

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!”¹. 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

¹ 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 poetyckimi².

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 wyplenila bądź poprzez wieki minimalizowała ze zmienną skutecznością, w zależności od tego z jakimi ludami mamy do czynienia³.

Są to przede wszystkim tworzone „na gorąco” przekazy ustne⁴, 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

² TOLKIEN 2000, 10.

³ TOLKIEN 2015a, 71.

⁴ *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 patosem⁵. 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 następnym⁶.

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 hymnów⁷.

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

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

⁶ *Ibidem*, 108.

⁷ *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 wy-suwać 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 wyjściowego⁸. 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 wojnę⁹.

Tolkien niewątpliwie zdawał sobie sprawę, że przyczyna nie-spójności leży w kompozycji *Kalevali*¹⁰ 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

⁸ 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.

⁹ *Cit. apud* PENTIKÄINEN 1989, 40.

¹⁰ 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”¹¹, dziewczynkę Wanona, co znaczy „Płacz” (w ten skomplikowany sposób pojawia się zapowiedź Lalaith „Lament” i Nienor Niniel „Dziewczyny w łzach”, sióstr Túrina Turambara). Kolejne jej imię, Kivutar „Boleśnica”, pochodzi z *Kalevali*, gdzie odnosi się do macierzy żałoby i cierpienia, zwanej też Kiputyttö „Panna Bólu”¹². 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

¹¹ „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, Saki, Sarihonto, Sari, Honto Taltewenlen).

¹² *Kalevala* runo 45, w. 269–302 [jeśli nie zaznaczono inaczej, posługuję się tłumaczeniem J. Litwiniuka, Warszawa 1998] zawiera zaklęcie 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 Mokradeł [*marshland*]”. W efekcie spór pomiędzy *Kallervo* i *Untamo* staje się wojną pomiędzy *Teleä* (krainą *Kallervo*) i *Sutse* (miejsцем gdzie narodziła się trójka braci i w którym pozostał ostatni z nich, *Untamo*). Na pozór zgadza się to z początkiem 31 runy *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*¹³. Wymienione krainy bez wątpienia 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:

Spółceństwo składa się z lepiej prosperujących zagród i rozsianych 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 zamków¹⁴.

¹³ 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).

¹⁴ TOLKIEN 2015a, 84.

Czas jest bez wątpienia prehistoryczny, dla Tolkiena w *Kalevali* „czają się odniesienia do zapomnianych języków i pamięci dawnych dni”¹⁵. 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 (Meassë?), zmiana Suvetar na Sampię jako zapowiedź Yavanny, przeorientowanie roli Palikki/Mielikki¹⁶.

Zdecydowanie inaczej rozwiązana jest cudowność postaci Kullervo. W *Kalevali* w opisie Kullervo przetrwały echa archaicznej postaci *Kalevan poika*¹⁷, „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

¹⁵ *Ibidem*, 69.

¹⁶ Szerzej ten problem dyskutuję w: SZYJEWSKI 2016, 41–72.

¹⁷ *Eg.* Pääkulli Kalevan poika.

rolę „czarnego psa” z cyklu Kullervo¹⁸, który jako jedyny ocalał z zagłady siedziby Kalervo¹⁹. 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”²⁰. 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...”²¹.

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

¹⁸ Od *musta* „czarny”; „Czarnus” — w tłum. J. Litwiniuka; *Blackie* — u Kirby’ego.

¹⁹ *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.

²⁰ TOLKIEN 2015a, 5.

²¹ 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 *Zaklęcia ochronnego bydła*. W tym wypadku Tolkien czerpie bezpośrednio z tłumaczenia Kirby’ego, umieszczając w swoim tekście istotną część zaklęcia jako 136 wersów przełamujących prozaiczną narrację. W niewielkim stopniu zmienia słownictwo i sens zaklęcia (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 animistyczny²²: „podział pomiędzy potomstwem nimf i duchów leśnych – trudno nazywać ich bogami, gdyż nasuwałoby to zbyt wiele skojarzeń „olimpijskich” – a ludźmi jest bardzo słabo zarysowany”²³. Wiara w nich jest istotnym elementem eposu: „Gotów jestem z całą stanowczością stwierdzić, że bez czegoś zbliżającego się do obiektywnej wiary w starych bogów definitywnie tracimy coś z tamtych dawnych opowieści, coś, co »jest poza naszym pojęciem«”²⁴.

Podsumowując zmiany wprowadzone przez Tolkiena, można scharakteryzować je następująco:

- styl: archaizowana proza (jedynie z wstawkami poetyckimi w metrum *Kalevali*);
- fabuła: ujednolicenie 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 „fińskości”, przy zachowaniu estetyki języka i etyki „pogańskiej”.

²² TOLKIEN 2015a, 119.

²³ *Ibidem*, 82.

²⁴ *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*²⁵;
- 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 Morrisa²⁶. Oznacza to konieczność uwzględnienia wśród źródeł jego inspiracji twórczości Morrisa, szczególnie jego zainteresowania mitem.

²⁵ 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).

²⁶ 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 schronieniem²⁷. 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 przezwyciężać. 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 człowiek²⁸, 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.

²⁷ BIRCH 1986, 6; *vide etiam* BIEMER 2010, 60–75.

²⁸ *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 nigdy²⁹.

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 ekologicznego³⁰, a zarazem realistycznie oddające naturę świata w istocie onirycznego³¹. 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

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

³⁰ CARTER 1992, 7.

³¹ KOCMANOVA 1964, 17.

się do chrześcijaństwa inaczej niż sztafażu³². 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 „Tysiąca i jednej nocy”). Całość stanowi „rozwaznie zaplanowaną strukturę”³³, kolejność mitów w żadnym razie nie jest przypadkowa³⁴. 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 mieszących się z mitami³⁵. 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”³⁶.

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.

³² „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.

³³ KOCMANOVA 1964, 18.

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

³⁵ 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.)

³⁶ 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 opowydanych 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. Wypełniając 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 Tolkiena³⁷.

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 Tirionu³⁸, 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 KZO³⁹, łatwo można odnaleźć cechy wypracowane w *The Story of Kullervo*. Rzecz zaczyna się od formuły otwarcia: „Now it happened on a certain time...”⁴⁰ („I zdarzyło się kiedyś...”⁴¹), sytuującej narrację w niedookre-

³⁷ VANINSKAYA 2014, 352.

³⁸ Rúmil 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.

³⁹ 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.

⁴⁰ TOLKIEN 1984 (dalej HM I), 13.

⁴¹ TOLKIEN 1998c, 23 (dalej KZO I); w tłumaczeniu M. Pietrzak-Merty „Zdarzyło się pewnego razu”, TOLKIEN 1995a (dalej KZO_A), 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...”⁴², 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.

⁴² HM I, 52, 65, 98, 207; HM II, 149, „Posłuchaj...”; „Wiedz, że..” (KZO_A), „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 world⁴³.

Zdaniem Gartha⁴⁴ 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 poezję ojca w odpowiednich miejscach. W rzeczywistości w żadnym z ciągłych tekstów KZO nie ma wstawki poetyckiej, w wydany tekst stanowią zawsze dodatek zamieszczony przez redaktora. Nie sposób zaprzeczyć, że mitologia Tolkiena została ufundowana na jego wcześniejszej liroyce, takie koncepty jak podróż Eärendela, 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*.

⁴³ HM I, 120.

⁴⁴ 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 Wyspę⁴⁵.

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*⁴⁶, 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”⁴⁷. 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*,

⁴⁵ SZYJEWSKI 2004, 152.

⁴⁶ 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).

⁴⁷ 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 Animalic⁴⁸. 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*⁴⁹ w późniejszej wersji mitopoei, posiadająca swoją staroangielską wersję w funkcji „oryginału” spisane go przez Ælfwina⁵⁰. Kiedy pojawiają się kolejne pomysły kolejnych er, rozszerzające legendarium, będą miały swoje księgi, traktowane jako oryginały, jak *Akallabeth*⁵¹ i — wreszcie — *Czerwona Księga Marchii Zachodniej*⁵². 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

⁴⁸ *Ibidem*, 225.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ HM IV, 205–212.

⁵¹ 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.

⁵² 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 front⁵³. 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 mitu⁵⁴. Charakterystyczna zwieżłość 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 odśłon 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-

⁵³ GARTH 2003, 185, 296.

⁵⁴ 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 *Namiesznik 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 narracyjną⁵⁵. Morris użył chaucerowskiego stylu do zapisu mitycznych form oralnych⁵⁶. 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 Hiley⁵⁷, 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-

⁵⁵ VANINSKAYA 2014, 353.

⁵⁶ SULLIVAN 1996, 79; *idem*, 2000, 12.

⁵⁷ 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 imaginacyjnej⁵⁸, 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 angielszczyźnie⁵⁹. 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 Flieger⁶⁰ 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.

⁵⁸ 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).

⁵⁹ TOLKIEN 2015a, 415.

⁶⁰ 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 Eldalambion” 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

