

Bogdan Trocha
Uniwersytet Zielonogórski

TECHNIKI INKORPORACJI LITERATURY ORALNEJ W LITERATURZE POPULARNEJ

Specyfika niektórych gatunków literatury popularnej zdaje się wiązać ten typ twórczości literackiej z literaturą oralną. Oczywiście dziwne może wydawać się założenie o związkach literatury oralnej, z całą przypisaną jej specyfiką, ze współcześnie powstającymi tekstami deskryptywnymi. Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę koncepcję Briana Attebery'ego, w ramach której starał się on zastosować teorię rozmytych zbiorów do zbudowania definicji fantasy, to kwestia ta zaczyna wyglądać już nieco inaczej. Należy do tego pamiętać, że powieść fantasy często bywa nazywana współczesną baśnią. Przy czym ma ona raczej więcej wspólnego z bajką właściwą oraz eposem, a te gatunki literackie mają już swoje korzenie w literaturze oralnej.

Na czym polega pomysł Attebery'ego i dlaczego jest on w tym wypadku tak istotny?¹ Otóż, przyjmując koncepcję zbiorów rozmytych w odniesieniu do literatury fantasy, zakłada on, że ten typ literatury może wchodzić w bardzo bliskie relacje z innymi typami twórczości słownej i generować teksty,

¹ Zob. J. Clute, s.v. *Attebery, Brian (Leonard)*, [w:] *The Encyclopedia of Fantasy*, J. Clute, J. Grant (eds.), New York 1999, s. 71.

które będą zawierały w sobie owe odniesienia w ich czystej postaci, a jednocześnie będą tworzyły fantastyczne światy przedstawione. Dla nas znaczy tylko tyle, że literatura fantastyki, która posługuje się bardzo specyficznymi technikami tworzenia własnych światów przedstawionych, może (teoretycznie i technicznie) korzystać z elementów literatury oralnej. Jest to tym bardziej istotne, że ten typ fantastyki lubi odwoływać się do rzeczywistości, w której piśmiennosc nie istniała lub była umiejętnością elitarną. Oznaczać to może, że wprowadzając elementy charakterystyczne dla oralności do własnych powieści, twórcy literatury fantastyki będą starali się w oparciu o nie generować literackie światy, w których oralność istnieje w sposób naturalny.

Wstępnie można wyznaczyć trzy zakresy literatury oralnej, z jakich twórcy powieści popularnych czerpią zapożyczenia lub wzorce². Pierwszym jest grupa tekstów literatury oralnej charakterystyczna dla kultur tradycyjnych z całym bagażem przypisanego jej typu myślenia, często zwanego przez badaczy „myśleniem nieoswojonym”. Należą do niego takie cechy, jak specyficzna ahistoryczność, brak logiki w naszym rozumieniu tego pojęcia, brak rozróżnienia podmiotu i przedmiotu w opisywanym świecie oraz dogłębna znajomość świata bliskiego otoczenia³. Z tego typu kultury najczęściej wykorzystywane są teksty mitów oraz bajek właściwych. Drugi zakres wyznaczają eposy starożytne, to jest powstające w czasach kultur archaicznych. Można do nich zaliczyć zarówno teksty indyjskie, sumeryjskie, jak i greckie. Ostatnim zakresem objęte są eposy wczesnośredniowiecznej Europy. Należy tu wymienić teksty celtyckie, germańskie oraz nordyckie.

² Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011, s. 209–224.

³ Zob. J. Goody, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2011, s.136–186.

Bajka magiczna w literaturze popularnej

Fenomen wprowadzenia bajki magicznej do współczesnej literatury można zacząć śledzić już w wieku XIX. Ma to oczywiście związek ze zjawiskiem renesansu celtyckiego oraz odkrywaniem podczas jego trwania artystycznych i kulturowych walorów tradycyjnej literatury celtyckiej. Wówczas pojawiły się nie tylko ważne opowiadania będące renarracjami tekstów oralnych, ale także, co jest niezwykle istotne, renarracje te opisywały światy, w których nadal rządziły mechanizmy kulturowe charakterystyczne dla kultur oralnych. Wydaje się, że właśnie atrakcyjność tych kulturowo zapomnianych światów (obecnych tylko w wąskiej grupie uczestników wspólnot folklorystycznych) stała się powodem wprowadzania poszczególnych elementów bajek magicznych do powieści popularnej. Widać to już chociażby w tekstach George'a Mac Donalda *The Light Princess and Other Fairy*⁴ czy Lorda Dunsany *Córka króla Elfów*⁵. W konstrukcji obu tych powieści znajdujemy liczne elementy charakterystyczne dla światów tradycyjnej kultury oralnej. Rzeczywistość, w której toczy się akcja, posiada wyraźne znamiona żywego Kosmosu z większością charakterystycznych dla tego tworu cech, takich jak istnienie trójdzielności świata, istnienie istot nadnaturalnych oraz specyficjnie pojmowanego konfliktu pomiędzy Chaosem a ładem, którego przebieg ma zasadniczy wpływ na kształt istniejącej rzeczywistości. Świat przedstawiony jest przede wszystkim światem niehomogenicznym, to znaczy takim, w którym może dochodzić do rozmaitego typu inwazji *sacrum* – w tym wypadku pojawiania się istot nadnaturalnych. Ponadto niehomogeniczność świata przedstawionego skutkuje możliwymi podróżami w zaświaty obecne w trójdzielnej strukturze rzeczywistości. Oczywiście wkraczanie bohaterów lub bohaterek w świat elfów czy

⁴ G. MacDonald, *The Light Princess and Other Fairy*, New York–London 2000.

⁵ Lord Dunsany, *Córka króla Elfów*, tłum. E. Witecka, Toruń 2008.

koboldów nie jest klasycznym wkraczaniem w kosmiczne zaświaty, mamy tutaj już do czynienia z powstałą w czasach kultury tradycyjnej redukcją lub przesunięciem semantycznym wprowadzającym elementy myślenia mitycznego (to jest religijnego) w obszar tekstów kulturowych nie domagających się realizacji kultowych ani dla własnej wiarygodności, ani dla doświadczenia wiary. Niezależnie jednak od tego trzeba stwierdzić, że w obu tych powieściach można wskazać charakterystyczne dla bajek magicznych elementy dominant formalnych oraz treściowych — istnieją konkretne związki form obecnych w omawianych powieściach z typami fabuł charakterystycznymi dla bajek magicznych. Można tu wskazać chociażby takie motywy jak porwanie, przejście do innego typu rzeczywistości, wyprawę po skarb, napotykanie zarówno na pomocników, jak i przeciwników oraz przechodzenie przez rozmaite próby. W wypadku tych powieści należałoby mówić o renarracjach typu totalnego. Przy czym niemimetyczność światów przedstawionych, znakomitej części postaci oraz fabuł jest tu nie tylko elementem zabawowym, ale przede wszystkim ważnym aspektem umożliwiającym poznanie mądrościowe. Zresztą fabuła jest tak prowadzona, aby realizować w znacznej mierze układ funkcjonalny struktury bajki, opisany przez Władimira Proppa⁶ i zawierający w sobie elementy sapiencjalne.

Nieco inaczej bajka magiczna została wykorzystana w trylogii *Lyonesse*⁷ oraz w powieści *Pieśń oberżysty*⁸. W obu utworach mamy do czynienia z dość specyficznym wykorzystaniem bajki. W światach przedstawionych, w jakich toczy się akcja, bajka magiczna funkcjonuje jako naturalny element kultury. Oznacza to, że doświadczana ona jest jako specyficzna fikcja literacka. Na czym jednak owa specyfika fikcji może się opierać? Dla współczesnego czytelnika fikcja literacka, tym bar-

⁶ W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

⁷ J. Vance, *Lyonesse*, t. 1–3, tłum. A. Dłużak, J. Kotarski, Poznań 1994–1995.

⁸ P. Beagle, *Pieśń oberżysty*, tłum. Ł. Nicpan, Warszawa 1996.

dziej wpisana w struktury bajki, jest po prostu fikcją bez jakichkolwiek związków z rzeczywistością pozaliteracką. Tym właśnie motywem operują oba teksty. Bajka przekazywana oralnie odbierana jest w pierwszej perspektywie tylko jako intrygująca i piękna opowieść. Dopiero wplecenie zawartych w niej elementów do fabuły powieści czyni z treści bajki opowieść prawdziwą. Wprowadzenie motywu treści bajkowych w obu tekstach wiąże się z zadaniem, jakiego podejmuje się główny bohater. W trakcie realizacji tego zadania będzie on doświadczał sytuacji, w których poszczególne elementy fabuły bajkowej będą dla niego przewodnikiem. Tym samym mamy do czynienia nie tylko z powieściami, w których doświadczamy renaracji rozwijających, ale przede wszystkim mamy do czynienia z sytuacją pokazującą inne odczytanie bajki magicznej. Nasi bohaterowie uczą się nie tylko szukać sensów ukrytych, ale także poprzez doświadczanie wydarzeń opisanych w bajce zaczynają inaczej odbierać zawarte w niej proste z pozoru opisy. Tym samym oba motywy wykorzystujące bajki wskazują dwa ważne aspekty tego typu twórczości — jej wymiar sapiencjalny oraz inicjacyjny, który w obu powieściach jest efektem świadomego spotkania z tym co nadnaturalne. W obu też wypadkach mamy do czynienia z sytuacją, w której przekaz słowny staje się nie tylko elementem przeżycia estetycznego, ale nade wszystko określającego naturę otaczającego nas świata.

W nieco inny sposób bajkę magiczną wprowadzają do swoich powieści dwie młode pisarki rosyjskie Ekaterina Sedia, autorka *Tajemnej historii Moskwy*⁹ oraz Anna Starobiniec, autorka *Schronu 7/7*¹⁰. Oba utwory posługują się bardzo specyficzną techniką operowania motywami bajkowymi, polegającą na wykorzystywaniu dużej ilości motywów pochodzących z rozmaitych bajek (tu rosyjskich) w celu stworzenia obrazu

⁹ E. Sedia, *Tajemna historia Moskwy*, tłum. M. Gębicka-Frać, Warszawa 2008.

¹⁰ A. Starobiniec, *Schron 7/7*, tłum. E. Skórska, Warszawa 2008.

o charakterze mozaikowym. Oznacza to, że poszczególne treści bajek, z jakich zaczerpnięto konkretne postaci lub motywy z nimi związane, stają się niezbędne dla zrozumienia zawartej w fabule zagadki. Zabieg ten jest o tyle ciekawy, że motywy te, a raczej ich znaczenia, uległy w potocznej świadomości (jaką mimetycznie oddają bohaterki wprowadzone do tych powieści) daleko idącej redukcji i związanego z nią zapomnienia. Fabuła w obu wypadkach jest tak skonstruowana, że realizuje dwie zasadnicze funkcje. Pierwsza z nich prowadzi bohatera, a wraz z nimi i czytelnika do sytuacji, w której poznaje on znaczenie całości bajkowych narracji i przełamuje tym samym mechanizm kulturowego zapominania. Druga natomiast zmusza bohatera do istnienia w świecie, w którym fabuły bajkowe zaczynają opisywać realnie zachodzące wydarzenia. Najważniejsze jest tutaj jednak przekraczanie przez bohaterów znaczeń fikcyjnych i zmierzanie w stronę odczytania aletheicznego bajek, które stanowią kanon rosyjskiego folkloru.

Najciekawszy przypadek wprowadzania treści oraz funkcji bajek magicznych do współczesnej literatury popularnej znajdujemy w dylogii *Opowieści sieroty* Catherynny M. Valente¹¹. Struktura formalna powieści oparta została na mechanizmie szkatułkowym, obecnym już w *Opowieściach z tysiąca i jednej nocy*. Jest tu jednak kilka bardzo ciekawych zabiegów zmuszających odbiorcę do wysiłku interpretacyjnego i jednocześnie podnoszących walory artystyczne tego tekstu. Po pierwsze, bohaterami są odrzucone przez ludzi bestie. W trakcie przyglądania się ich losom okazuje się jednak, że stygmatyzowanie pojęciem bestia działa w obie strony, co oznacza, że ludzie dla tych istot to także bestie, którym zależy tylko na eksterminacji bohaterów. Po drugie, cała powieść przekazywana jest w formie opowieści, to znaczy, że narracja jest tak skonstruowana, że mamy wrażenie słuchania opowieści. Sama

¹¹ C.M. Valente, *Opowieści sieroty*, t. 1–2, tłum. M. Gębicka-Frać, Warszawa 2009.

opowieść jest w tym wypadku niezwykle dominantą, gdyż to właśnie dziewczynka, która potrafi snuć niezwykle historie, staje się figurą pieśniarza, z tą tylko różnicą, że treść jej pieśni została wytatuowana na jej ciele przez demona. Ostatnią niezwykle istotną cechą jest konstrukcja formalna tekstu oraz jej wpływ na odbiór, zarówno ten zapisany w świecie przedstawionym, jak i ten, który przeprowadza czytelnik w rzeczywistości pozaliterackiej. Opowieści składające się na tę powieść są rozdrobnione i rozproszone. Oznacza to, że w pierwszej fazie lektury mamy do czynienia z fabułami, która nie są ze sobą powiązane przyczynowo-skutkowo. Dopiero drugi tom przynosi opowieści, które domagają się bardzo precyzyjnej repetycji wątków i motywów z tomu pierwszego. Zabieg ten nie ma jednak nic wspólnego ze stosowanym mechanizmem klucza w *Grach w klasy*¹². Wskazuje raczej na konieczność całościowego odczytywania fabuły, przy czym każdy z motywów tworzy zamkniętą strukturę, która staje się elementem całości, ale może istnieć także samodzielnie. To cecha, jaką można wskazać w większych narracjach oralnych. Sam zabieg opowieści, jej konstrukcji, a na samym końcu wykładani także daleki jest od uproszczeń i klisz charakterystycznych dla dużej ilości powieści literatury popularnej.

Mit w literaturze popularnej

Obecność mitu w literaturze popularnej jest czymś tak oczywistym, że nie ma większej potrzeby, aby to potwierdzać. Nas jednak interesuje takie operowanie mitemi lub mitologemami, które będzie umożliwiało odbiorcy chociaż szczątkowe i śladowe doświadczanie funkcji mitu w kulturze tradycyjnej oraz klasycznej. Zdaniem Mircei Eliadego mit może co prawda podlegać degradacji w kolejnych pozareligijnych tekstach, do jakich zostaje wprowadzony, nie traci jednak przy tym nic ze

¹² J. Cortázar, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 1985.

swojej specyficznej istoty¹³. W powieściach literatury popularnej mamy do czynienia z dwoma typami mitów wykorzystywanych przez pisarzy. Pierwszy przynależy do narracji obecnych w kulturach tradycyjnych, prelogicznych, natomiast drugi jest wyprowadzany z mitów kultury starożytnej Grecji, Egiptu oraz Sumeru. Pierwszym sposobem operowania mitem jest z całą pewnością cykl opowiadań Theodory Kroeber *Ninawa – wieloryb łądowy. Legendy indiańskie*¹⁴. Znajdujemy tu charakterystyczne dla mitologii indiańskiej motywy oraz sposoby przekazu. Najważniejsze jednak jest to, że mamy do czynienia z tekstem literackim, który zawiera ogromne ilości materiału narracji oralnej, przy czym należy pamiętać, że Kroeber jest jedną z bardziej znanych badaczek kultury Indian Ameryki Północnej i autorką głośnej książki *Ishi. Człowiek dwóch światów*¹⁵, będącej zapisem rozmów z ostatnim żyjącym członkiem plemienia Yahi. Mamy w tym przypadku do czynienia z tekstem zupełnie niesamowitym. W formie literackiej udało się autorce przekazać literaturę oralną Indian, wskazać nie tylko na jej specyficzne piękno, ale przede wszystkim na jej funkcje kulturowe.

Córka Kroeber, która w dzieciństwie miała okazję poznać i zaprzyjaźnić się z Ishi, to znana pisarka fantasy Ursula K. Le Guin. W jej tekstach znajdujemy zarówno ślady mitologii indiańskich, jak ma to miejsce w *Dziewczynach Buffalo*¹⁶, gdzie w formie krótkich opowiadań wprowadza ona bardzo dużą ilość mitologemów, najczęściej w funkcjach objaśniających naturę otaczającego świata, postrzeganego za każdym razem jako żywy Kosmos. Mechanizm tej niezwykle istotnej figury oraz jej związku z ludzką kondycją znajdujemy także w znanym cy-

¹³ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 423–437.

¹⁴ T. Kroeber, *Ninawa – wieloryb łądowy. Legendy indiańskie*, tłum. J. Mroczkowska, Kraków 1983.

¹⁵ *Eadem, Ishi, Człowiek dwóch światów*, tłum. J. Mroczkowska, Warszawa 1978.

¹⁶ U.K. Le Guin, *Dziewczyny Buffalo i inne zwierzęce obecności*, tłum. A. Sylwanowicz et al., Warszawa 1993.

klu jej autorstwa – *Ziemiomorze*¹⁷. Przy czym w konstrukcji tego świata literackiego Le Guin nie posiłkowała się już mitami Indian, ale zastosowała bardzo wiele cech charakterystycznych dla świata kultur oralnych. Mamy tu zatem do czynienia z niezwykle funkcją imienia. Imię określa naturę wszystkiego, co istnieje. Imienia nie podaje się każdemu, gdyż znając imię, znamy istotę jego nosiciela i możemy nim powodować. Nauka odbywa się poprzez przyswajanie pamięciowe. Wykorzystuje się w tym celu nie tylko eposy, ale także pieśni i legendy. Niezwykle ważna jest funkcja powtórzeń oraz genealogii. Świat musi wyrażać się w słowie, a słowo ma moc wiązania rzeczywistości. Widać to zarówno w funkcji imienia, jak i w posługiwaniu się zaklęciami czy przywołaniami. Sam fakt rozmowy jest tak istotny, że o osobie, z którą smoki zechcą rozmawiać, mówi się, że jest władcą smoków. Tu spotykamy także dość ciekawy, często obecny w literaturze oralnej oraz w literaturze fantasy motyw „mowy stworzenia”, języka, w którym nie można kłamać, chyba że jest się istotą nadprzyrodzoną – to język, w którym powoływano do istnienia rzeczywistość. Zupełnie inną strukturę kultury oralnej przynosi tekst *Wracać wciąż do domu*¹⁸, niezbyt dobrze przyjęty przez czytelników, ale niezwykle ważny z tego powodu, że zawierający formuły literatury oralnej ukazywane w działaniu w świecie, który jest literacką *mimesis* tradycyjnych kultur indiańskich. Znajdujemy tu nie tylko precyzyjnie zarysowaną strukturę społeczną świata kultury tradycyjnej, ale przede wszystkim obrazy mechanizmów łączących przekazy oralnej tradycji z funkcjonowaniem społeczeństwa żyjącego według reguł zawartych w tych przekazach oraz postrzegającego rzeczywistość zarówno materialną, jak i duchową zgodnie z zawartymi w nich obrazami. Ponadto fabuła skonstruowana jest w taki sposób, że możemy śledzić nie tylko same teksty literatury oralnej, lecz także mechanizmy jej

¹⁷ *Eadem*, *Ziemiomorze*, t. 1–4, tłum. S. Barańczak *et al.*, Gdańsk 1990–1991.

¹⁸ *Eadem*, *Wracać wciąż do domu*, tłum. B. Kopeć, Warszawa 1996.

przekazywania, odczytywania oraz wprowadzania w codzienną praktykę bycia w świecie.

Zupełnie inaczej problem mitu podejmowany jest w dylogii *Heros powinien być jeden*¹⁹ autorstwa Henry Liona Oldi, poświęconej postaci Heraklesa. To tekst ważny z dwóch powodów. Po pierwsze, wprowadza taką ilość odniesień do tekstów antycznych, że bez posiłkowania się profesjonalnymi opracowaniami mamy poważny problem z rozróżnieniem między fikcją literacką konstruowaną przez nadawcę a cytacjami z dzieł klasycznych. Po drugie, wprowadza treści świata literatury oralnej (a raczej literatur, gdyż przywołuje się tu także przekazy *Starego Testamentu*) w obszar spekulacji dotyczących natury człowieka oraz świata. Dzięki temu zabiegowi teksty oralne nie tylko są postrzegane w kategorii prawdziwościowej, ale też po raz kolejny wskazuje się na ich rolę w konstruowaniu ludzkiego obrazu świata oraz mechanizmów, jakimi posługiwano się w tym celu.

Całkowicie osobnym przypadkiem, wymagającym indywidualnego omówienia, jest twórczość Johna Ronalda Reula Tolkiena. Powieści jego autorstwa zawierają nie tylko ogromną ilość odniesień do mitów, bajek czy eposów, ale również operują tymi zapożyczeniami w zupełnie nowatorski sposób. Należy pamiętać, że Tolkien w życiu prywatnym był profesorem literatur dawnych. Tłumaczył na nowo tak ważne teksty literatury staroangielskiej jak *Bewoulf*, znał doskonale literatury pogańskiej Europy²⁰. W twórczości literackiej stworzył całkowicie nowy świat z jego geografią, historią, mieszkańcami, językami i literaturą (w głównej mierze oralną). To jemu generalnie zawdzięczamy stworzenie Wtórnegó świata, który jest specyficznym analogonem światów kultury oralnej, z niezwykłą funkcją literatury oralnej, jaką w tych światach ona pełniła²¹.

¹⁹ H.L. Oldi, *Heros powinien być jeden*, t. 1–2, tłum. A. Sawicki, Lublin 2008.

²⁰ Zob. J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy oraz inne eseje*, tłum. T.A. Olszański, Poznań 2010, s. 16–103.

²¹ *Ibidem*, s. 146–214.

W stechnicyzowanej rzeczywistości XX wieku Tolkien stworzył świat, w jakim najważniejszy obraz rzeczywistości zawarty jest w słowie mówionym. Posługiwał się on przy tym realnie istniejącymi mechanizmami, jakie poznawał w swojej praktyce badawczej. Zastosował przy tym całkowicie nową metodę wykorzystywania dawnych formuł oralnych, przez co można stwierdzić, że dokonywana przez niego renarracja motywów, wątków czy figur jest renarracją kreatywną. Dzięki temu mamy nie tylko możliwość zanurzyć się w rzeczywistość prezentowaną w tekstach oralnych, doświadczyć jej naocznie, lecz nade wszystko odnieść jej treści do ponadczasowych pytań, wobec których staje każde kolejne pokolenie.

Epos w literaturze popularnej

Wśród tekstów literatury popularnej zbudowanych na renarracjach dawnych eposów można wskazać teksty, które zawierają odniesienia do najważniejszych pozycji tego rodzaju. Klasycznym przykładem jest opowiadanie Roberta Silverberga *Pożeglować do Bizancjum*²², gdzie znajdujemy bardzo precyzyjny obraz krainy śmierci pochodzący z sumeryjskich eposów. W tym wypadku odniesienie do eposu jest jednak zredukowane do zabiegu ornamentacyjnego, uznanego przez autora za atrakcyjny element świata przedstawionego, w którym toczy się akcja charakterystyczna dla powieści *science fiction*.

Zupełnie inaczej do materii eposu odnosi się Dan Simmons w znanej dylogii *Ilion*²³, osnutej wokół wydarzeń umieszczonych w *Iliadzie* Homera. W tym wypadku mamy do czynienia z obecnością konkretnych cytacji pochodzących z *Iliady* oraz akcją umieszczoną w specyficznym skonstruowanym multiversum, którego jedną z płaszczyzn jest równina pod Troją ukazana w czasie oblężenia tego miasta przez Achajów. Większość

²² R. Silverberg, *Pożeglować do Bizancjum*, tłum. K. Sokołowski *et al.*, Olsztyn 2008.

²³ D. Simmons, *Ilion*, tłum. W. Szypuła, Warszawa 2004.

wydarzeń, która tam się pojawia, jest bezpośrednio powiązana z opisami znajdującymi się w Homerowym eposie. Zasadniczą różnicę znajdujemy dopiero w *Olimpie*, gdzie Simmons przeprowadza dwa bardzo ciekawe zabiegi. Pierwszy polega na nałożeniu na te fragmenty fabuły eposu, w którym pojawiają się bogowie, planu wysokich technologii rodem z fantastyki naukowej, efektem czego jest prezentacji bóstw helleńskich, ich atrybutów oraz bardzo specyficznego stosunku do śmiertelników w perspektywie technologicznej, a nie nadnaturalnej. Drugi operuje figurą helleńskiego herosa, tutaj Odyseusza, i polega na przeniesieniu go do rzeczywistości, w której działają wysokie technologie w celu zweryfikowania fenomenu heroiczności. Podobny zabieg znajdujemy w *Stronach bólu*²⁴, gdzie mamy do czynienia z prezentacją przygód Tezeusza w światach stworzonych dla amatorów gier. W obu tych wypadkach herosi greckich eposów zostają wprowadzeni w obce im rzeczywistości zasadniczo w jednym tylko celu, a mianowicie w celu weryfikacji ich możliwości. W efekcie czego czytelnik ma możliwość przyjrzeć się czynom herosa, jego wyborom, decyzjom i ich konsekwencjom. Tak skonstruowane fabuły zdają się z jednej strony czynić teksty oralne bardziej przystępnymi dla odbiorcy kultury masowej, z drugiej natomiast pozwalają dzięki zabiegom renarracji poznawać specyfikę konstrukcji fabuł, intryg oraz bohaterów literatury oralnej.

Kolejnym typem odniesienia się do epiki oralnej jest powieść *Trzy serca trzy lwy* Paula Andersona²⁵, będąca czytelnym odwołaniem do epiki starofrancuskiej. Mamy tu nie tylko prezentację świata kultury oralnej, ale również po raz kolejny takie ujęciem fabuły, które zmusza bohatera (przeniesionego z czasów współczesnych, a więc nie znającego realiów rzeczywistości, w jakiej się znalazł), do racjonalizowania otaczającego go świata wraz z toczącym się w nim konflikcie. Oczywiście za-

²⁴ T. Denning, *Strony bólu*, tłum. B. Walczak, Warszawa 1999.

²⁵ P. Anderson, *Trzy serca i trzy lwy*, tłum. D.J. Toruń, Poznań 1995.

sadniczą dominantą pozostaje dominanta przygodowa. Po raz kolejny mamy jednak do czynienia z współczesną prozą, która konstruuje światy w oparciu na tekstach oralnych i osadza na nich także fabułę.

Najciekawszym przykładem takiego działania są dwie powieści pary autorów Leo Sprague'a de Campa oraz Pratta Fletchera. Chodzi o *Ucznia czarnoksiężnika*²⁶ oraz *Żelazne zamczysko*²⁷. Obie powieści łączy zarówno postać głównego bohatera Harolda Shea, jak i fakt, że zasadnicza akcja toczy się w pierwszym przypadku w świecie opisywanym przez nordycką *Eddę poetycką*, w drugim natomiast przez fińską *Kalewałę*. Obie to pozycje należą do klasycznych tekstów europejskiej kultury oralnej. Autorzy zastosowali w obu powieściach dość ciekawy zabieg polegający na przeniesieniu naukowca w realną rzeczywistość opiewaną przez te teksty. W efekcie czego mamy do czynienia zarówno z precyzyjną renarracją tych fabuł, jak i koniecznością zrozumienia nie tylko światów, w jakich bohater się znalazł, ale także mechanizmów, jakie nim rządzą. Ważne jest to, że mechanizmy te są w obu przypadkach wyprowadzane z tekstów *Eddy* oraz *Kalevali*. Zmusza to bohatera do kontaktów z bohaterami obu tych tekstów oraz udziału w wydarzeniach, jakie w nich zostały opisane. Najciekawsze są oczywiście te momenty, w których styka się on z literaturą oralną, prezentowaną w naturalnym dla siebie środowisku, postrzega nie tylko jej aspekt estetyczny, ale nade wszystko funkcję pragmatyczną.

Ostatnim typem zabiegu stylistycznego mającego na celu wprowadzenie elementów literatury oralnej do współczesnej literatury popularnej jest mechanizm mozaikowy. Opisywany on był już w XX wieku przez znakomitego poetę amerykańskiego Ezzę Pounda w celu zdiagnozowania przez niego stanu

²⁶ L. Sprague de Camp, P. Fletcher, *Uczeń czarnoksiężnika*, tłum. B. Górny, Warszawa 1994.

²⁷ L. Sprague de Camp, P. Fletcher, *Żelazne zamczysko*, tłum. R. Lipiński, Warszawa 1999.

współczesnej mu literatury. Najogólniej mówiąc, koncepcja ta ujmuje akt kreacji literackiej jako zabieg polegający w dużej mierze na operowaniu ideami, cytacjami, figurami obecnymi już w literaturze w celu stworzenia z nich nowego obrazu²⁸. W analogiczny sposób Neil Gaiman potraktował teksty oralne w *Amerykańskich bogach*²⁹. Powieść tę można odczytywać na wielu różnych płaszczyznach, z których dla nas istotne są dwie. Pierwsza z nich przełamuje mechanizm kulturowego zapominania i wpisuje w ten zabieg bóstwa, które odeszły, a wraz z nimi opiewające je mity rytuały. Druga płaszczyzna wskazuje natomiast na funkcje konstytuujące ludzką kulturę, jakie one posiadały w czasach im właściwych, i odnosi je do współczesnego obrazu funkcjonowania społeczeństwa amerykańskiego.

Pieśniarz i pieśń

Kolejny zabieg wprowadzający elementy literatury oralnej do współczesnej powieści popularnej polega na bardzo ciekawym operowaniu kategorią pieśniarza lub pieśni³⁰. Już w przytaczanej powyżej dylogii Dana Simmonsa wykorzystującej motyw z *Iliady* znajdujemy bardzo ciekawe przykłady tego typu zabiegów. Fabuła pierwszego tomu (*Ilion*) osnuta jest wokół wydarzeń mających miejsce podczas oblegania Troi. Jednak w powieści występuje drugi plan rzeczywistości, w którym cała ta akcja zawarta jest w już zamkniętej fabule. Z tego właśnie planu na plan wydarzającego się oblężenia Troi przenoszeni zostają pieśniarze, których zadaniem jest korygowanie zachodzących tam zdarzeń w odniesieniu do fabuły zawartej w *Iliadzie*. Tym samym to tekst *Iliady*, aktualizowany poprzez pieśniarza, decyduje o tym, jak wydarza się cała akcja. Mamy tu także do czytania z zabiegiem, który prezentowałem już powyżej, a mia-

²⁸ Zob. E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003.

²⁹ N. Gaiman, *Amerykańscy bogowie*, tłum. P. Braiter, Warszawa 2003.

³⁰ O pieśniarzu zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

nowicie możliwości wglądu w opisywane w eposie wydarzenia ukazywane w perspektywie stworzonej przez współczesne re-narracje.

Zupełnie inny typ posługiwanie się figurą pieśniarza znajdujemy w powieści *Dar* Patricka O'Really'ego³¹. Po pierwsze, mamy w tym wypadku do czynienia z czytelnym odniesieniem do funkcji pieśniarza w kulturze celtyckiej. Jest to osoba obdarzana powszechnym szacunkiem, która nie tylko potrafi snuć opowieść, ale także ją tworzyć i za jej pomocą oddziaływać na otaczającą ją rzeczywistość. Powieść jest tak skonstruowana, że wiąże ze sobą trzy plany. Pierwszym jest tajemnicze zdarzenie, w które uwikłany zostaje pieśniarz. Drugi plan ukazuje akcję opiewaną w pieśni. Natomiast trzeci wskazuje na realne wydarzenia, jakie miały miejsce w rzeczywistości pozaliterackiej i stały się przyczynkiem dla powstania pieśni. Oznacza to, że pieśń nie jest w tym wypadku postrzegana w perspektywie estetycznej, ale raczej poznawczej. Natomiast sam pieśniarz traktowany jest jako depozytariusz dawnej wiedzy, człowiek potrafiący snuć opowieść, która wskazuje nie tylko na wieloznaczność daru, ale przede wszystkim na wieloznaczność prawdy, w tym także tej, która zawiera się w prezentowanych przez niego pieśniach.

Podobny aspekt dotyczący prawdziwości pieśni znajduje się w przywoływanej już powyżej powieści *Powieść oberżysty*. W tym wypadku mamy do czynienia z motywem pieśni trwale powiązanych z fabułą. Natomiast sam tekst pieśni jest tak skonstruowany, że domaga się właściwej interpretacji. Poprawne odczytanie przekazu zawartego w pieśni pozwala bohaterowi nie tylko zrozumieć otaczającą go niezwykłą rzeczywistość, lecz także zrealizować podjęte zadanie. Podobnie jak w *Darze* pieśń jest nośnikiem pewnej prawdy, której bohater nie dostrzega, gdyż pieśń została zredukowana do opowieści fikcyjnej. Z tego też powodu wprowadzenie go w zdarzenia niezwykłe i zmu-

³¹ P. O'Really, *Dar*, tłum. D. Kopociński, Poznań 1997.

szenie do podjęcia próby całkowicie irracjonalnej pozwala mu nie tylko na nowo odczytywać treści pieśni, lecz również łączyć jej poszczególne elementy z istniejącymi w otaczającej go rzeczywistości stanami rzeczy.

Motyw zredukowania treści pieśni i jej rozproszenia jest jednym z zasadniczych wątków fabularnych powieści Roberta Rothfussa *Imię wiatru*³², w której w treści opowiadana przez dawne pieśni nikt już nie wierzy. Stają się one elementami dziecięcych wyliczanek, przysłów czy niewiele znaczących zagadek. Jednak człowiek, który zaczyna je kolekcjonować, aby na ich kanwie napisać sztukę teatralną, ginie wraz z całą swoją trupą oraz rodziną. Cudem ocalony syn rozpoczyna poszukiwanie pieśni. I tu spotykamy dość ciekawe zjawisko. Otóż początkowo traktowany jest on jako dziwak, a w końcu jako człowiek niepełna rozumu. Dlaczego? Ponieważ w tym świecie przedstawionym pieśń traktowana jest jako fikcja literacka, a ktoś kto stara się poszukiwać jej związków z rzeczywistością musi być szalony. Akcja doprowadza nas jednak nie tylko do zweryfikowania tej teorii, ale także wskazuje kilka ważnych aspektów funkcjonowania pieśni. Pierwszy polega na możliwości redukcji pieśni do poziomu estetycznego, zmierzając do wydobycia z niej tylko zawartych w niej walorów artystycznych pojawiających się w trakcie wykonywania jej. Oczywiście mamy tu do czynienia z specyficzną formą redukcji. Drugi wskazuje na możliwość rozproszenia tekstu pieśni i samodzielnego funkcjonowania tak wyodrębnionych segmentów, trzeci na możliwość składania owych segmentów w rozmaite zestawy, przy czym każdy z nich ma nieco inne znaczenie. Ostatni wskazuje na problem poszukiwania właściwej wykładni tekstu pieśni i ukrytej za nią prawdy o wydarzeniach, które stały się bezpośrednią przyczyną jej pieśni. Dopiero odkrycie tego aspektu pieśni pozwala ująć jej istnienie w perspektywach konkretnych funkcji, które ma ona do spełnienia w kulturze oralnej, jaką powieść ta stara się ukazać.

³² R. Rothfuss, *Imię wiatru*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2008.

Fantastyka i futurologia

W powieściach typu *science fiction* wprowadzanie elementów mających swoje źródła w literaturze oralnej jest z oczywistych powodów znacznie rzadsze. Mamy jednak dwa ciekawe przykłady na takie zbiegi. Pierwszym z nich jest jednak rozpoznawalna wśród czytelników literatury głównego nurtu dystopijna powieść fantastyczno-naukowa Raya Bradbury'ego *451° Fahrenheit*³³. Przedstawia ona rzeczywistość typu totalitarnego, w której posiadanie i czytanie książek jest zakazane i ścigane zgodnie z literą prawa. Książki palone są przez wyspecjalizowane grupy strażackie. Ich treść jest traktowana jako zagrożenie dla nowego ładu społecznego. Rodzi to oczywiście opór społeczny małej, wbrew pozorom, grupy ludzi, którzy starają się żyć poza granicami tak skonstruowanego społeczeństwa i walczyć o ocalenie książek. Właśnie ta walka jest dość specyficzna, gdyż w czasach, gdy ostatnie książki podlegają spaleniowi, jedyną formą ich przetrwania jest zamknięcie ich w ludzkiej pamięci. Wracamy do sytuacji dość specyficznej oralności. Jest to oralność typu technicznego, gdyż tekst istnieje tylko w wypowiedzi znającego jego treść, jednak co do pozostałych cech literatury oralnej teksty te nie mają najmniejszego odniesienia.

Nieco inny typ wykorzystania motywów oralnych literatury nieoralnej znajdujemy w nagrodzonej Rosyjskim Bookerem w roku 2008 powieści Michaiła Jelizarowna *Bibliotekarz*³⁴. W tym wypadku mamy do czynienia z fantastycznym oddziaływaniem czytanej, recytowanej, a najczęściej słuchanej treści jednej z powieści Dmitrija Aleksandrowicza Gromowa. W efekcie takiego zabiegu osoby słuchające fragmentów konkretnej powieści nabywały nadnaturalnych mocy. Wszystkie powieści tego autora miały wśród znawców zupełnie różne nazwy od tych zawartych w oficjalnych tytułach i odnosiły się do Siły,

³³ R. Bradbury, *451° Fahrenheit*, tłum. A. Kaska, Warszawa 1993.

³⁴ M. Jelizarow, *Bibliotekarz*, tłum. I. Korybut-Daszekiewicz, Warszawa 2012.

Władzy, Gniewu, Cierpienia, Radości, Pamięci oraz Sensu³⁵. W konsekwencji otrzymujemy fabułę, w której wszelkie działania oraz związane z nimi intrygi i zbrodnie mają na celu zdobycie całego kanonu powieści Gromowa, ale nie w celu kolekcjonerskim, lecz jak najbardziej pragmatycznym. Znajomość całej jego twórczości odpowiednio odczytana na głos ma zagwarantować nie tylko kompletność wiedzy, ale i władzy. Bibliotekarz staje się w tej powieści powiernikiem księgi, często oddającym za nią życie. Jest osobą najlepiej chronioną przez wspólnotę. Wszystko to dzieje się ze względu na fantastyczne oddziaływanie treści powieści na członków wspólnoty.

W obu zatem wypadkach mamy co prawda do czynienia z bardzo specyficznym funkcjonowaniem tekstu literackiego, z całą jednak pewnością nie może być tu mowy o oralności w znaczeniu, jakim tym pojęciem operował chociażby Walter Ong.

Wnioski

Z całą pewnością można stwierdzić, że elementy tekstów należących do literatury oralnej znajdziemy w powieściach popularnych. Stwierdzenie to odnosi się także do tekstów powstających zgodnie z regułami poetyk obowiązujących w oralności. Jednak nie jest to tożsame z samą literaturą oralną. Czym są więc literackie „wariacje” na temat oralności i jaką pełnią funkcję w literaturze oralnej? Przywoływanie i wykorzystywanie elementów tekstów oralnych w literaturze popularnej służy przede wszystkim konstruowaniu światów przedstawionych. Widać to zarówno w zabiegach mających swoje skutki w mitopeicznych obrazach żywego Kosmosu, jak i w wykorzystywanych fragmentarycznie epickich kliszach lub motywach bajkowych poddawanych spekulacyjnym rozwinięciom. Te odniesienia do tekstów tradycji oralnej są o tyle istotne, że pozwalają współczesnemu czytelnikowi na literackie przeżywanie

³⁵ *Ibidem*, s. 11.

rozmaitych aspektów światów kultury oralnej. W tym sensie przywoływanie oralności w literaturze popularnej przechodzi od prostego zabiegu inkrustacji estetycznej, najczęściej polegającej na wykorzystywaniu tych elementów w celu archaizacji świata przedstawionego, do zabiegów prowadzących w stronę aletheicznego postrzegania tej kultury. Jest to efektem nie tylko wprowadzania do tych powieści takich elementów, jak formuły magiczne, pieśni, mity, eposy czy zagadki, ale przede wszystkim operowania tymi elementami kultury oralnej w sposób, który pozwala zobaczyć je w działaniu w środowisku posiadającym wiele cech oralności. Tym samym współczesny czytelnik ma możliwość poznawania elementów literatury oralnej poprzez ogląd jej w realizowaniu charakterystycznych dla niej funkcji bądź też oglądu jej znaczeń poddawanych różnym renarracjom. W efekcie mamy do czynienia z literaturą popularną z wszystkimi jej cechami, ale będącą specyficznym nośnikiem tekstów oralnych. Takie zabiegi pozwalają nie tylko na wykorzystywanie ich w funkcjach estetycznych, lecz także na przełamywanie mechanizmów kulturowego zapominania i poszerzanie własnego horyzontu odniesień o sensy, jakie w ten sposób stają się elementem doświadczenia hermeneutycznego odbiorcy kultury piśmiennej.

Techniques of the Incorporation of Oral Literature into Popular Literature

Summary

The author in this article presents and discusses the techniques of introducing elements of oral literature by authors of popular literature. The starting point of this article is a discussion of the technique of using a magic fairy in fantasy. Starting from a very wide range of treatments, various motifs are in operation which are derived from magic fairies, before we move on to the analysis of the mechanisms used in stylistic re-narrations of content. We then discuss the techniques used in introducing archaic myths to fantasy literature . Here

we present simple re-narration, ornamental operations, and interesting proposals related to mythopoeic literary speculation. Another type of reference to oral literature is the archaic epic, largely used in the context of aesthetic appeal, but there are also re-narrative and speculative novels in which the amount of information needed to understand the story forces the recipient of popular literature to return to the sources. The final mechanism discussed shows the functions of oral literature in science fiction.