup>75</sup> ZIELIŃSKI 2015, 34 n.

<sup>76</sup> MARTIN 2013; MARTIN 2014.

nią a wykształconym maestrem. W pierwszych tomach *Pieśni Lodu i Ognia* jest bardzo mało odwołań do przeszłości. Praktycznie nie znamy w nich imion dziadków bohaterów. Dalej nie sięgała pamięć społeczna w Westeros, co byłoby typowe dla niepiśmiennych społeczeństw. Zapewne jednak przyczyna tego jest bardziej prozaiczna. Początkowo G.R.R. Martin nie skupił się na wymyślaniu przeszłości dla swojego uniwersum.

Jak wiadomo w tradycji oralnej nie ma sakralizowanej jednej wersji opowieści mitycznych<sup>77</sup>. Podobnie jest z folklorem w *Pieśni Lodu i Ognia*. Opowieści o pokonaniu Innych podczas Długiej Nocy znamy z kilku bardzo podobnych, ale nie identycznych narracji. Stara Niania opowiadała Branowi, jak w dawnych czasach najpierw przyszła długa noc. Trwała ona nadnaturalnie długo, przez lata (w opowieści nie precyzuje się ile). Wtedy to po raz pierwszy przyszli Inni, a kiedy nie było już żadnej nadziei, pojawił się Ostatni Bohater<sup>78</sup>. Znamy ją także

---

<sup>77</sup> GOODY 2012, 89 n.

<sup>78</sup> Martin, *A Game of Thrones* (rozdział 24, Bran IV): "Oh, my sweet summer child," Old Nan said quietly, "what do you know of fear? Fear is for the winter, my little lord, when the snows fall a hundred feet deep and the ice wind comes howling out of the north. Fear is for the long night, when the sun hides its face for years at a time, and little children are born and live and die all in darkness while the direwolves grow gaunt and hungry, and the white walkers move through the woods." "You mean the Others," Bran said querulously. "The Others," Old Nan agreed. "Thousands and thousands of years ago, a winter fell that was cold and hard and endless beyond all memory of man. There came a night that lasted a generation, and kings shivered and died in their castles even as the swineherds in their hovels. Women smothered their children rather than see them starve, and cried, and felt their tears freeze on their cheeks." Her voice and her needles fell silent, and she glanced up at Bran with pale, filmy eyes and asked, "So, child. This is the sort of story you like?" "Well," Bran said reluctantly, "yes, only ... Old Nan nodded. "In that darkness, the Others came for the first time," she said as her needles went click click click. "They were cold things, dead things, that hated iron and fire and the touch of the sun, and every creature with hot blood in its veins. They swept over holdfasts and cities and kingdoms, felled heroes and armies by the score, riding their pale dead horses and leading hosts of the slain. All the swords of men could not stay their advance, and even maidens and suckling babes found no pity in them. They hunted the maids through frozen forests, and fed their dead servants on the flesh of human children." Her voice had dropped very low, almost to a whisper, and Bran found himself leaning forward to listen.

z opowieści przytoczonej przez Melisandre, chociaż w tym przypadku czerwona kapłanka zna spisana uprzednio opowieść (która wcześniej funkcjonowała w formie ustnego podania)<sup>79</sup>. Podobnie trochę różniły się opowieści Starej Niani o strażnikach z Wysp Twarzy, którzy mieli w nich ciemnozieloną skórę, liście zamiast włosów, a czasami też poroża na głowach<sup>80</sup>.

Jak wiadomo, w świecie pierwotnej oralności opowieści mogą tak długo żyć, jak długo są powtarzane. Musiały być więc wielokrotnie przytaczane. Tak jest z opowieściami Starej Niani. Wielokrotnie opowiadała te same historie, co jednak nikomu nie przeszkadzało. Wielokrotnie mówiła, że są one jak starzy przyjaciele, których trzeba czasami odwiedzać<sup>81</sup>. W jej opo-

---

"Now these were the days before the Andals came, and long before the women fled across the narrow sea from the cities of the Rhoyn, and the hundred kingdoms of those times were the kingdoms of the First Men, who had taken these lands from the children of the forest. Yet here and there in the fastness of the woods the children still lived in their wooden cities and hollow hills, and the faces in the trees kept watch. So as cold and death filled the earth, the last hero determined to seek out the children, in the hopes that their ancient magics could win back what the armies of men had lost. He set out into the dead lands with a sword, a horse, a dog, and a dozen companions. For years he searched, until he despaired of ever finding the children of the forest in their secret cities. One by one his friends died, and his horse, and finally even his dog, and his sword froze so hard the blade snapped when he tried to use it. And the Others smelled the hot blood in him, and came silent on his trail, stalking him with packs of pale white spiders big as hounds".

<sup>79</sup> Martin, *A Feast for Crows* (rozdział 54, Davos): "Davos was remembering a tale Salladhor Saan had told him, of how Azor Ahai tempered Lightbringer by thrusting it through the heart of the wife he loved. He slew his wife to fight the dark. If Stannis is Azor Ahai come again, does that mean Edric Storm must play the part of Nissa Nissa?".

<sup>80</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 24, Bran): "Maybe he came from the Isle of Faces," said Bran. "Was he green?" In Old Nan's stories, the guardians had dark green skin and leaves instead of hair. Sometimes they had antlers too, but Bran didn't see how the mystery knight could have worn a helm if he had antlers".

<sup>81</sup> *Ibidem* (rozdział 21, Bran III): "Or not." Jojen's face was dappled with green shadows. "Prince Bran has heard that tale a hundred times, I'm sure." "No," said Bran. "I haven't. And if I have it doesn't matter. Sometimes Old Nan would tell the same story she'd told before, but we never minded, if it was a good story. Old stories are like old friends, she used to say. You have to visit them from time to time".

wieściach można też dostrzec stałe „formuły”, które ułatwiają zapamiętywanie i porządkują opowieść<sup>82</sup>. Możemy dostrzec je we wspomnianej przez Brana historii o Nocnym Królu. Młody Stark przypomina sobie, że Stara Niania zawsze kończyła opowieść stwierdzeniem, iż według niektórych był on Boltonem, Norreyem, Umberem czy Flintem, ale w rzeczywistości był on Starkiem<sup>83</sup>. Zawsze przypominała też, że za dnia Nocny Król był tylko człowiekiem, ale w nocy panował niepodzielnie<sup>84</sup>.

Podsumowując moje rozważania, możemy zauważyć, że stopień alfabetyzacji w Westeros jest mniejszy niż rekonstruuje się go dla średniowiecznej Anglii czy Francji, które były dla Martina inspiracją. To oczywiście nie jest zarzut wobec autora, ciągle ten współczynnik dla późnośredniowiecznej rzeczywistości budzi spore wątpliwości i badacze znacząco różnią się w jego ocenie<sup>85</sup>. Nawet gdyby badacze byli zgodni co do stopnia umiejętności czytania i pisania w późnym średniowieczu, to Martin stworzył własny świat, który nie musi być odwzorowaniem realnej rzeczywistości. Gdyby Westeros było prawdziwie istniejącym społeczeństwem, to współistniałaby w nim tradycyjna kultura oralna z nową piśmienną, którą reprezentuje nieliczna elita. W powieściach Martina można odnaleźć kilka elementów charakterystycznych dla sposobu patrzenia na świat przez ludzi, którzy nie znają pisma. Oczywiście nie znaczy to jeszcze, że

---

<sup>82</sup> ONG 1992, 57–61.

<sup>83</sup> Martin, *A Clash of Kings* (rozdział 56, Bran VI): “Some say he was a Bolton,” Old Nan would always end. “Some say a Magnar out of Skagos, some say Umber, Flint, or Norrey. Some would have you think he was a Woodfoot, from them who ruled Bear island before the ironmen came. He never was. He was a Stark, the brother of the man who brought him down”.

<sup>84</sup> *Ibidem*: “No, Bran thought, but he walked in this castle, where we’ll sleep tonight. He did not like that notion very much at all. Night’s King was only a man by light of day, Old Nan would always say, but the night was his to rule. And it’s getting dark”.

<sup>85</sup> W tym miejscu zauważmy, że Martin czerpał swoją wiedzę o średniowieczu bardziej z powieści niż prac naukowych. Dobrze to widać w pomijaniu pewnych ważnych kodów kulturowych dla średniowiecza, które nie interesowały zbyt powieściopisarzy, lub stosunkowo niedawno zwrócono na nie uwagę. *Vide*: ROCU 2013.

Martin zna dyskurs dotyczący postrzegania świata i budowania utworów przez ludzi, którzy nie znają pisma i przynależą do tradycyjnej kultury oralnej. Dobrze to pokazuje sposób opisywania przez niego pieśni, które ewidentnie przynależą do kultury świata pisanego, a nie mówionego<sup>86</sup>. Jedynie ślady tradycji oralnej w sadze *Pieśni Lodu i Ognia* odnajdujemy w opowieściach Starej Niani. Przypominają one baśnie znane z naszego realnego świata, które co prawda zostały spisane, ale przez wieki istniały w kulturze ludowej<sup>87</sup>. Zapewne więc narracja dotycząca

---

<sup>86</sup> W cyklu *Pieśni Lodu i Ognia* wielokrotnie wspomina się pieśni i ich śpiewanie. W Westeros i Essos pieśni są wręcz wszechobecne. Słuchano ich w obozie króla Renly'ego Baratheona, najemnicy śpiewali je na ucztach. Wiele utworów śpiewanych w Westeros przypomina średniowieczne gatunki, Bael komponował typową *vida*. Wiele z tych pieśni dotyczy dworskiej miłości. Sansa Stark wspomina pieśń o Florianie i Jonquil, która zapewne była opowieścią o parze kochanków. Lancel Lannister wyśpiewywał swojej kuzynce i kochance miłosny romans, w którym padał kiczowaty tekst „Kochałem dziewczę piękne jak lato, co miało słońce we włosach...”. Oczywiście tematyka pieśni nie kończyła się na opowieściach o miłości. W pierwszym tomie sagi, czyli *Grze o Tron*, słyszemy i pieśń, która opowiadała o powstaniu żelaznego Tronu. Istniało wiele pieśni o smokobójcach, którzy ratowali miasta przed bestiami. Jeden z bardów ułożył utwór o toporze wojennym. W cyklu *Pieśni Lodu i Ognia* s ł u c h a n o o p o w i e ś c i o aktualnych wydarzeniach politycznych. Zwycięstwa Robba Starka w bitwach pod Oxcross i Rivers zostały uczczone stosowną pieśnią. Dobre wieści powinny zostać uczczone powstaniem utworu o nich. Po nieudanym oblężeniu Królewskiej Przystani układano o niej pieśni. Tyrion Lannister ironizuje, że o Młodym Gryfie powstaną pieśni, jeśli Daenerys uwierzy w jego historię i go poślubi. Pieśni nie tylko bawiły, ale też potrafiły wpłynąć na decyzje polityczne. Używano ich też jako lekcji na przyszłość. Autorzy pieśni wywodzili się z różnych warstw społecznych. Na dworze Stannisa słyszymy o Plamie, który jest nie tylko błaznem, ale też śpiewa pieśni. Układał pieśni dawny król za Murem, Bael, a Mance Rayder chciałby być jak on. Jedną z przesłanek, które sprawiły, iż Tyrion zaczął podejrzewać Młodego Gryfa, że jest potencjalnym Aegonem VI było wszechstronne wykształcenie młodzieńca, w tym znajomość pieśni. Domniemany ojciec pretendenta do tronu, Rhaegar, znany był ze swoich pieśni. Działali też zawodowi minstrele, uczyli się sztuki komponowania pieśni od swoich mistrzów i występowali zarówno na dworach królewskich, jak i feudałów. Tyle że nic nie słyszymy, aby w Westeros istniały eposy takie jak *Iliada* czy *Odyseja*. Sansa Stark uczy się pieśni na pamięć, są one spisane. Po prostu pieśni w *Pieśniach Lodu i Ognia* przypominają utwory minstrelki i przynależą już do świata, dla którego piśmiennosc jest oczywistością.

<sup>87</sup> Literatura dotycząca baśni jest olbrzymia. W tym miejscu przypomnijmy jedynie o różnicach między baśniami znanymi w Europie Zachodniej, zapisa-

opowieści Starej Niani zawiera wiele elementów kultury oralnej, gdyż są one naturalne dla baśni, opowieści folklorystycznych. W końcu my wszyscy, którzy żyjemy w kulturze pisma, posługujemy się też mową, a więc kultura piśmiennicza i oralna przenikają się.

Tak więc nie można udowodnić znajomości teorii dotyczących tradycji oralnej przez Martina. Nie jest to zarzut wobec tego autora. Gdyby przeprowadzić badania porównawcze dla innych dzieł przynależnych do tego gatunku literackiego, to pewnie można byłoby sformułować podobny sąd. Po prostu teorie historycznoliterackie są dosyć hermetyczne i w niewielkim stopniu wiedza o nich wychodzi poza środowiska zajmujące się tymi zagadnieniami. Nawet wśród przedstawicieli humanistyki najczęściej brakuje wiedzy o badaniach nad przekazem ustnym.

#### BIBLIOGRAFIA

ALDISS, WINGROVE 1988: B. Aldiss, D. Wingrove, *Trillion Year Spree, The History of Science Fiction*, London 1988.

ARENS 2010: W. Arens, *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*, tłum. W. Pessel, Warszawa 2010.

ARIES 1992: Ph. Aries, *Centuries of Childhood. A Social History of Family Land*, New York 1992.

BAGNALL, FRIER 1994: R. Bagnall, W. Frier, *The Demography of Roman Egypt*, Cambridge 1994.

BURKE 2009: P. Burke, *Kultura ludowa we wczesnonowoczesnej Europie*, tłum. M. Szczubiałka, R. Pucek, Warszawa 2009.

BŁAŻEJEWSKI 1993: M.J. Błażejowski, *J.R.R.Tolkien – powiernik pieśni*, Gdańsk 1993.

CAŁEK 2016: A. Całek, *Serial „Gra o tron” i jego literacki pierwowzór – „Pieśń lodu i ognia” jako filary opowiadania*

---

nymi przez bajkopisarzy, a wersjami ludowymi spisany przez etnografów w XIX wieku. Vide: DARNTON 2012, 23–91.

*transmedialnego*, „Zeszyty Prasoznawcze”, 59 (225) 2016, ss. 64–80.

CHAUNU 1989: P. Chaunu, *Czas reform. Historia religii i cywilizacji 1250–1550*, Warszawa 1989.

CLANCHY 1993: M.T. Clanchy, *From Memory to Written Record: England 1066–1307*, Oxford 1993.

CLANCHY 2004: M.T. Clanchy, *Images of Ladies with Prayer-Books: What Do They Signify?* [w:] R.N. Swansoned (ed.), *The Church and the Book*, Farnham 2004, ss. 106–122.

CLANCHY 2011a: M.T. Clanchy, *The abc Primer: Was It in Latin or English?* [w:] *Vernacularity in England and Wales, c. 1300–1550*, Brepolis 2011.

CLANCHY 2011b: M.T. Clanchy, *Did Mothers Teach Their Children to Read?* [w:] C. Leyser, L. Smith (eds.), *Motherhood, Religion, and Society in Medieval Europe, 400–1400: Essays Presented to Henrietta Leyser*, Farnham 2011, ss. 129–153.

DARNTON 2012: R. Darnton, *Chłopi opowiadają bajki: wymowa bajek Babci Gąski* [w:] R. Darnton (ed.), *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kulturowej*, Warszawa 2012, ss. 23–91.

FUMAGALLI, BROCCIERI 1996: M. Fumagalli. B. Broccieri, *Intelektualista* [w:] J. Le Goff (ed.), *Człowiek średniowiecza*, Warszawa–Gdańsk 1996, ss. 231–264.

IWICKA 1996: B. Iwicka, *Kultura Śródziemia w końcu Trzeciej i na początku Czwartej Ery. J.R.R. Tolkien: „Władca Pierścieni”, „Hobbit”, „Silmarillion”*, Gdańsk 1996.

GOODY 2012: J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, Warszawa 2012.

HALILI 2012: R. Halili, *Naród i jego pieśni. Rzecz o oralności, piśmienności i epice ludowej wśród Albańczyków i Serbów*, Warszawa 2012.

HAVELOCK 2006: E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2006.

HAVELOCK 2007: E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007.

KALISZUK 2011: J. Kaliszuk, *Przemiany społecznych funkcji pisma w późnym średniowieczu. Programy badawcze i ich rezultaty* [w:] S. Gawlas, M. Szczepański (red.), *Historia społeczna późnego średniowiecza. Nowe badania*, Warszawa 2011.

KLASTRUP, TOSCA 2014: L. Klastrup, S. Tosca, *Game of Thrones: Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming* [w:] M-L. Ryan, N. Thon (ed.) *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln 2014, ss. 295–314.

KLEINSCHMIDT 2000: H. Kleinschmidt, *Understanding the Middle Ages: the Transformation of Ideas and Attitudes in the Medieval World*, Woodbridge, Suffolk 2000.

KOPCZYŃSKI 1998: M. Kopczyński, *Studia nad rodziną chłopską w Koronie w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1998.

KOPEĆ, MATUSIK, MICHALSKI 2016: Z. Kopeć, P. Matusik, M. Michalski (ed.), *Tolkien – mit, historia, literatura Eseje i studia*, Poznań 2016.

KUKLO 2009: C. Kuklo, *Demografia Rzeczypospolitej Przedrozbiorowej*, Warszawa 2009.

LE GOFF 1997: J. Le Goff, *Inteligencja w wiekach średnich*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1997.

LEM 1989: S. Lem: *Fantastyka i futurologia*, T. 1., Kraków 1989.

LICHAŃSKI 1996: J.Z. Lichański (ed.), *J.R.R. Tolkien – recepcja polska. Studia i eseje*, Warszawa 1996.

LORD 2010: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieści*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

G.R.R. Martin, *Pieśń Lodu i Ognia (A Song of Ice and Fire) – Gra o Tron (A Game of Thrones), – Starcie królów (A Clash of Kings), – Nawałnica Mieczy (A Storm of Swords), – Uczta*

wron (*Feast for Crows*) – *Taniec ze Smokami* (*A Dance with Dragons*).

MARTIN 2013: G.R.R. Martin, *The Princess and the Queen* [w:] G.R.R. Martin, G. Dozois (eds.), *Dangerous Woman*, 2013.

MARTIN 2014: G.R.R. Martin, *The Rogue Price* [w:] G.R.R. Martin, G. Dozois (eds.) *Rogue*, 2014.

MASSIE, MEYER 2014: P.J. Massie, L.S. Meyer, *Bringing Elsewhere Home: A Song of Ice and Fire's Ethics of Disability* [w:] K. Fulgelso (ed.), *Studies in Medievalism XXIII: Ethics and Medievalism*, Cambridge 2014, ss. 45–60.

MEYER 2012: L.S. Meyer, *Unsettled Accounts: Corporate Culture and George R.R. Martin's Fetish Medievalism* [w:] K. Fulgelso (ed.), *Studies in Medievalism XXI: Corporate Medievalism*, Cambridge 2012, ss. 57–64.

MICHALOVE 1999: S.D. Michalove, *Equal in Opportunity? The Education of Aristocratic Women 1450–1540* [w:] B.J. Whitehead (ed.), *Women's education in early modern Europe: a history, 1500–1800*, New York–London 1999, ss. 47–74.

MINOIS 1995: G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, Warszawa 1995.

MORAN CRUZ 2003: J.A.H. Moran Cruz, *England: Education and Society* [w:] S.H. Rigby (ed.), *A Companion to Britain in the Later Middle Ages*, Blackwell 2003.

OLSZAŃSKI 2000: T.A. Olszański, *Zarys teologii Śródziemia i inne szkice tolkienowskie*, Gdańsk 2000.

ONG 1992: W. Ong, *Oralność i piśmiennosc*, Lublin 1992.

OŻÓG 2000: K. Ożóg, *Rex illustratus est quasi asinus coronatus – narodziny średniowiecznego ideału władcy wykształconego* [w:] H. Manikowska, A. Bartoszewicz, W. Fałkowski (red.), *Aetas Media Aetas Moderna. Studia ofiarowane profesorowi Henrykowi Samsonowiczowi w 70 rocznicę urodzin*, Warszawa 2000, ss. 699–712.

PETRUCCI 2010: A. Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2010.

POTKOWSKI 1984: E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*, Warszawa 1984.

POTKOWSKI 1991: E. Potkowski, *Książka w mieście polskim* [w:] A. Wyrobisz, M. Tymowski (ed.) *Czas, przestrzeń, praca w dawnych miastach. Studia ofiarowane Henrykowi Samsonowiczowi w 60 rocznicę urodzin*, Warszawa 1991.

ROBERTS 2006: A. Roberts, *The History of Science Fiction*, London 2006.

ROCU 2013: A. Rocu, *Food Fantasies in George R.R. Martin*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 24 (2013), ss. 446–466.

ROMAN 2014: Ch. Roman, *The Ethical Movement of Daenerys Targaryen* [w:] K. Fulgelso (ed.), *Studies in Medievalism XXIII: Ethics and Medievalism*, Cambridge 2014, ss. 61–68.

ŚWIDERKÓWNA 1983: A. Świderkówna, *Życie codzienne w Egipcie greckich papirusów*, Warszawa 1983.

SZYJEWSKI 2004: A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Kraków 2004.

WOŁK-SORE 2015: E. Wołk-Sore, *Etiopia pomiędzy oralnością a piśmiennością*, „Quaestiones Oralitatis” 1 (2015), ss. 131–146.

ZIELIŃSKI 2015: K. Zieliński, *Skąd Demodok znał historię Odysa – problematyka prawdy i fikcji w eposie oralnym*, „Quaestiones Oralitatis” 1 (2015), ss. 33–49.

STORIES OF AN OLD NANNY.  
LITERACY AND ORAL LITERATURE  
IN G.R.R. MARTIN'S SAGA 'A SONG OF ICE AND FIRE'

**Abstract**

Today, one of the most popular science fiction books and series is G.R.R. Martin's 'A Game of Thrones'. This author creates a fictitious world modeled on medieval England. In this world literacy is unfamiliar to most of the population. Only the elite of Westeros is familiar with the topic of literacy. In this paper I aim to investigate traces of

oral tradition in Martin's books. He was probably unaware of the theories of primary oral tradition, but we can find traces of orality in the folklore of Westeros. The presentation of Westeros in Martin's books is based on his knowledge of the Middle Ages.

**Słowa kluczowe:** G.R.R. Martin, *Saga Pieśni Lodu i Ognia*, oralność, piśmiennosc

**Keywords:** G.R.R. Martin, *A Song of Ice and Fire*, orality, literacy



Małgorzata Zadka  
Uniwersytet Wrocławski

## ZANEGOWANIE USTNOŚCI JAKO ŹRÓDŁO KOMIZMU W *ERYKU* TERRY'EGO PRATCHETTA

Zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku terminów literackich*, źródłem komizmu może być „zaskoczenie odbiorcy i przemiana jego postawy wskutek kontrastu między początkowymi nastawieniami i oczekiwaniami (często celowo reżyserowanymi) a ostatecznym rozwiązaniem komicznej sytuacji”, „ujawnienie jakiejś oczywistej niecelowości, niedorzeczności, absurdu lub anomalii” albo „sprzeczność między prawdą a pozorem”<sup>1</sup>. W powieściach Terry'ego Pratchetta takie właśnie zaskakiwanie odbiorcy jest podstawowym – choć nie jedynym – sposobem budowania komizmu. Zarówno charaktery, jak i zachowania postaci okazują się bowiem niejednokrotnie dokładnie odwrotne od tego, czego w oparciu o wcześniejszą wiedzę z zakresu kultury, literatury lub sztuki spodziewa się czytelnik. Dotyczy to przede wszystkim postaci o bardzo stereotypowym wizerunku, silnie zakorzenionym w świadomości odbiorcy. Elfy i wróżki, według europejskiej tradycji baśniowej przyjazne i dobre, u Pratchetta okazują się niebezpiecznymi, wrogimi ludziom stworami; wampiry świadomie i w imię nowoczesności odmawiają picia krwi i innych zachowań przypisa-

---

<sup>1</sup> SŁOWNIK 2000, 252.

nych im kulturowo; czarownice nie używają magii, ale g ł o - w o l o g i i, w której czytelnik bez trudu odnajduje oparte na zasadach psychologii techniki wpływania na innych. Tak silne skonfrontowanie założeń i oczekiwań czytelnika z tym, co znajduje w powieści, wpasowuje się także w strategię przedstawienia ś w i a t a n a o p a k oraz, zmuszając odbiorcę do zweryfikowania swoich stereotypowych wyobrażeń, wzbudza śmiech spowodowany niezwykłymi efektami tego zestawienia.

W celu wywołania efektu komicznego autor regularnie stosuje również inną technikę, jaką jest przesadne logizowanie<sup>2</sup>. Przejawia się ono w całkowicie literalnym rozumieniu przez bohaterów powieści sensu niektórych wyrazów, szczególnie jeśli ta dosłowność okazuje się zupełnie nieadekwatna do ich rzeczywistego, konwencjonalnego znaczenia. Czytelnikowi daje to możliwość uświadomienia sobie umownej natury danych sformułowań lub metaforycznego znaczenia słów i ich kombinacji. Konfrontacja pojawia się także wewnątrz tekstu, gdy sami bohaterowie próbują powiązać to dosłowne znaczenie z rzeczywistością, do której zastosowanie ma wyłącznie metaforyczny sens wypowiedzianych słów. Kiedy tytułowy bohater powieści *Eryk* stwierdza „To wcale nie są n i e b o t y c z n e wieże (...) widzę ich szczyty i z pewnością nie dotykają nieba”<sup>3</sup> (*They're not topless towers (...) I can see the tops*) (E. 71) jest zaskoczony i rozczarowany, bo nie akceptuje faktu, że określenie n i e b o t y c z n e nie musi oznaczać, że wieże fizycznie dotykają nieba. Zakłada, że rzeczywistość będzie odpowiadała dosłownemu sensowi tego słowa i jest zdziwiony, że nie znajduje takiej spójności. Czytelnik także zostaje zmuszony do zatrzymania się nad tym dysonansem, bo śmieszność

---

<sup>2</sup> Te i inne techniki budowania komizmu przez Pratchetta przedstawione są także u: HOEL 2008, RAYMENT 2011.

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty podawane są w przekładzie Piotra W. Cholewy; oryginalny tekst angielski przywołany został tylko w celu zestawienia przekładu z oryginałem w miejscach, które bezpośrednio odnoszą się do tradycji pisanej. Numeracja stron pochodzi w związku z tym z wydania polskiego.

pojawia się dopiero w chwili uświadomienia sobie, że z formalnego punktu widzenia naprawdę moglibyśmy oczekiwać takiego znaczenia. Używając języka automatycznie, większość z nas nie dostrzega w nim umowności i metafor, a uświadomienie sobie, co tak naprawdę zostało wypowiedziane, bywa nie tylko zaskakujące, ale i zabawne.

Powieści Pratchetta są również w znacznym stopniu intertekstualne. Autor sięga do zagadnień znanych z przestrzeni kulturowej, w tym do kultury popularnej, przetwarza lub łączy różne motywy literackie. Najczęściej nawiązuje do dramatów Szekspira (najpełniej w powieściach *Trzy wiedźmy*, *Panowie i Damy*, *Niewidoczni Akademicy*, ale też częściowo w innych powieściach), wplata też do swoich fabuł wątki znane z innych powieści i baśni. Literackie nawiązania w powieści *Eryk*, stanowiącej przedmiot analizy w niniejszym artykule, sięgają *Iliady* oraz *Tragicznej historii doktora Fausta* autorstwa Christophera Marlowe, wydanej w roku 1604. Odniesienia do *Iliady* są jednak przemieszane z elementami znanymi zarówno z *Odysei*, jak i z późniejszej tradycji literackiej, narosłej wokół obu tych eposów. Celem artykułu jest pokazanie, że w omawianej powieści, oprócz standardowych dla autora technik, dodatkowym źródłem komizmu jest zanegowanie ustnej natury przywoływanej przez niego tradycji klasycznej. Tradycja ta, zgodnie z obecną wiedzą, wyrosła na gruncie przekazu oralnego i zarówno jej forma, jak i sposób przedstawienia treści są efektem użycia tego właśnie medium<sup>4</sup>. W *Eryku* zostaje ona natomiast zdefiniowana jako pewien kanon motywów literackich, znanych każdemu wykształconemu człowiekowi wyłącznie za pośrednictwem tekstów pisanych. Żartobliwe zestawienie takiego ujęcia klasyki z żywym dialogiem i tym, co n a p r a w d ę mogło się wydarzyć i być podstawą zapamiętanej historii, pozwala znów zaskoczyć i skłonić do przemyśleń — najpierw bohatera, a poprzez niego także i czytelnika.

---

<sup>4</sup> Na temat oralnych korzeni eposów homeryckich, *vide* LORD 2010 [1960]; HAVELOCK 2006 [1986]; HAVELOCK 2007 [1963].

Akcja powieści rozpoczyna się w chwili, gdy trzynastoletni Eryk, korzystając z alchemicznych akcesoriów odziedziczonych po swoim dziadku, próbuje przywołać demona, który spełni jego trzy życzenia: władzy nad światem, poznania najpiękniejszej kobiety świata i wiecznego życia (*E.* 20). Zamiast demona udaje mu się przywołać maga Rincewinda, postać znaną czytelnikowi z wcześniejszych powieści Pratchetta<sup>5</sup>. Już samo wprowadzenie do fabuły bohatera, którego charakter i zachowanie w każdej z nich są powtarzalne (wyjątkowa niechęć do stawiania czoła wyzwaniom oraz natychmiastowa ucieczka w przypadku każdego zagrożenia), pozwalają przewidzieć przyszły dysonans między niecodziennymi oczekiwaniami Eryka a unikaniem za wszelką cenę niebezpieczeństw przez Rincewinda. Relacje między ambitnym, ale pozbawionym doświadczenia życiowego chłopcem oraz nieudolnym i tchórzliwym magiem, stają się także bazą dla humorystycznego zestawienia tego, jak bardzo odmiennie interpretują oni to, co ich spotyka. Bohaterowie przenoszą się w czasie i przestrzeni do miejsc, służących spełnieniu wypowiedzianych życzeń, ale zgodnie z zasadą wyznawaną przez prawdziwe pratchettowskie demony, że „cała sztuka w życzeniowym interesie polega na tym, żeby klient otrzymał dokładnie to, o co prosił, i dokładnie to, czego naprawdę wcale nie chciał” (*E.* 52). Dlatego życzenia Eryka spełniają się w sposób całkowicie niezgodny z jego oczekiwaniami. Zostaje co prawda uznany za władcę wszechświata przez zamieszkujące dżunglę plemię Tezumenów (przypominające pod wieloma względami Azteków), ale zgodnie ze swoim starym proroctwem zaraz po uroczystym powitaniu zamierzają go zabić i tylko nieoczekiwany zwrot akcji ratuje mu życie. Cofa się też tysiące lat w przeszłość, do czasów Wojny Tsortiańskiej, aby spotykać najpiękniejszą kobietę, jaka kiedykolwiek żyła na

---

<sup>5</sup> Postać ta jest głównym lub drugoplanowym bohaterem tzw. Cyklu o Rincewindzie, w którego skład wchodzi powieści: *Kolor magii*, *Blask fantastyczny*, *Czarodzielstwo*, *Eryk*, *Ciekawe czasy*, *Ostatni kontynent* i *Ostatni bohater*.

świecie, jednak w okolicznościach na tyle odbiegających od znanej mu tradycji literackiej, że wywołuje to wyłącznie jego rozczarowanie i konsternację. Ostatecznie trafia poza czas, tuż przed stworzeniem świata, dzięki czemu ma możliwość żyć od samego jego początku do końca, a więc wiecznie, ale w praktyce oznacza to uwięzienie w pustce, w oczekiwaniu na dopiero co mające się pojawić załóżki świata.

Ponieważ technika zanegowania ustności przekazu dotyczy prawie wyłącznie epizodu związanego z piękną Elenorą Tsortiańską, ten właśnie fragment będzie przedmiotem analizy w niniejszym artykule. W przeciwieństwie do kraju Tezumenów i początku wszechświata, które są dla Eryka nowością i zaskoczeniem, Wojna Tsortiańska jest czymś, co Eryk zna z przeczytanej przez siebie literatury i ma możliwość zestawiania swojej teoretycznej wiedzy z rzeczywistością:

1.

„– Wiesz chyba, co narobiłeś? – zapytał chłopiec. – Przeniosłeś nas do czasów Wojny Tsortiańskiej. Tysiące lat! *P r z e r a b i a - l i ś m y t o w s z k o l e ( w e d i d i t a t s c h o o l )*, drewnianego konia i wszystko! Jak to piękna Elenora została porwana Efebianom... a może przez Efebian... a potem było to oblężenie, żeby ją odzyskać i w ogóle.”

(E. 56)

2.

„Przez cały dzień wrzała bitwa. Późniejsi historycy *r o z - p i s y w a l i s i ę w k r o n i k a c h ( c h r o n i c l e d )* o porwany pięknych kobietach, o wypływających flotach, drewnianych zwierzętach i walczących ze sobą bohaterach.”

(E. 60)

3.

„– Wiesz chyba, kim jest Lavaeolus – szepnął chłopiec.  
– No... (...) *N i e z n a s z K l a s y k i ? ( ... )* Lavaeolus doprowadził do upadku Tsortu, ponieważ był taki sprytny – wyjaśnił. – A potem

dziesięć lat zajął mu powrót do domu i miał mnóstwo przygód z kusicielkami, syrenami i zmysłowymi czarodziejkami.

– Widzę, że studiowałeś jego dzieje (*you've been studying him*)."

(E. 67)

#### 4.

„Kotara odsunęła się z szelestem. Za nią siedziała kobieta: pulchna, przystojna, choć o nieco wyblakłej urodzie, w czarnej sukni i ze śladem wąsika nad górną wargą. Za nią chowało się kilkoro dzieci w różnych rozmiarach. Rincewind naliczył ich przy najmniej siedmioro.

– Kto to? – zainteresował się Eryk.

– Ehem – odpowiedział Rincewind. – Myślę, że to chyba Elenora Tsortiańska.

– Nie żartuj – szepnął chłopiec. – Wygląda jak moja mama. Elenora była dużo młodsza i bardziej... (...)

– Owszem – zgodził się [Rincewind], czerwieniąc się trochę. – Wiesz, tego... Hm.... Masz absolutną rację, ale hm, obłężenie trwało bardzo długo, prawda, więc przy tym i owym...

– Nie wiem, co to ma do rzeczy – stwierdził surowo Eryk. – Klasyka nic nie wspomina (*the Classics never said anything*) o dzieciach. Piszą (*they said*), że cały czas snuła się po wieżach Tsortu i rozpaczała po utraconej miłości.

– No cóż, przypuszczam, że trochę rozpaczała – zgodził się Rincewind. – Tyle że nie można rozpaczać bez przerwy, a na tych wieżach było pewnie dość chłodno."

(E. 69)

#### 5.

„– Ale czytałem (*I read*), że była najpiękniejszą...

– No wiesz – mruknął sierzant. – Jeśli masz zamiar wszystko czytać (*If you're going to go around 'reading'*)...

– Rzecz w tym – wtrącił pospiesznie Rincewind – co nazywają dramatyczną koniecznością. Nikt by się nie zainteresował wojną

stoczoną o całkiem miłą damę, dość atrakcyjną przy sprzyjającym oświetleniu. Prawda?

Eryk był bliski łez.

– Ale tam było napisane, że jej twarz tysiąc okrętów wyprowadziła w morze (*it said her face launched a thousand ships*)...

– To się nazywa metafora.

– Kłamstwo – wyjaśnił uprzejmie sierżant.

– Zresztą nie powinieneś wierzyć we wszystko, co wyczytasz z *Klasyki* (*you read in the Classics*) – dodał Rincewind. – Oni nigdy nie sprawdzają faktów. Usiłują tylko wcisnąć ci legendy.”

(E. 71)

Jak widać wszystko, co Eryk wie na temat miejsca, w jakim się znalazł, przeczytał w czasie szkolnej edukacji w książkach, a nie usłyszał w formie opowieści. Przez to traktuje bardzo dosłownie całość tej tradycji, łącznie z elementami obecnymi w niej wyłącznie ze względu na zastosowanie takiego właśnie medium. To ono kształtuje również jego sposób myślenia i mówienia o treściach i technikach literackich, a jednocześnie potęguje poczucie dysonansu między tym, co czytał, a tym, co napotyka w trakcie swojej podróży. Efekt zaskoczenia jest dodatkowo wzmocniony przez wyraźne wyodrębnienie tej części tradycji, która istnieje w postaci kanonicznych tekstów, nazywanych przez Eryka *Klasyką*. Dlatego każdorazowe odnośnienie się przez niego do zdobytej wiedzy o świecie, w jakim się znaleźli, zawsze wiąże się z procesem czytania. We fragmencie 4. i 5. pojawia się co prawda czasownik *say* ‘mówić’ zamiast bardziej oczekiwanego w tym kontekście *write* ‘pisać’, jednak w tym przypadku sprzeczność jest pozorna. Po pierwsze wyraz ten został użyty w przenośnym znaczeniu ‘dać informacje, wskazywać’, kiedy odnosi się on właśnie do treści książek, listów (*it says here that...* ‘tu jest napisane’). Po drugie podmiotem w tym i poprzednim zdaniu

jest *Classics* (*Classics never said, Classics said*), a więc nie tyle konkretne osoby, ile personifikowana Klasyka jako zbiór dzieł o wielkiej wartości artystycznej, które koniecznie trzeba poznać w procesie edukacji. Klasyczne dzieła przemawiają zatem w imieniu ich twórców.

Także przedstawione powyżej techniki tworzenia komizmu zostały przetworzone przez nałożenie filtra tradycji pisanej. Zdroworozsądkowe myślenie postaci i ich nadmierne logizowanie przeciwstawia się umowności i niedopowiedzeniom, niezbędnym zarówno do stworzenia, jak i właściwego odbioru opowieści epickiej:

6.

„Zabawni jesteście. Myślicie, żeśmy się wczoraj urodzili? Przez całą noc tylko piłowanie i walenie młotkami, a potem widzimy przed bramą tego wściekłego wielkiego drewnianego konia z otworami wentylacyjnymi. Otwory wentylacyjne! Widzicie, zawsze spozstrzegam takiego szczegółu.”

(E. 55)

7.

„Trafiłszy w sam środek najsłynniejszej ze wszystkich bezsensownych wojen w historii. Lada minuta tysiące wojowników stanie do śmiertelnego starcia, a ty chcesz, żebym znalazł tę babę, którą nie wiadomo czemu wszyscy się zachwycają, i powiedział: przepraszam, ale mój przyjaciel chciałby zapytać, czy się pani z nim umówi. No więc nic z tego.”

(E. 59)

Zabieg ten jest możliwy tylko dzięki spojrzeniu na treść przekazu jako na coś, co można przeanalizować i zestawić z rzeczywistą wiedzą o świecie. Dzięki temu narrator — zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny, jak Rincewind we fragmencie 7. — dystansuje się do opowieści, porzucając emocjonalne zaangażowanie w nią i komentuje ją w oderwaniu od pozostałych

elementów fabuły. Także humor będący wynikiem literalnego rozumienia niektórych słów przez Eryka bazuje na analogiach do tekstu literackiego, a nie do istoty opowieści. Eryk, mówiąc o tym, co nastąpi w przyszłości, wyjaśnia:

8.

„– Miasto się spali – wyjaśnił Eryk. – Zwłaszcza niebotyczne wieże (*the topless towers*).”

(E. 70)

Co stanowi ewidentne odwołanie do fragmentu dramatu Marlowe’a:

*“Was this the face that launched a thousand  
ships  
And burnt the topless towers of Ilium?”*

(*Doctor Faustus*, XVIII, 99–100)

Sprawia to wrażenie, jakby ten charakterystyczny element scenerii stanowił pewnego rodzaju filtr dla postrzegania przez Eryka mitycznej opowieści. Dla niego Tsort nie istnieje bez niebotycznych wież, to one są słowem-kluczem, które automatycznie pojawia się w jego pamięci, kiedy myśli o Wojnie Tsortiańskiej. Dla czytelnika również jest to słowo-klucz, ale takie, które łączy ten passus z wcześniejszą tradycją literacką. Dla Eryka to część *Klasyki*, dla czytelnika Pratchetta to nawiązanie do tej części dramatu elżbietańskiego, która już sama w sobie stanowi recepcję owej klasyki i jednocześnie nakłada się na nią.

Już na samym początku powieści, w momencie wypowiedzenia trzech życzeń, dostrzegalna jest jaskrawa opozycja między ich tradycyjnym, ustnym charakterem i pochodzeniem, a przedstawieniem ich w formie noszącej znamiona konstrukcji literackiej:

9.

„– Gdzieś tu miałem l i s t ę – mruknęła postać – Zaraz.... O, jest. Nakazuję ci...tobie, znaczy...abyś...Mam. Abyś spełnił trzy moje życzenia. Tak. Chcę władzy nad królestwami tego świata, chcę spotkać najpiękniejszą kobietę, jaka kiedykolwiek istniała, i chcę żyć wiecznie.

Spojrzał na Rincewinda zachęcająco.

– To wszystko? – spytał mag sarkastycznie.

– Tak.

– Drobiazg. A potem do wieczora będę miał wolne?

– I chcę jeszcze kufer pełen złota. Żebym miał z czym zacząć.

– Widzę, że przemyślałeś sobie wszystko.”

(E. 20)

Życzenia same w sobie są bardzo konwencjonalne, niezwiązane bezpośrednio z osobą wypowiadającego je Eryka i jego rzeczywistymi potrzebami. Z założenia mają przedstawiać rzeczy, o których wie on lub zakłada, że są niezwykle i ważne – władzę, panowanie nad czasem, poznanie najpiękniejszej kobiety (tu oczywiste odniesienie do Homera). Pojawienie się motywu trzech życzeń w takiej formie stanowi odwrócenie nie tylko od ich tradycyjnej konstrukcji, ale też od ich roli w utworze. Życzenia nie zostają wypowiedziane w pewnych odstępach czasu, więc nie są związane z rzeczywistym rozwojem akcji. Pojawiają się wszystkie razem, po kolei, ułożone w przygotowaną wcześniej l i s t ę, co pokazuje teoretyczność i książkowość wiedzy głównego bohatera, który p r z y g o t o w a ł s i ę do realizacji zadania. Sarkastyczna postawa Rincewinda wobec tej listy również nie nawiązuje do powagi magicznej istoty spełniającej życzenia w baśni. Tam motyw ten jest realizowany na serio, tu stanowi on zabawę z konwencją literacką<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Dodatkowym elementem komicznym jest fakt, że niezależnie od tych życzeń Eryk dodaje do nich czwarty element („kufer pełen złota”), który nie powinien w ogóle zostać wzięty pod uwagę, ponieważ jest już czwartym życzeniem. Wynika to zapewne z chęci Eryka jak najpełniejszego wykorzystania

Wszystkie omówione powyżej techniki tworzenia komizmu mają tak naprawdę wspólne podłoże. Zarówno sztywne trzymanie się zasad logiki przez bohaterów, jak i koncentrowanie się na znaczeniu wyrazów i ich związku ze światem rzeczywistym są związane z tradycją pisaną, a nie ustną i jest możliwe tylko poprzez kontakt z utrwalonym tekstem. Deborah Tannen nazywa takie myślenie strategią oralną, zauważalną u osób, które doświadczyły zinstytucjonalizowanej edukacji opartej na piśmie — zarówno w budowanych potem przez nich tekstach pisanych, jak i w wypowiedziach ustnych. Jest to sposób konstruowania wypowiedzi polegający na opowiadaniu historii o tym, co się widzi, zamiast relacjonowania niepowiązanych ze sobą, poszczególnych faktów. To tworzenie spójnej i wewnętrznie logicznej opowieści zamiast dbałości o dokładną liczbę i chronologiczny układ wszystkich szczegółów<sup>7</sup>. Strategia oralna pozwala także na pomijanie elementów nieistotnych dla fabuły oraz uporządkowanie ich zgodnie z wewnętrzną logiką opowieści. Tannen przeprowadziła eksperyment na użytkownikach języka pochodzących z różnych kultur, którzy musieli opowiedzieć zaprezentowaną im historię. Część z nich starała się przedstawić zwięzłą opowieść, nawet jeśli rezygnowali z wykorzystania pewnych wątków i detali. Ci jednak, którzy w szkole zostali nauczeni zapamiętywania faktów i prezentowania nauczycielowi wiedzy o nich w określony sposób, starali się wymienić dokładnie wszystkie elementy historii, koniecznie w takiej samej kolejności, w jakiej zostały im przedstawione. Jedną z badanych osób, niepewną właściwej kolejności zdarzeń, starała się ją mimo to odtworzyć: „*Let's see is it while he's up in the lad-*

---

nadarzającej się okazji, ale stoi w sprzeczności z typowym w baśniach wskazywaniem na to, czego naprawdę potrzeba bohaterowi. Jedynym elementem stycznym z baśniową konwencją jest brak umiejętności lub możliwości przewidzenia nieoczekiwanych skutków wypowiedzianego przez siebie życzenia — w baśniach przynoszący skutki tragiczne, u Pratchetta komiczne. O cechach baśni *vide* PROPP 2011 [1928].

<sup>7</sup> TANNEN 1982, 38.

*der? or... or before*” ‘zobaczmy, czy to było podczas, gdy był na drabinie? albo... albo wcześniej’<sup>8</sup>. W tym samym tonie mówi Eryk, kiedy próbuje sobie przypomnieć, cóż to takiego „przerabiali w szkole”: „piękna Elenora została porwana Efebianom... a może przez Efebian... a potem było to oblężenie, żeby ją odzyskać i w ogóle” (E. 56). Wymienia wszystkie znane mu szczegóły, pilnując, aby zostały podane we właściwej kolejności, mimo że wahanie, kto porwał Elenorę, wskazuje, że w rzeczywistości nie zna ogólnego sensu tej historii. Eryk wymienia za to tyle szczegółów, ile może sobie przypomnieć, tak jakby odpowiadał w szkole przed nauczycielem. Zestawienie ich razem nie tylko nie tworzy spójnej opowieści, ale także wywołuje niezamierzony przez bohatera komizm:

#### 10.

- „– (...) Lavaeolus doprowadził do upadku Tsortu (...) A potem dziesięć lat zajął mu powrót do domu i miał mnóstwo przygód z kusicielkami, syrenami i zmysłowymi czarodziejkami.
- (...) Dziesięć lat, powiadasz? A daleko mieszkał?
  - Jakieś dwieście mil stąd – odparł Eryk z zapalem.
  - Gubił drogę, co?
  - Kiedy już wrócił, walczył z zalotnikami swojej żony i w ogóle, a jego ukochany stary pies rozpoznał go i zdechł.
  - Ojej...
  - Przez piętnaście lat nosił w pysku jego kapcie. To go zabiło”.

(E. 67)

Wygranie wojny dzięki sprytowi, długi powrót, walka z zalotnikami, wątek wiernego psa – to wszystko jądra poszczególnych motywów. Rozbudowanie każdego z nich i uzupełnienie go o doprecyzowujące elementy, buduje wokół tego punktu całą opowieść, która mimo że sama w sobie jest kompletna, może łączyć się z innymi, tworząc bardziej złożone struktury.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Natomiast włączenie wszystkich tych haseł do jednego zdania nie pozwala na rozbudowanie poszczególnych wątków, stwarza nadmiar i chaos, wynikające z zestawienia ze sobą rzeczy, które nigdy by się nie znalazły w takim połączeniu i nagromadzeniu w żadnej logicznej opowieści. Także Rincewind, mówiąc o *dramatycznej konieczności* w literackim przedstawieniu Elenory niezgodnie z tym, co robiła i jak wyglądała w rzeczywistości, odnosi się do tego jako do techniki artystycznej, analizuje ją z poziomu metatekstowego, co również niezgodne jest z myśleniem oralnym.

Zwykle w sytuacji, gdy bohaterowie powieści stykają się z nieoczekiwanymi dla nich sytuacjami, zaskoczony jest tylko czytelnik, który odkrywa w przedstawionych zdarzeniach i postaciach parodie i cytaty ze znanych mu z przestrzeni kulturowej zjawisk. Świadomość Eryka jako bohatera utworu jest jednak porównywalna ze świadomością czytelnika — on też zna *Klasykę*, ma pewną wiedzę o historii swojego świata i jego literaturze. Zderzenie tej wiedzy z otaczającą bohatera rzeczywistością wywołuje jego zaskoczenie i konsternację, paralelnie do wrażenia, jakie wywiera na czytelniku. Dodatkowo tak jak różną wiedzę i wrażliwość mogą mieć odbiorcy, tak odmiennie zachowują się sami bohaterowie. Rincewind dystansuje się do otaczających go wydarzeń i staje się ich zewnętrznym komentatorem. Eryk natomiast nie tyle reaguje na faktyczne wydarzenia, ile zestawia je ze swoją wiedzą i analizuje dzielące je różnice.

Pratchett w swoim odniesieniu do antycznej tradycji epickiej nie tylko nie nawiązuje do jej oralnego charakteru, ale ostentacyjnie postępuje przeciwnie. Każdorazowo przywołuje piśmienny charakter tradycji, która utrwaliła się w postaci kanonu szkolnego, wplatając między wypowiedzi bohaterów odniesienia do ich własnej lektury i jej efektów. Pierwotna opowieść celowo zostaje obramowana konwencją, zbudowaną na przyjętym w czasach nowożytnych modelu kształcenia, przez

co nie tylko czytelnik, ale też i sami bohaterowie uczestniczą w fabule niejako z zewnątrz i przez pryzmat jej piśmiennej charakteru.

#### BIBLIOGRAFIA

HAVELOCK 2006 [1986]: E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2006 [oryg. *The Muse Learns to Write*, New Haven, Conn. 1986].

HAVELOCK 2007 [1963]: E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007 [oryg. *Preface to Plato*, Cambridge, Mass. 1963].

HOEL 2008: C. Hoel, *The Ludic Parody of the Terry Pratchett*, „Forum” 2 (2008).

HOMER, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Poznań 1994.

LORD 2010 [1960]: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010 [oryg. *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960].

PRATCHETT 2001 [1990]: T. Pratchett, *Eryk*, tłum. P.W. Cholewa, Warszawa 2001 [oryg. *Eric*, London 1990].

PROPP 2011 [1928]: W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Warszawa 2011.

RAYMENT 2011: A. Rayment, *'Fading into the Foreground': Comedy in Terry Pratchett's Carpe Jugulum*, „Journal of the Ochanomizu University English Society” 2 (2011), ss. 5–20.

SŁOWNIK 2000: *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński (red.), wyd. III, Wrocław–Warszawa 2000.

TANNEN 1982: D. Tannen, *The Myth of Orality and Literacy*, [w:] W. Frawley (ed.), *Linguistics and Literacy*, New York 1982, ss. 37–50.

NEGATION OF ORALITY AS A SOURCE OF HUMOUR  
IN TERRY PRATCHETT'S *ERIC***Abstract**

In his novel *Eric*, Terry Pratchett refers to *Faust* and the *Iliad* but in contrast to what a reader expects to find, he shows his own, untoward vision of the mythical stories. This playing with literary convention is intentional and it aims to create a comical effect. It is, however, not only a way of achieving a humorous effect. Pratchett also distances himself from the oral structure and origin of the epics by creating ostentatiously literal environments for his characters. He shows the Homeric epics through the prism of later reception and the twentieth-century education system. It is not only the reader who recognises the conventional motives, but also the characters 'inside' the novel.

**Keywords:** orality, Terry Pratchett, comicality, classical tradition

**Słowa kluczowe:** oralność, Terry Pratchett, komizm, tradycja klasyczna

## LISTA RECENZENTÓW ROCZNIKA 2016

Katarzyna Biernacka-Licznar (UWr)  
Bogusław Bednarek (UWr)  
Bartłomiej Błaszkiwicz (UW)  
Bogdan Burliga (UG)  
Piotr Cichocki (UW)  
Maciej Czeremski (UJ)  
Konrad Dominas (UAM)  
Konrad Górny (UWr)  
Paweł Majewski (UW)  
Łukasz Malinowski  
Jacek Mianowski (UKW)  
Tomasz Mojsik (UwB)  
Adam Pałuchowski (UWr)  
Wojciech Pietruszka (UWr)  
Mariusz Plago (UWr)  
Mariusz Rosik (PWT Wrocław)  
Luiza Rzymowska (UWr)  
Ewa Skwara (UAM)  
Sławomir Sztajer (UAM)  
Andrzej Szyjewski (UJ)  
Stanisław Śnieżewski (UJ)  
Maria Tarnogórska (UWr)  
Bogdan Trocha (UZ)  
Marcin Trybulec (UMCS)

Iwona Wieżel (KUL)  
Krzysztof Witczak (UŁ)  
Małgorzata Wróbel (UWr)  
Małgorzata Zadka (UWr)  
Karol Zieliński (UWr)