

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 dziełach¹. Źródła do zaginionej kultury natomiast jawią się Tolkie-

¹ Trudno mi zgodzić się z opinią wyrażoną przez prof. J. Lichańskiego we wspomianej 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 szczególności².

We wzmiankowanym wstępie narrator wykazuje świadomość, że kulturę pisma poprzedza kultura oralna. Jak powiada,

² 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)³. 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 oralności⁴. 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 ogłędne określenie nie oddaje istoty sprawy. Ludy te, a szczególnie elfowie

³ 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.

⁴ Pierwsze kroki w tym kierunku poczyniła POBIEŻYŃSKA 2007, chociaż trudno mi się zgodzić z jej rozumieniem języka formułicznego.

wręcz identyfikują się z pieśnią⁵. Niemal każde ich pojawienie wiąże się z wykonywaniem pieśni. Ich śladem podążają hobbici – rozmiłowani w śpiewaniu i deklamowaniu⁶. 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 entów⁷.

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 ciemności⁸. Hobbici znają niektóre pieśni elfów, ale mają też swoje. Pieśń i opowieść wiąże się z pokojem i przyjemnością⁹. 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

⁵ 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).

⁶ Umierający Thorin mówi do Bilba: „świat byłby weselszy, gdyby więcej jego mieszkańców tak jak ty ceniło dobre jado, 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*

⁷ Drzewiec tak opisuje Dawne Dni (DW 417): „To były czasy! Mogłem całymi dniami chodzić i śpiewać, słysząc tylko echo własnego głosu odbite od wzgórz”.

⁸ Z niewielkimi wyjątkami, jak wspomnianie o pieśni marszowej orków oraz inkantacyjnej pieśni mrocznego ducha kurhanu. Za obserwację tę dziękuję prof. Joannie Kokot.

⁹ 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 antycznych¹⁰.

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 okazyjne 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

¹⁰ 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 przywoływania 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 ukochany przez Tolkiena *Beowulf*¹¹. 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 oralnej¹².

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

¹¹ 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.

¹² 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 osoby¹³. 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 drogi¹⁴. Drobna zmiana w stosunku do pierwszej wersji pojawia się, gdy śpiewa ją Frodo (DP 80),

¹³ 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).

¹⁴ 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”¹⁵. 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 pisma¹⁶. Podobnie typowe dla kultury piśmienniczej jest waloryzujące pokreślenie trzymania się przez

¹⁵ 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.’

¹⁶ 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”¹⁷. 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 kompozycyjnej¹⁸. 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*¹⁹.

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

¹⁷ Maria Skibniewska tłumaczy *in their order* jako „we właściwej kolejności” i to tłumaczenie wydaje się bliższe intencjom autora.

¹⁸ Vide ZADKA 2016.

¹⁹ 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)²⁰. Tolkien przedstawia też sytuacje, w których nie tylko przywoływane są wydarzenia z heroicznej przeszłości, ale również takie, w których heroiczne wydarzenia dziejącej się teraźniejszości 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.)²¹. 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 teraźniejszość 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 schematycznie²². Nic też nie wskazuje na to, by uwiecznić miała wydarzenia z historycznego punktu wi-

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² CARPENTER 1974, 67 n.; DALBY 2006, 31–63; ZIELIŃSKI 2014, 277–279.

dzenia najważniejsze, współwystępują w niej natomiast postaci historyczne z różnych miejsc i czasów²³. 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 terażniejszość społeczności (akcentowana przez Ongą *homeostaza*)²⁴. Zachowuje też to, co nabiera dla niej wartości jako opowieść, a nie jako relacja o przeszłości²⁵.

Młodzieńcze zauroczenie Tolkiena *Kalevalą* miało poskutkować wprowadzonym w życie planem zbudowania „Wielkiej Historii” legendarno-mitycznej dla swego narodu²⁶. 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 ciekawości²⁷. 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

²³ 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).

²⁴ ONG 2011, 89–92.

²⁵ 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”.

²⁶ SZYJEWSKI 2004, 55–57.

²⁷ 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 wielkości²⁸.

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-

²⁸ 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 formie²⁹.

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 znanstwo 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 postrzeżenie poezji anglosaskiej jako nie skażonej jeszcze grecko-rzymskim 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

²⁹ *Ibidem*, 34.

średniowiecza, ale w gronie specjalistów tej doby poematy homeryckie wcale nie miały wysokiej noty³⁰. 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*³¹. 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

³⁰ 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).

³¹ PARRY 1971, 1–190 (o użyciu epitetu w stylu nie-tradycyjnym s. 24–36).

swoich wcześniejszych badaniach ocenę³², 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 życiowej³³. Jest to właśnie wymiar epickich pieśni oralnych, gdzie nigdy nie miało miejsca opowiadanie całej historii³⁴. 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 czytelne³⁵.

³² 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.

³³ 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).

³⁴ 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.

³⁵ 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 fikcyjnym³⁶.

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-

³⁶ 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, zakorzonego w kulturze piśmienniczej³⁷.

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.

³⁷ 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 odbiorców³⁸. Z tych samych powodów pozostawia bez szko-

³⁸ 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 – eposem³⁹. 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

fraternalis 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.

³⁹ 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 historii⁴⁰. 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 reszty⁴¹. 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

⁴⁰ SHIPPEY 2001, 291.

⁴¹ 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 – prowadziłoby tylko do chaosu i zatarcia rzeczy najbardziej istotnych. Postanowiłem więc opracować jedną wersję, selekcyjując 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