

Małgorzata Zadka
Uniwersytet Wrocławski

ZANEGOWANIE USTNOŚCI JAKO ŹRÓDŁO KOMIZMU W *ERYKU* TERRY'EGO PRATCHETTA

Zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku terminów literackich*, źródłem komizmu może być „zaskoczenie odbiorcy i przemiana jego postawy wskutek kontrastu między początkowymi nastawieniami i oczekiwaniami (często celowo reżyserowanymi) a ostatecznym rozwiązaniem komicznej sytuacji”, „ujawnienie jakiejś oczywistej niecelowości, niedorzeczności, absurdu lub anomalii” albo „sprzeczność między prawdą a pozorem”¹. W powieściach Terry'ego Pratchetta takie właśnie zaskakiwanie odbiorcy jest podstawowym – choć nie jedynym – sposobem budowania komizmu. Zarówno charaktery, jak i zachowania postaci okazują się bowiem niejednokrotnie dokładnie odwrotne od tego, czego w oparciu o wcześniejszą wiedzę z zakresu kultury, literatury lub sztuki spodziewa się czytelnik. Dotyczy to przede wszystkim postaci o bardzo stereotypowym wizerunku, silnie zakorzenionym w świadomości odbiorcy. Elfy i wróżki, według europejskiej tradycji baśniowej przyjazne i dobre, u Pratchetta okazują się niebezpiecznymi, wrogimi ludziom stworami; wampiry świadomie i w imię nowoczesności odmawiają picia krwi i innych zachowań przypisa-

¹ SŁOWNIK 2000, 252.

nych im kulturowo; czarownice nie używają magii, ale g ł o - w o l o g i i, w której czytelnik bez trudu odnajduje oparte na zasadach psychologii techniki wpływania na innych. Tak silne skonfrontowanie założeń i oczekiwań czytelnika z tym, co znajduje w powieści, wpasowuje się także w strategię przedstawienia ś w i a t a n a o p a k oraz, zmuszając odbiorcę do zweryfikowania swoich stereotypowych wyobrażeń, wzbudza śmiech spowodowany niezwykłymi efektami tego zestawienia.

W celu wywołania efektu komicznego autor regularnie stosuje również inną technikę, jaką jest przesadne logizowanie². Przejawia się ono w całkowicie literalnym rozumieniu przez bohaterów powieści sensu niektórych wyrazów, szczególnie jeśli ta dosłowność okazuje się zupełnie nieadekwatna do ich rzeczywistego, konwencjonalnego znaczenia. Czytelnikowi daje to możliwość uświadomienia sobie umownej natury danych sformułowań lub metaforycznego znaczenia słów i ich kombinacji. Konfrontacja pojawia się także wewnątrz tekstu, gdy sami bohaterowie próbują powiązać to dosłowne znaczenie z rzeczywistością, do której zastosowanie ma wyłącznie metaforyczny sens wypowiedzianych słów. Kiedy tytułowy bohater powieści *Eryk* stwierdza „To wcale nie są n i e b o t y c z n e wieże (...) widzę ich szczyty i z pewnością nie dotykają nieba”³ (*They're not topless towers (...) I can see the tops*) (E. 71) jest zaskoczony i rozczarowany, bo nie akceptuje faktu, że określenie n i e b o t y c z n e nie musi oznaczać, że wieże fizycznie dotykają nieba. Zakłada, że rzeczywistość będzie odpowiadała dosłownemu sensowi tego słowa i jest zdziwiony, że nie znajduje takiej spójności. Czytelnik także zostaje zmuszony do zatrzymania się nad tym dysonansem, bo śmieszność

² Te i inne techniki budowania komizmu przez Pratchetta przedstawione są także u: HOEL 2008, RAYMENT 2011.

³ Wszystkie cytaty podawane są w przekładzie Piotra W. Cholewy; oryginalny tekst angielski przywołany został tylko w celu zestawienia przekładu z oryginałem w miejscach, które bezpośrednio odnoszą się do tradycji pisanej. Numeracja stron pochodzi w związku z tym z wydania polskiego.

pojawia się dopiero w chwili uświadomienia sobie, że z formalnego punktu widzenia naprawdę moglibyśmy oczekiwać takiego znaczenia. Używając języka automatycznie, większość z nas nie dostrzega w nim umowności i metafor, a uświadomienie sobie, co tak naprawdę zostało wypowiedziane, bywa nie tylko zaskakujące, ale i zabawne.

Powieści Pratchetta są również w znacznym stopniu intertekstualne. Autor sięga do zagadnień znanych z przestrzeni kulturowej, w tym do kultury popularnej, przetwarza lub łączy różne motywy literackie. Najczęściej nawiązuje do dramatów Szekspira (najpełniej w powieściach *Trzy wiedźmy*, *Panowie i Damy*, *Niewidoczni Akademicy*, ale też częściowo w innych powieściach), wplata też do swoich fabuł wątki znane z innych powieści i baśni. Literackie nawiązania w powieści *Eryk*, stanowiącej przedmiot analizy w niniejszym artykule, sięgają *Iliady* oraz *Tragicznej historii doktora Fausta* autorstwa Christophera Marlowe, wydanej w roku 1604. Odniesienia do *Iliady* są jednak przemieszane z elementami znanymi zarówno z *Odysei*, jak i z późniejszej tradycji literackiej, narosłej wokół obu tych eposów. Celem artykułu jest pokazanie, że w omawianej powieści, oprócz standardowych dla autora technik, dodatkowym źródłem komizmu jest zanegowanie ustnej natury przywoływanej przez niego tradycji klasycznej. Tradycja ta, zgodnie z obecną wiedzą, wyrosła na gruncie przekazu oralnego i zarówno jej forma, jak i sposób przedstawienia treści są efektem użycia tego właśnie medium⁴. W *Eryku* zostaje ona natomiast zdefiniowana jako pewien kanon motywów literackich, znanych każdemu wykształconemu człowiekowi wyłącznie za pośrednictwem tekstów pisanych. Żartobliwe zestawienie takiego ujęcia klasyki z żywym dialogiem i tym, co naprawdę mogło się wydarzyć i być podstawą zapamiętanej historii, pozwala znów zaskoczyć i skłonić do przemyśleń — najpierw bohatera, a poprzez niego także i czytelnika.

⁴ Na temat oralnych korzeni eposów homeryckich, *vide* LORD 2010 [1960]; HAVELOCK 2006 [1986]; HAVELOCK 2007 [1963].

Akcja powieści rozpoczyna się w chwili, gdy trzynastoletni Eryk, korzystając z alchemicznych akcesoriów odziedziczonych po swoim dziadku, próbuje przywołać demona, który spełni jego trzy życzenia: władzy nad światem, poznania najpiękniejszej kobiety świata i wiecznego życia (*E.* 20). Zamiast demona udaje mu się przywołać maga Rincewinda, postać znaną czytelnikowi z wcześniejszych powieści Pratchetta⁵. Już samo wprowadzenie do fabuły bohatera, którego charakter i zachowanie w każdej z nich są powtarzalne (wyjątkowa niechęć do stawiania czoła wyzwaniom oraz natychmiastowa ucieczka w przypadku każdego zagrożenia), pozwalają przewidzieć przyszły dysonans między niecodziennymi oczekiwaniami Eryka a unikaniem za wszelką cenę niebezpieczeństw przez Rincewinda. Relacje między ambitnym, ale pozbawionym doświadczenia życiowego chłopcem oraz nieudolnym i tchórzliwym magiem, stają się także bazą dla humorystycznego zestawienia tego, jak bardzo odmiennie interpretują oni to, co ich spotyka. Bohaterowie przenoszą się w czasie i przestrzeni do miejsc, służących spełnieniu wypowiedzianych życzeń, ale zgodnie z zasadą wyznawaną przez prawdziwe pratchettowskie demony, że „cała sztuka w życzeniowym interesie polega na tym, żeby klient otrzymał dokładnie to, o co prosił, i dokładnie to, czego naprawdę wcale nie chciał” (*E.* 52). Dlatego życzenia Eryka spełniają się w sposób całkowicie niezgodny z jego oczekiwaniami. Zostaje co prawda uznany za władcę wszechświata przez zamieszkujące dżunglę plemię Tezumenów (przypominające pod wieloma względami Azteków), ale zgodnie ze swoim starym proroctwem zaraz po uroczystym powitaniu zamierzają go zabić i tylko nieoczekiwany zwrot akcji ratuje mu życie. Cofa się też tysiące lat w przeszłość, do czasów Wojny Tsortiańskiej, aby spotykać najpiękniejszą kobietę, jaka kiedykolwiek żyła na

⁵ Postać ta jest głównym lub drugoplanowym bohaterem tzw. Cyklu o Rincewindzie, w którego skład wchodzi powieści: *Kolor magii*, *Blask fantastyczny*, *Czarodzielstwo*, *Eryk*, *Ciekawe czasy*, *Ostatni kontynent* i *Ostatni bohater*.

świecie, jednak w okolicznościach na tyle odbiegających od znanej mu tradycji literackiej, że wywołuje to wyłącznie jego rozczarowanie i konsternację. Ostatecznie trafia poza czas, tuż przed stworzeniem świata, dzięki czemu ma możliwość żyć od samego jego początku do końca, a więc wiecznie, ale w praktyce oznacza to uwięzienie w pustce, w oczekiwaniu na dopiero co mające się pojawić załączki świata.

Ponieważ technika zanegowania ustności przekazu dotyczy prawie wyłącznie epizodu związanego z piękną Elenorą Tsortiańską, ten właśnie fragment będzie przedmiotem analizy w niniejszym artykule. W przeciwieństwie do kraju Tezumenów i początku wszechświata, które są dla Eryka nowością i zaskoczeniem, Wojna Tsortiańska jest czymś, co Eryk zna z przeczytanej przez siebie literatury i ma możliwość zestawiania swojej teoretycznej wiedzy z rzeczywistością:

1.

„– Wiesz chyba, co narobiłeś? – zapytał chłopiec. – Przeniosłeś nas do czasów Wojny Tsortiańskiej. Tysiące lat! *P r z e r a b i a - l i ś m y t o w s z k o l e (w e d i d i t a t s c h o o l)*, drewnianego konia i wszystko! Jak to piękna Elenora została porwana Efebianom... a może przez Efebian... a potem było to oblężenie, żeby ją odzyskać i w ogóle.”

(E. 56)

2.

„Przez cały dzień wrzała bitwa. Późniejsi historycy *r o z - p i s y w a l i s i ę w k r o n i k a c h (c h r o n i c l e d)* o porwanych pięknych kobietach, o wypływających flotach, drewnianych zwierzętach i walczących ze sobą bohaterach.”

(E. 60)

3.

„– Wiesz chyba, kim jest Lavaeolus – szepnął chłopiec.
– No... (...) *N i e z n a s z K l a s y k i ? (...)* Lavaeolus doprowadził do upadku Tsortu, ponieważ był taki sprytny – wyjaśnił. – A potem

dziesięć lat zajął mu powrót do domu i miał mnóstwo przygód z kusicielkami, syrenami i zmysłowymi czarodziejkami.

– Widzę, że studiowałeś jego dzieje (*you've been studying him*)."

(E. 67)

4.

„Kotara odsunęła się z szelestem. Za nią siedziała kobieta: pulchna, przystojna, choć o nieco wyblakłej urodzie, w czarnej sukni i ze śladem wąsika nad górną wargą. Za nią chowało się kilkoro dzieci w różnych rozmiarach. Rincewind naliczył ich przynajmniej siedmioro.

– Kto to? – zainteresował się Eryk.

– Ehem – odpowiedział Rincewind. – Myślę, że to chyba Elenora Tsortiańska.

– Nie żartuj – szepnął chłopiec. – Wygląda jak moja mama. Elenora była dużo młodsza i bardziej... (...)

– Owszem – zgodził się [Rincewind], czerwieniąc się trochę. – Wiesz, tego... Hm.... Masz absolutną rację, ale hm, obłężenie trwało bardzo długo, prawda, więc przy tym i owym...

– Nie wiem, co to ma do rzeczy – stwierdził surowo Eryk. – Klasyka nic nie wspomina (*the Classics never said anything*) o dzieciach. Piszą (*they said*), że cały czas snuła się po wieżach Tsortu i rozpaczała po utraconej miłości.

– No cóż, przypuszczam, że trochę rozpaczała – zgodził się Rincewind. – Tyle że nie można rozpaczać bez przerwy, a na tych wieżach było pewnie dość chłodno."

(E. 69)

5.

„– Ale czytałem (*I read*), że była najpiękniejszą...

– No wiesz – mruknął sierzant. – Jeśli masz zamiar wszystko czytać (*If you're going to go around 'reading'*)...

– Rzecz w tym – wtrącił pospiesznie Rincewind – co nazywają dramatyczną koniecznością. Nikt by się nie zainteresował wojną

stoczoną o całkiem miłą damę, dość atrakcyjną przy sprzyjającym oświetleniu. Prawda?

Eryk był bliski łez.

– Ale tam było napisane, że jej twarz tysiąc okrętów wyprowadziła w morze (*it said her face launched a thousand ships*)...

– To się nazywa metafora.

– Kłamstwo – wyjaśnił uprzejmie sierżant.

– Zresztą nie powinieneś wierzyć we wszystko, co wyczytasz z *Klasyki* (*you read in the Classics*) – dodał Rincewind. – Oni nigdy nie sprawdzają faktów. Usiłują tylko wcisnąć ci legendy.”

(E. 71)

Jak widać wszystko, co Eryk wie na temat miejsca, w jakim się znalazł, przeczytał w czasie szkolnej edukacji w książkach, a nie usłyszał w formie opowieści. Przez to traktuje bardzo dosłownie całość tej tradycji, łącznie z elementami obecnymi w niej wyłącznie ze względu na zastosowanie takiego właśnie medium. To ono kształtuje również jego sposób myślenia i mówienia o treściach i technikach literackich, a jednocześnie potęguje poczucie dysonansu między tym, co czytał, a tym, co napotyka w trakcie swojej podróży. Efekt zaskoczenia jest dodatkowo wzmocniony przez wyraźne wyodrębnienie tej części tradycji, która istnieje w postaci kanonicznych tekstów, nazywanych przez Eryka *Klasyką*. Dlatego każdorazowe odnośnienie się przez niego do zdobytej wiedzy o świecie, w jakim się znaleźli, zawsze wiąże się z procesem czytania. We fragmencie 4. i 5. pojawia się co prawda czasownik *say* ‘mówić’ zamiast bardziej oczekiwanego w tym kontekście *write* ‘pisać’, jednak w tym przypadku sprzeczność jest pozorna. Po pierwsze wyraz ten został użyty w przenośnym znaczeniu ‘dać informacje, wskazywać’, kiedy odnosi się on właśnie do treści książek, listów (*it says here that... ‘tu jest napisane’*). Po drugie podmiotem w tym i poprzednim zdaniu

jest *Classics* (*Classics never said, Classics said*), a więc nie tyle konkretne osoby, ile personifikowana Klasyka jako zbiór dzieł o wielkiej wartości artystycznej, które koniecznie trzeba poznać w procesie edukacji. Klasyczne dzieła przemawiają zatem w imieniu ich twórców.

Także przedstawione powyżej techniki tworzenia komizmu zostały przetworzone przez nałożenie filtra tradycji pisanej. Zdroworozsądkowe myślenie postaci i ich nadmierne logizowanie przeciwstawia się umowności i niedopowiedzeniom, niezbędnym zarówno do stworzenia, jak i właściwego odbioru opowieści epickiej:

6.

„Zabawni jesteście. Myślicie, żeśmy się wczoraj urodzili? Przez całą noc tylko piłowanie i walenie młotkami, a potem widzimy przed bramą tego wściekłego wielkiego drewnianego konia z otworami wentylacyjnymi. Otwory wentylacyjne! Widzicie, zawsze spozstrzegam takiego szczegółu.”

(E. 55)

7.

„Trafiłszy w sam środek najsłynniejszej ze wszystkich bezsensownych wojen w historii. Lada minuta tysiące wojowników stanie do śmiertelnego starcia, a ty chcesz, żebym znalazł tę babę, którą nie wiadomo czemu wszyscy się zachwycają, i powiedział: przepraszam, ale mój przyjaciel chciałby zapytać, czy się pani z nim umówi. No więc nic z tego.”

(E. 59)

Zabieg ten jest możliwy tylko dzięki spojrzeniu na treść przekazu jako na coś, co można przeanalizować i zestawić z rzeczywistą wiedzą o świecie. Dzięki temu narrator — zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny, jak Rincewind we fragmencie 7. — dystansuje się do opowieści, porzucając emocjonalne zaangażowanie w nią i komentuje ją w oderwaniu od pozostałych

elementów fabuły. Także humor będący wynikiem literalnego rozumienia niektórych słów przez Eryka bazuje na analogiach do tekstu literackiego, a nie do istoty opowieści. Eryk, mówiąc o tym, co nastąpi w przyszłości, wyjaśnia:

8.

„– Miasto się spali – wyjaśnił Eryk. – Zwłaszcza niebotyczne wieże (*the topless towers*).”

(E. 70)

Co stanowi ewidentne odwołanie do fragmentu dramatu Marlowe’a:

*“Was this the face that launched a thousand
ships
And burnt the topless towers of Ilium?”*

(*Doctor Faustus*, XVIII, 99–100)

Sprawia to wrażenie, jakby ten charakterystyczny element scenerii stanowił pewnego rodzaju filtr dla postrzegania przez Eryka mitycznej opowieści. Dla niego Tsort nie istnieje bez niebotycznych wież, to one są słowem-kluczem, które automatycznie pojawia się w jego pamięci, kiedy myśli o Wojnie Tsortiańskiej. Dla czytelnika również jest to słowo-klucz, ale takie, które łączy ten passus z wcześniejszą tradycją literacką. Dla Eryka to część *Klasyki*, dla czytelnika Pratchetta to nawiązanie do tej części dramatu elżbietańskiego, która już sama w sobie stanowi recepcję owej klasyki i jednocześnie nakłada się na nią.

Już na samym początku powieści, w momencie wypowiedzenia trzech życzeń, dostrzegalna jest jaskrawa opozycja między ich tradycyjnym, ustnym charakterem i pochodzeniem, a przedstawieniem ich w formie noszącej znamiona konstrukcji literackiej:

9.

„– Gdzieś tu miałem l i s t ę – mruknęła postać – Zaraz.... O, jest. Nakazuję ci...tobie, znaczy...abyś...Mam. Abyś spełnił trzy moje życzenia. Tak. Chcę władzy nad królestwami tego świata, chcę spotkać najpiękniejszą kobietę, jaka kiedykolwiek istniała, i chcę żyć wiecznie.

Spojrzał na Rincewinda zachęcająco.

– To wszystko? – spytał mag sarkastycznie.

– Tak.

– Drobiazg. A potem do wieczora będę miał wolne?

– I chcę jeszcze kufer pełen złota. Żebym miał z czym zacząć.

– Widzę, że przemyślałeś sobie wszystko.”

(E. 20)

Życzenia same w sobie są bardzo konwencjonalne, niezwiązane bezpośrednio z osobą wypowiadającego je Eryka i jego rzeczywistymi potrzebami. Z założenia mają przedstawiać rzeczy, o których wie on lub zakłada, że są niezwykle i ważne – władzę, panowanie nad czasem, poznanie najpiękniejszej kobiety (tu oczywiste odniesienie do Homera). Pojawienie się motywu trzech życzeń w takiej formie stanowi odwrócenie nie tylko od ich tradycyjnej konstrukcji, ale też od ich roli w utworze. Życzenia nie zostają wypowiedziane w pewnych odstępach czasu, więc nie są związane z rzeczywistym rozwojem akcji. Pojawiają się wszystkie razem, po kolei, ułożone w przygotowaną wcześniej l i s t ę, co pokazuje teoretyczność i książkowość wiedzy głównego bohatera, który p r z y g o t o w a ł s i ę do realizacji zadania. Sarkastyczna postawa Rincewinda wobec tej listy również nie nawiązuje do powagi magicznej istoty spełniającej życzenia w baśni. Tam motyw ten jest realizowany na serio, tu stanowi on zabawę z konwencją literacką⁶.

⁶ Dodatkowym elementem komicznym jest fakt, że niezależnie od tych życzeń Eryk dodaje do nich czwarty element („kufer pełen złota”), który nie powinien w ogóle zostać wzięty pod uwagę, ponieważ jest już czwartym życzeniem. Wynika to zapewne z chęci Eryka jak najpełniejszego wykorzystania

Wszystkie omówione powyżej techniki tworzenia komizmu mają tak naprawdę wspólne podłoże. Zarówno sztywne trzymanie się zasad logiki przez bohaterów, jak i koncentrowanie się na znaczeniu wyrazów i ich związku ze światem rzeczywistym są związane z tradycją pisaną, a nie ustną i jest możliwe tylko poprzez kontakt z utrwalonym tekstem. Deborah Tannen nazywa takie myślenie strategią oralną, zauważalną u osób, które doświadczyły zinstytucjonalizowanej edukacji opartej na piśmie — zarówno w budowanych potem przez nich tekstach pisanych, jak i w wypowiedziach ustnych. Jest to sposób konstruowania wypowiedzi polegający na opowiadaniu historii o tym, co się widzi, zamiast relacjonowania niepowiązanych ze sobą, poszczególnych faktów. To tworzenie spójnej i wewnętrznie logicznej opowieści zamiast dbałości o dokładną liczbę i chronologiczny układ wszystkich szczegółów⁷. Strategia oralna pozwala także na pomijanie elementów nieistotnych dla fabuły oraz uporządkowanie ich zgodnie z wewnętrzną logiką opowieści. Tannen przeprowadziła eksperyment na użytkownikach języka pochodzących z różnych kultur, którzy musieli opowiedzieć zaprezentowaną im historię. Część z nich starała się przedstawić zwięzłą opowieść, nawet jeśli rezygnowali z wykorzystania pewnych wątków i detali. Ci jednak, którzy w szkole zostali nauczeni zapamiętywania faktów i prezentowania nauczycielowi wiedzy o nich w określony sposób, starali się wymienić dokładnie wszystkie elementy historii, koniecznie w takiej samej kolejności, w jakiej zostały im przedstawione. Jedna z badanych osób, niepewna właściwej kolejności zdarzeń, starała się ją mimo to odtworzyć: „*Let's see is it while he's up in the lad-*

nadarzającej się okazji, ale stoi w sprzeczności z typowym w baśniach wskazywaniem na to, czego naprawdę potrzeba bohaterowi. Jedynym elementem stycznym z baśniową konwencją jest brak umiejętności lub możliwości przewidzenia nieoczekiwanych skutków wypowiedzianego przez siebie życzenia — w baśniach przynoszący skutki tragiczne, u Pratchetta komiczne. O cechach baśni *vide* PROPP 2011 [1928].

⁷ TANNEN 1982, 38.

der? or... or before” ‘zobaczmy, czy to było podczas, gdy był na drabinie? albo... albo wcześniej’⁸. W tym samym tonie mówi Eryk, kiedy próbuje sobie przypomnieć, cóż to takiego „przerabiali w szkole”: „piękna Elenora została porwana Efebianom... a może przez Efebian... a potem było to oblężenie, żeby ją odzyskać i w ogóle” (E. 56). Wymienia wszystkie znane mu szczegóły, pilnując, aby zostały podane we właściwej kolejności, mimo że wahanie, kto porwał Elenorę, wskazuje, że w rzeczywistości nie zna ogólnego sensu tej historii. Eryk wymienia za to tyle szczegółów, ile może sobie przypomnieć, tak jakby odpowiadał w szkole przed nauczycielem. Zestawienie ich razem nie tylko nie tworzy spójnej opowieści, ale także wywołuje niezamierzony przez bohatera komizm:

10.

- „– (...) Lavaeolus doprowadził do upadku Tsortu (...) A potem dziesięć lat zajął mu powrót do domu i miał mnóstwo przygód z kusicielkami, syrenami i zmysłowymi czarodziejkami.
- (...) Dziesięć lat, powiadasz? A daleko mieszkał?
 - Jakież dwieście mil stąd – odparł Eryk z zapalem.
 - Gubił drogę, co?
 - Kiedy już wrócił, walczył z zalotnikami swojej żony i w ogóle, a jego ukochany stary pies rozpoznał go i zdechł.
 - Ojej...
 - Przez piętnaście lat nosił w pysku jego kapcie. To go zabiło”.

(E. 67)

Wygranie wojny dzięki sprytowi, długi powrót, walka z zalotnikami, wątek wiernego psa – to wszystko jądra poszczególnych motywów. Rozbudowanie każdego z nich i uzupełnienie go o doprecyzowujące elementy, buduje wokół tego punktu całą opowieść, która mimo że sama w sobie jest kompletna, może łączyć się z innymi, tworząc bardziej złożone struktury.

⁸ *Ibidem*.

Natomiast włączenie wszystkich tych haseł do jednego zdania nie pozwala na rozbudowanie poszczególnych wątków, stwarza nadmiar i chaos, wynikające z zestawienia ze sobą rzeczy, które nigdy by się nie znalazły w takim połączeniu i nagromadzeniu w żadnej logicznej opowieści. Także Rincewind, mówiąc o *dramatycznej konieczności* w literackim przedstawieniu Elenory niezgodnie z tym, co robiła i jak wyglądała w rzeczywistości, odnosi się do tego jako do techniki artystycznej, analizuje ją z poziomu metatekstowego, co również niezgodne jest z myśleniem oralnym.

Zwykle w sytuacji, gdy bohaterowie powieści stykają się z nieoczekiwanymi dla nich sytuacjami, zaskoczony jest tylko czytelnik, który odkrywa w przedstawionych zdarzeniach i postaciach parodie i cytaty ze znanych mu z przestrzeni kulturowej zjawisk. Świadomość Eryka jako bohatera utworu jest jednak porównywalna ze świadomością czytelnika — on też zna *Klasykę*, ma pewną wiedzę o historii swojego świata i jego literaturze. Zderzenie tej wiedzy z otaczającą bohatera rzeczywistością wywołuje jego zaskoczenie i konsternację, paralelnie do wrażenia, jakie wywiera na czytelniku. Dodatkowo tak jak różną wiedzę i wrażliwość mogą mieć odbiorcy, tak odmiennie zachowują się sami bohaterowie. Rincewind dystansuje się do otaczających go wydarzeń i staje się ich zewnętrznym komentatorem. Eryk natomiast nie tyle reaguje na faktyczne wydarzenia, ile zestawia je ze swoją wiedzą i analizuje dzielące je różnice.

Pratchett w swoim odniesieniu do antycznej tradycji epickiej nie tylko nie nawiązuje do jej oralnego charakteru, ale ostentacyjnie postępuje przeciwnie. Każdorazowo przywołuje piśmienny charakter tradycji, która utrwaliła się w postaci kanonu szkolnego, wplatając między wypowiedzi bohaterów odniesienia do ich własnej lektury i jej efektów. Pierwotna opowieść celowo zostaje obramowana konwencją, zbudowaną na przyjętym w czasach nowożytnych modelu kształcenia, przez

co nie tylko czytelnik, ale też i sami bohaterowie uczestniczą w fabule niejako z zewnątrz i przez pryzmat jej piśmiennej charakteru.

BIBLIOGRAFIA

HAVELOCK 2006 [1986]: E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2006 [oryg. *The Muse Learns to Write*, New Haven, Conn. 1986].

HAVELOCK 2007 [1963]: E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007 [oryg. *Preface to Plato*, Cambridge, Mass. 1963].

HOEL 2008: C. Hoel, *The Ludic Parody of the Terry Pratchett*, „Forum” 2 (2008).

HOMER, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Poznań 1994.

LORD 2010 [1960]: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010 [oryg. *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960].

PRATCHETT 2001 [1990]: T. Pratchett, *Eryk*, tłum. P.W. Cholewa, Warszawa 2001 [oryg. *Eric*, London 1990].

PROPP 2011 [1928]: W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, tłum. P. Rojek, Warszawa 2011.

RAYMENT 2011: A. Rayment, *'Fading into the Foreground': Comedy in Terry Pratchett's Carpe Jugulum*, „Journal of the Ochanomizu University English Society” 2 (2011), ss. 5–20.

SŁOWNIK 2000: *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński (red.), wyd. III, Wrocław–Warszawa 2000.

TANNEN 1982: D. Tannen, *The Myth of Orality and Literacy*, [w:] W. Frawley (ed.), *Linguistics and Literacy*, New York 1982, ss. 37–50.

NEGATION OF ORALITY AS A SOURCE OF HUMOUR
IN TERRY PRATCHETT'S *ERIC***Abstract**

In his novel *Eric*, Terry Pratchett refers to *Faust* and the *Iliad* but in contrast to what a reader expects to find, he shows his own, untoward vision of the mythical stories. This playing with literary convention is intentional and it aims to create a comical effect. It is, however, not only a way of achieving a humorous effect. Pratchett also distances himself from the oral structure and origin of the epics by creating ostentatiously literal environments for his characters. He shows the Homeric epics through the prism of later reception and the twentieth-century education system. It is not only the reader who recognises the conventional motives, but also the characters 'inside' the novel.

Keywords: orality, Terry Pratchett, comicality, classical tradition

Słowa kluczowe: oralność, Terry Pratchett, komizm, tradycja klasyczna