

PIOTR KRUSZEWSKI
NR ALBUMU 6567

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT NAUK O LITERATURZE POLSKIEJ IM. IRENEUSZA OPACKIEGO

SACRUM I MYTHOS W POLSKIEJ LITERATURZE
FANTASTYCZNEJ

PRACA NAPISANA POD KIERUNKIEM
PROF. DRA HAB. KRZYSZTOFA KŁOSIŃSKIEGO

KATOWICE 2017

OŚWIADCZENIE AUTORA PRACY

1. Ja, niżej podpisany/a:

imię (imiona) i nazwisko

.....

autor/ka pracy dyplomowej pt.

.....

.....

...

.....

...

Oświadczam, że ww. praca dyplomowa:

- została przygotowana przeze mnie samodzielnie,
- nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631, z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym,
- nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem/łam w sposób niedozwolony, nie była podstawą nadania stopnia doktora nauk, dyplomu wyższej uczelni lub tytułu zawodowego ani mnie, ani innej osobie.

Oświadczam również, że treść pracy dyplomowej zapisanej na przekazanym przeze mnie jednocześnie nośniku elektronicznym jest identyczna z treścią zawartą w wydrukowanej wersji pracy.

Jestem świadomy/a odpowiedzialności karnej za złożenie fałszywego oświadczenia.

Miejscowość, data

Podpis autora pracy

Spis treści

Słowo wstępne.....	3
I. Fundamenty i wyznaczniki gatunkowe literatury fantastycznej (science fiction, fantasy i fantastyki grozy) wobec problematyki religijnej i mitologicznej.....	5
II. Literacki egzorcyzm ekonomiczny.....	25
III. „Bóg ukryty” w prozie Mai Lidii Kossakowskiej (na przykładzie <i>Rudej Sfory, Zakonu Krańca Świata</i> oraz <i>Więzów Krwi</i>).....	39
IV. Międzyplanetarny anachoreta i ludzkość jako uczniowie – <i>Solaris</i> Stanisława Lema.....	68
V. Cyberprzestrzeń i atomizacja.....	83
VI. Początki polskiej clerical fiction – <i>Jeruzalem</i> Janusza Cyrana.....	96
VII. Przełom tysiącleci – sacrum czy magia? Interregnum Tadeusza Oszubskiego.....	110
VIII. „Zgromadzenie święte” – <i>Katedra</i> Jacka Dukaja.....	131
IX. Pieśni eddaiczne jako inspiracja dla literatury fantasy – na przykładzie <i>Wilczej Zamięci</i> Jarosława Grzędowicza.....	148
X. Konflikt magii i religii w opowiadaniu <i>Mag</i> Feliksa W. Kresa.....	165
Zamiast zakończenia: ogólne warunki czerpania inspiracji z mitologii i sacrum przez autorów fantastyki.....	182
Streszczenie.....	193
Summary.....	194
Bibliografia.....	195

Słowo wstępne

Rozważania zawarte w tej rozprawie należy rozpocząć od wskazania faktu podstawowego: literatura fantastyczna już od blisko dwudziestu, trzydziestu lat nie jest dziedziną obcą profesjonalnym literaturoznawcom, nie jest obojętna wobec zastosowania narzędzi i procesów zazwyczaj kojarzonych z literaturą bardziej nobilitowaną, klasyczną i uznaną. Wraz z tym „wyjściem z cienia” i pojawieniem się Tolkiena, Andrzeja Sapkowskiego, Stephena Kinga i wielu innych w spisie tekstów koniecznych dla zrozumienia współczesnej kultury popularnej, pojawiło się kilka kwestii i problemów sygnalizowanych coraz głośniej, czego efektem są kolejne coraz liczniejsze publikacje poświęcone teoretyzowaniu na temat fantastyki. W jaki sposób podejść do tego typu literatury? Czy na mapie współczesnego literaturoznawstwa jest dla niej miejsce? Czy narzędzia i metody analizowania tekstów beletrystycznych są adekwatne do zyskującej coraz większe uznanie fantastyki? Czy krytyk i badacz zgłębiający tę dziedzinę jest jeszcze poważnym literaturoznawcą? Co nowego dla naszej kultury może przynieść zniesienie i tak już zatartej granicy między fantastyką a beletrystyką?

Szczególnie kwestia odpowiedniej postawy wobec przebogatego materiału, jakim jest zbiór tekstów fantastycznych, wydaje się najbardziej wymagająca. To bowiem, jak bardzo ścisłą czy też elastyczną metodę obierzemy, może wpłynąć na całokształt „fantastycznego literaturoznawstwa” i statusu fantastyki w obrębie tekstów kultury. Niniejsza rozprawa ma za cel przedstawić taką potencjalną metodę, właśnie dosyć elastyczną, a jest nią refleksja dokonująca się na granicy nauki o literaturze, religioznawstwa oraz badań nad opowieścią mitologiczną obecnych nie tylko w rozprawach antropologów i historyków kultury.

Sacrum i mythos są tu ujęte w sposób bardziej klasyczny, a jednocześnie szeroki i wyraźnie utrudniający ujednolicenie metodologii. Gdyby ta rozprawa była poświęcona twórczości konkretnego pisarza lub grupy twórców, takie ujednolicenie byłoby konieczne, natomiast ujęcie ogromnego materiału ma zupełnie odwrotny efekt. W konsekwencji każda z przedstawionych tu interpretacji wymagała innego ujęcia sacrum

bądź mitologii, często zupełnie innego spojrzenia na doświadczenie religijne czy narrację mitologiczną. Ujęcia *sacrum* – czyli jak najszerzej pojmowanego doświadczenia religijnego, w obrębie którego można znaleźć najróżniejsze elementy pozwalające na interpretację tekstu; oraz ujęcia *mythos*, mitu, opowieści (oraz ich zbiorów) na temat bogów i bohaterów, kształtującej życie duchowe i kulturowe dawnych cywilizacji czy plemion. Zarówno jedno, jak i drugie, stanowi przebogate zestawienie różnych symboli domagających się interpretacji, jeszcze zanim zaczniesz się przygotowywać opracowanie konkretnych tekstów.

Rozdział poświęcony opowiadaniu *Wilcza zamieć* Jarosława Grzędowicza ma w tytule zwrot „na przykładzie”. Otóż w rzeczywistości powinno to dotyczyć właściwie każdej z części interpretacyjnych tej rozprawy i takie też było założenie wstępne: aby „na przykładzie” starannie wybranych tekstów ukazać fantastykę jak najszerzej, w jej niesamowitym bogactwie i możliwościach jakie otwiera przed literaturoznawcą. Ten zwrot może też oznaczać, że analiza i interpretacja konkretnego utworu polskiego ukazuje elementy obecne w fantastyce bez względu na przynależność narodową czy kulturową, że ukazuje tendencje istniejące w tego typu literaturze od zawsze.

Cztery spośród rozdziałów tej pracy – pierwszy, drugi, piąty i ostatni, noszący tytuł „Zamiast zakończenia” – są rozdziałami teoretycznymi i ich głównym celem jest nie interpretacja tekstów, a przygotowanie pod nią odpowiedniego gruntu. Są one owocem teoretycznej refleksji nad fantastyką w ogóle, nad jej wartością, strukturą i jej obecnością we współczesnej kulturze. Taka refleksja ma charakter poprzedzający dokonane interpretacje, co do których, już po przejrzaniu spisu treści, można bez trudu zauważyć, że ich przedmiotem nie są przeważnie powieści czy ich zbiory, lecz opowiadania, krótkie formy prozatorskie. Jest to efekt tego, iż polska fantastyka funkcjonuje dzięki tym ostatnim, że jej obieg i recepcja to w ogromnej mierze zasługa form krótkich. Od nich zaczynali swą karierę wiodący dzisiaj pisarze, nie tylko z konieczności wyrobienia sobie umiejętności i stylu. Wszystkie możliwe zalety formy krótkiej – dostępność, konieczność wypowiedzenia się na polu dość niewielkim, zwartość tekstu, szybka puenta, suspens, jednowątkowość, oszczędność czasu i wiele innych – wpłynęły stymulująco na poczytność oraz jakość polskiej fantastyki, być może bardziej niż niektóre *opera magna* w stylu sagi o wiedźminie czy *Księgi Całości*.

I. Fundamenty i wyznaczniki gatunkowe literatury fantastycznej (science fiction, fantasy i fantastyki grozy) wobec problematyki religijnej i mitologicznej

Opis zagadnienia

Użyte w tytule rozdziału sformułowanie „wyznaczniki gatunkowe” powinno być traktowane właśnie w cudzysłowie, jako podszyte dowolnością. Określenie to zapowiada skonkretyzowaną opinię na temat miejsca fantastyki na mapie klasycznej genologii literackiej, a tymczasem – pomimo wielu prób i prac poświęconych temu zagadnieniu – takiego miejsca nie udało się na razie wskazać, a przynajmniej nie w zakresie zadowalającym wszystkich. Stwierdzenie, że fantastyka jest gatunkiem lub rodzajem, musi prowokować następne pytania o relacje z innymi gatunkami czy rodzajami, co dla uczonych nie jest problemem zbyt atrakcyjnym. Wielość opinii i stanowisk związanych z miejscem fantastyki w literaturze i literaturoznawstwie – prezentowanych przez takich autorów, jak Andrzej Zgorzelski, Witold Ostrowski, Stanisław Lem i inni – świadczy o wadze problemu i jego skomplikowanej naturze, lecz z całą pewnością nie można uznać tej kwestii za zamkniętą. Wręcz przeciwnie, problem związany z odpowiedzią na pytanie „czym jest fantastyka w nauce o literaturze” wymaga dalszego zainteresowania następców wspomnianych badaczy.

Wypowiadając się o fantastyce jako o kategorii przypisanej nauce o literaturze, można w jakimś stopniu – choć pewnie nie całkowicie – ominąć delikatną materię genologii, opisując fantastykę w kategoriach tematów i motywów. Powstające od dawna prace typu „Motywy fantastyczne w literaturze romantyzmu”, dotyczące różnych epok literackich i formacji kulturowych, usprawiedliwiają takie podejście. Tak właśnie fantastyka była opisywana przez historyków literatury i kultury – jako zbiór motywów istniejących np. w literaturze i kulturze romantyzmu, średniowiecza, modernizmu, etc. Ilość, zakres, rola i rodzaj motywów fantastycznych w utworze literackim decyduje o przypisaniu mu określenia „fantastyka”, „powieść grozy”, „realizm magiczny”, „baśń” itp. Motyw – w tym wypadku fantastyczny – jest kategorią bezpieczną i dosyć wygodną, pozwala bowiem wypowiadać się w sposób wystarczająco klarowny na temat

literatury (i innych mediów) korzystających z fantastyki bez narażania się na konieczność toczenia dyskusji genologicznych.

O wiele łatwiejsze natomiast okazuje się wskazanie tych zjawisk, które stanowiły impuls dla rozwoju owych motywów fantastycznych. Nie są one też wcale trudne do zaklasyfikowania przez genologa (lub uczonego z innej dziedziny), ponieważ przypisanie ich do zbioru tekstów w określonym gatunku czy rodzaju literackim jest bardziej naturalne; terminy takie, jak powieść gotycka, baśń, epos, legenda i wiele innych zajmują stałe i konkretne miejsce w nauce o literaturze (zresztą nie tylko w niej). Próba opisanie nawiązań do problematyki sakralnej, religijnej czy mitologicznej w tekstach uchodzących za fantastyczne nie powinna omijać kwestii wspomnianych impulsów, które przez tysiąclecia, od początku istnienia kultury, kształtowały to, co dziś nazywamy fantastyką i motywami fantastycznymi. Poniższa analiza polega więc na wskazaniu powiązań między określonymi wytworami kultury, które stanowią także początki fantastyki, a problematyką religijną, sakralną i mitologiczną.

Gotycyzm

Jest to jeden z najpotężniejszych impulsów dla literatury fantastycznej, nadający jej żywotność, określoną aurę, nastrój poszczególnych utworów oraz gotowy zestaw motywów i klisz fabularnych (należy dodać, że wbrew opinii o skostnieniu i szybkim wyczerpaniu się powieści gotyckiej, fantastyka grozy czy literatura fantasy rozwinęła koncepcje gotycyzmu w sposób na tyle trwały, że istnieją one także w czasach obecnych¹). Jednak czerpanie inspiracji czy pomysłów ze zbioru tekstów lub innych mediów ogarniętych nazwą "gotycyzm" nie ogranicza się tylko do stałych – i dawno wyeksploatowanych – elementów decydujących o kształcie i walorach samej tylko powieści gotyckiej; otóż gotycyzm jest zjawiskiem o wiele bardziej obszernym, bogatszym i złożonym. To nie tylko ograniczony zestaw określonych, niewymienialnych motywów kopiowany przez licznych następców Horacego

¹ Można to zauważyć na przykładzie najbardziej popularnych obecnie cykli fantasy, czyli *Malazańskiej Księgi Poległych* Stevena Eriksona oraz *Pieśni Lodu i Ognia* George'a R. R. Martina. W obu przypadkach widoczne jest dziedzictwo gotycyzmu, objawiające się np. w scenerii, obrazie wymyślonego świata przedstawionego, nastroju czy kreacji bohaterów. Na uwagę zasługuje tu właśnie Erikson, dla którego ważną inspiracją była twórczość Karla E. Wagnera – pisarza tworzącego w drugiej połowie ubiegłego wieku, pełnymi garściami czerpiącego z tradycji gotyckiej (*Melmoth the Wanderer* Charlesa Maturina, *Monk* M. G. Lewisa, *Castle of Otranto* Walpole'a i wielu innych).

Walpole'a, to nie tylko próby wywołania konkretnych uczuć i emocji. Gotycyzm sięga znacznie głębiej: w sferę odczuwania otaczającej rzeczywistości, w obraz świata zawarty w literaturze, w sposób odbierania bodźców przychodzących z zewnątrz, w sposób w jaki reagujemy na przemiany świata wokół nas². Choć klasyczny okres powieści i wyobraźni gotyckiej zamyka się w latach 1753 – 1820³, to gotycyzm okazuje się zjawiskiem sięgającym daleko poza klasyczny okres historycznoliteracki.

Taką właśnie tezę stawia Maciej Świerkocki w przywoływanym poniżej artykule *Magia gotycyzmu*, wskazując na ogromny wręcz zasięg gotycyzmu, cofającego się aż do początków kultury zakładanej przez człowieka czy do prehistorii świata. Choć ta teza może się wydawać aż nazbyt odważna, to właśnie literatura fantastyczna ukazuje jej prawdziwość. Sięganie do historii Ziemi liczonej w milionlecia w prozie Arthura C. Clarke'a, geologiczność czy archeologiczność prozy Ursuli K. Le Guin, ciągle odwoływanie się do dziejów przedhistorycznych u Roberta E. Howarda i J. R. R. Tolkiena (i to w obrębie wykreowanych „światów urojonych”) – to wszystko ma swój początek w wyobraźni gotyckiej, w określonym sposobie odbierania i interpretowania otaczającego artystę świata. Jeśli rzeczywiście gotycyzm zwraca się ku rejonom aż tak odległym od klasycznych ram czasowych, w których zaistniała powieść gotycka, a ponadto przetrwał w kolejnych wcieleniach gatunkowych (jak na przykład w *southern gothic*, którego reprezentantami byli m. in. William Faulkner i Truman Capote), to okazuje się, że stanowi on prawdopodobnie najbardziej trwałą i najsilniejszy impuls dla motywów fantastycznych i dla nowoczesnej literatury fantastycznej.

Po tak sformułowanej hipotezie oskarżanie fantastyki o eskapizm i oderwanie od świata prawdziwego musiałoby być postawione na nowo, po dodatkowym przeglądzie materiału dowodowego; literatura fantastyczna, nawet w postaci uznanej za eskapistyczną, musi w jakiś sposób odnosić się do rzeczywistości i prawdy, skoro jej rozwój dyktowało zjawisko tak głęboko wnikające w kulturę i historię cywilizacji człowieka.

² Współcześnie mamy przecież do czynienia z przełożeniem emocji i wrażeń właściwych odbiorowi literatury gotyckiej na grunt realnego życia i jego ciągłego skomplikowania; mowa tu o subkulturze gotyckiej i bliskich jej mediach, jak np. muzyka czy sztuka wizualna. Jest to zjawisko o wiele bardziej złożone niż w przypadku wzorowania się na Werterze Goethego w okresie *Sturm und Drang*, choć z socjologicznego punktu widzenia przebieg obydwu tych fascynacji jest podobny. Groza, niesamowitość stają się atrakcyjne po przełożeniu na grunt artystycznego doznania, po oderwaniu ich od realnych sytuacji, stąd ograniczenie ich działania w jakiegokolwiek sferze życia (Alicja Kuczyńska, *Modele wizualizacji zła a współczesna świadomość estetyczna*, w: *Gotycyzm i groza w kulturze* pod red. Grzegorza Gazdy, Agnieszki Izdebskiej i Jarosława Płuciennika, Łódź 2003, s. 18); po uznaniu atrakcyjności dochodzi do identyfikacji, do pragnienia odczuwania tych samych emocji.

³ Maciej Świerkocki, *Magia gotycyzmu*, w: dz. cyt. s. 9.

Ponadto fantastykę grozy, czyli naturalnego następcę powieści gotyckiej, uznaje się za reakcję na lęki i niepokoje nurtujące daną kulturę w określonej przestrzeni historycznej,⁴ a nawet za „medium duchowości” danej epoki⁵. W ten sposób nawet banalna opowieść fantastyczna, na którą składają się walka z potworami i zdobywanie względów kobiety, jest w pewien sposób zależna od znacznie głębszego kontekstu, niż można by oczekiwać po zapoznaniu się z okładkami czasopism pulpowych, gdzie swoje teksty prezentowali klasycy amerykańskiej opowieści niesamowitej⁶.

Inspiracje gotycyzmem są najbardziej widoczne w zestawieniu autorów i książek, które miały wpływ na poszczególnych pisarzy fantastyki. Wśród ich osobistych lektur często pojawiała się powieść gotycka lub dzieło utożsamiane z gotycyzmem. Wspomniany już Howard czytał Nathaniela Hawthorne’a, Fritz Leiber pozostawał pod mocnym wpływem prozy H. P. Lovecrafta i Clarke’a Ashtona Smitha, z kolei ci ostatni czerpali pełnymi garściami z dorobku klasycznej powieści grozy powstającej w Anglii. Michael Moorcock, angielski pisarz i twórca postaci Elryka z Melnibone (szybko rozpoznawanej przez miłośników fantasy, stanowiącej inspirację dla twórców muzyki i grafiki oraz dla innych pisarzy, w tym – na gruncie polskim – Andrzeja Sapkowskiego), sam przyznawał, że wpływ na jego pisarstwo miał *Melmoth the Wanderer* Charlesa Maturina. Współcześni twórcy horroru (jak np. Stephen King) otwarcie przyznają się do fascynacji dawną powieścią grozy, nie odcinając się od jej wpływów i dziedzictwa. W ten sposób, dodając jeszcze wielu innych pisarzy, można wyraźnie dostrzec jak silnym impulsem dla współczesnej fantastyki okazuje się gotycyzm, a nawet sama powieść gotycka.

Jej powiązania z religią i sacrum są niezwykle czytelne. Już w samej scenografii ujawnia się wpływ chrześcijaństwa na tę literaturę. Powieść gotycka jest – przynajmniej

⁴ Ewa Piasecka, *Dolina mroku. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890 – 1918*, Opole 2006, s. 7.

⁵ Tamże, s. 10.

⁶ Szczególnie dotyczy to jednego z ojców współczesnej fantastyki, Roberta E. Howarda (1906 – 1936). Mimo krótkiego życia zdołał osiągnąć (pośmiertną niestety) sławę prekursora nowoczesnej fantasy. Najważniejszą część jego bogatego dorobku stanowi cykl o Conanie z Cimmerii, którego teksty były publikowane głównie w *Weird Tales* – głównym czasopiśmie poświęconym opowieściom niesamowitym w pierwszej połowie XX wieku. Kultura masowa nie uwzględniła bogactwa tej prozy i nawiązań do historii, legend, eposów i mitów, przerabiając tę postać w sposób właściwie uwłaczający intencjom samego Howarda. Dopiero w ostatnich latach zwraca się uwagę (głównie w Stanach Zjednoczonych) na prawdziwą wartość jego twórczości, bardzo mocno uwikłaną w historiografię, mitografię, a także zależną od bogatej biografii i osobowości samego Howarda (Patrice Louinet, Rusty Burke, a także George Knight i jego ważny esej *Robert E. Howard: Hard-Boiled Heroic Fantasist*).

w swym klasycznym kształcie – związana z epoką średniowiecza: z jej światopoglądem, sposobem myślenia, „cieniami i blaskami”, ograniczeniami i tym, co czyni ten okres fascynującym. Literacki „ekwipunek” powieści gotyckiej, jego wyznaczniki i elementy, są powiązane z aurą średniowiecza jako okresu kształtowanego przez religię chrześcijańską. Utwory tego gatunku bardzo często odwołują się do tradycji chrześcijaństwa, a w szczególności Kościoła, do jego wizji świata i człowieka, do jego obrazu dobra i zła. Od początku istnienia powieści gotyckiej religia, nie tylko w wymiarze dogmatów, ale też w wymiarze socjologicznym, jest kontekstem, do którego pisarz musi się w jakiś sposób ustosunkować, kiedy decyduje się na tworzenie w tym gatunku. Bez względu na to, czy jest to odwołanie w charakterze zgody albo buntu, czy też polega na użyciu religii jako elementu decorum (bez rozwijania tematu, np. poprzez skupienie się na architekturze gotyckiej i sakralnej), chrześcijaństwo zawsze – lub prawie zawsze – stanowi ważny kontekst dla poszczególnych utworów i całego gatunku. Nawet pomimo tłumaczenia angielskiego *gothic* na „gocki”, co wiązało gotycyzm z czymś twardym, niejasnym i brudnym, trudno zakwestionować rolę religii jako czynnika kształtującego powieść gotycką, wyobraźnię gotycką i coś, co – z pewnymi wahaniem – można nazwać obrazem wizualnym. Oczywiście wyczerpanie się niezbyt żywotnej formuły powieści gotyckiej i jej dalsze wcielenia (wspomniane *southern gothic*, *slasher* i inne) miały wpływ na relację: gatunek – światopogląd. Powiązania nie musiały być wcale zerwane (obojętnie czy mówimy o buncie czy o zgodzie), lecz np. horror religijny to połączenie niełatwe, choć możliwe; „atrakcyjne, lecz skłonne do rozpadu”⁷. Można to wytłumaczyć w następujący sposób: religia ma wyjaśnić i opisać otaczającą człowieka rzeczywistość, natomiast fantastyka poprzez wyjaśnienie realistyczne traci swoją tożsamość i koherencję. Tu rodzi się napięcie, do tej pory nie ułagodzone.

Odwołanie do sfery sakralnej, metafizycznej i religijnej przybierało w utworze różnorodną postać. Mogło to być umiejscowienie akcji w przesyconym chrześcijańskim duchem średniowieczu (*Zameczysko Otranto* Horacego Walpole’a), uczynienie głównym bohaterem mnicha (motyw często wykorzystywany w powieści gotyckiej, zapoczątkowany przez słynnego *Mnicha* M. G. Lewisa), częste odwoływanie się do realiów życia klasztornego (*Italczyk albo Konfesjonał Czarnych Pokutników* Anne Radcliffe), motyw odkupienia i ponadczasowej miłości (*Dracula* Abrahama Stokera),

⁷ Ewa Piasecka, dz. cyt., s. 9.

konfrontacja religijności i demonizmu (*Carmilla* Sheridana Le Fanu⁸). Tego rodzaju odwołania do rzeczywistości religii i wiary były oczywiście obecne w utworach powielających sztandarowe pozycje powieści gotyckiej, na co wskazują choćby liczne powieści o mnichach powstałe po wydaniu powieści Lewisa czy sama twórczość Stephena Kinga, który często przepisywał na nowo motyw odkupienia (zwłaszcza w powieści *Desperacja*). W tym kontekście na uwagę i głębszą refleksję zasługuje powieść szczególna, wywodząca się z okresu końcowego istnienia tradycyjnej postaci powieści gotyckiej: *Frankenstein* Mary Shelley.

Stanowi ona bogaty opis sytuacji, w której człowiek zastępuje Stwórcę i kreuje nowe życie, nowe istnienie. Ta sytuacja jest nie tylko fantastyczna i niezwykła, ale także nosi znamiona konfliktu natury moralnej. Pytanie o to, czy człowiek jest rzeczywiście zdolny do zastąpienia Boga, i co może wyniknąć z tego układu, wibruje na każdej stronie powieści osiemnastoletniej wówczas autorki. Występując w roli stwórcy, główny bohater bierze na siebie nie tylko jej splendor, ale także odpowiedzialność za powstałego w jego laboratorium stwora. Okrzyk radości i triumfu po dokonaniu aktu stwórczego szybko cichnie, gdy okazuje się, że taka odpowiedzialność jest zbyt ciężkim brzemieniem dla doktora Frankensteina, a także dla człowieka w ogóle. Tragiczny los tytułowego bohatera wiąże się z niemożliwością zapewnienia swemu dziełu dalszego godnego istnienia oraz z samego faktu zaprzeczenia prawom natury, ze sprzeniewierzenia się im w imię ludzkiej nauki.

Frankenstein jest nie tylko powieścią gotycką, ale jest to także powieść zbudowana tak, że pasuje do wyznaczników science fiction, co czyni z niej dzieło prekursorskie dla fantastyki naukowej. Autorka podejmuje kwestię ówczesnego rozwoju nauki, jej roli i przyszłości, a także problem relacji człowiek – nauka. Jeden z ostatnich

⁸ Utwór pisarza nieco już zapomnianego, słabo przetłumaczonego ma język polski. W *Carmilli* ojciec Laury, głównej bohaterki, w jednej ze scen wskazuje na rolę Bożej Opatrzności w życiu swoim i swojej rodziny, na co Carmilla, wampirzyca, reaguje agresywnie – co wskazuje na demonizm tej postaci i niemożliwość istnienia w obrębie świata rządzonego przez Boga. Wątek interesujący, lecz wcale nie nowatorski, jeśli chodzi o tradycję gotycyzmu: podobną sytuację widzimy przecież także w staroangielskim *Beowulfie*, powstałym całe tysiąclecie przed Carmillą i powieścią gotycką. Grendel, przeciwnik tytułowego pogromcy potworów (i, według Tolkiena, prototypu chrześcijańskiego rycerza – por. Tolkien J. R. R., *Beowulf: Potwory i krytycy*, przeł. Robert Stiller, Kraków 2010) atakuje zamek duńskiego króla Hroldgara nie mogąc znieść odgłosów radości i śpiewu, którymi rozbrzmiewa królewski dwór. Nieznany z imienia anglosaski autor przypisuje niezdolność odczuwania radości wśród chrześcijan demonicznemu pochodzeniu Grendela, który miał się wywodzić od biblijnego Kaina (połączenie tradycji biblijnej ze starogermańskimi podaniami). Tak więc wątek wykorzystany przez Le Fanu nie tylko nawiązuje do tradycji o wiele starszej niż sama powieść gotycka, ale też potwierdza to, co zostało wskazane wcześniej – że gotycyzm sięga o wiele głębiej w historię kultury niż okres wiktoriański czy romantyzm.

utworów gotyckich jest więc także pierwszym utworem science fiction, który określa wyznaczniki tej literatury i zapowiada problematykę książek pisanych już w dwudziestym wieku. I jako pierwsza prawdziwa science fiction, mająca ogromny wpływ na podobną jej literaturę powstałą później, *Frankenstein* zawiera w sobie ściśle i konkretne odniesienie do problematyki metafizycznej, religijnej.

Epos

Jeden z najstarszych gatunków piśmiennictwa w dziejach kultury wytworzonej przez człowieka, niezwykle mocno związany z rzeczywistością społeczną i duchową w obrębie określonej kulturosfer, również stanowił silny impuls dla rozwoju nowoczesnej fantastyki. Podział tego gatunku epiki pod względem np. formy i przeznaczenia lub kręgu kulturowego, który stanowi właściwy kontekst każdego eposu, nie jest dla fantastyki tak ważny jak same jego wyznaczniki i istota. Otóż fińska *Kalevala*, staroniemiecka *Niedola Nibelungów*, grecka *Iliada*, rzymska *Eneida*, włoski *Orland Szalony* oraz eposy wschodnie mają o wiele więcej cech wspólnych niż różnic na gruncie formalnym. To właśnie dzielone wspólnie wyznaczniki gatunkowe oraz treść właściwa epopei miały – i mają nadal – wpływ na rozwój formy i poszczególnych motywów obecnych szczególnie w literaturze fantasy. W tej odmianie fantastyki inspiracje eposem są najbardziej czytelne, co wcale nie znaczy by np. science fiction opierała się tym samym wpływom.

Jedną z nielicznych rzeczy⁹, które łączą dwie tak odległe od siebie odmiany fantasy – *sword and sorcery* oraz fantastyka tolkienowska – jest właśnie zamiłowanie ich twórców, czyli Roberta E. Howarda oraz J. R. R. Tolkiena, do literatury starszej, średniowiecznej, w tym do dawnych eposów. Dla tych dwóch autorów, których łączy także pozycja prekursorów fantastyki baśniowej, epos stanowił obiekt głębokiej fascynacji. Jednak i dla Howarda, i dla Tolkiena objawiała się ona na zupełnie odmiennych poziomach wrażliwości, w obu tych przypadkach przybierała inną formę.

Dla Howarda epos był przede wszystkim źródłem wiedzy o realiach, łącznikiem tak kochanej przez niego historii¹⁰ ze sferą legend i mitów. Po napisaniu trzech

⁹ Nielicznych ilościowo, ponieważ jakościowo łączy je znacznie więcej.

¹⁰ O tej osobistej pasji Howarda pisał m. in. Rusty Burke we wprowadzeniu do najnowszej edycji utworów amerykańskiego pisarza (Howard Robert Ervin, *Conan i Skrwawiona Korona*, przeł. Tomasz Nowak, Poznań 2012).

opowiadań z serii o swoim najbardziej rozpoznawalnym bohaterze, Conanie z Cimmerii, Howard nadał tej postaci tło pseudohistoryczne, legendarne, pisząc esej *Epoka Hyboryjska*¹¹. Jest to opis dziejów wymyślonego świata, historia jego kultur i królestw, które istniały tylko w wyobraźni Howarda. Umiejscawiając swoich bohaterów i ich przygody w okresie mającym istnieć dziesięć tysięcy lat przed naszą erą, potrzebował on właśnie eposu aby nadać swojej Erze Hyboryjskiej pierwiastki monumentalności, dramatyzmu i epickości. Treść kolejnych opowiadań z tej serii odnosi się właśnie do tak nacechowanych wydarzeń, gdyż w tle fabuły (często prostej, skoncentrowanej na przykład na walce z potworami lub złymi magami) rozwijają się motywy, które swoim zasięgiem obejmują przestrzeń znacznie większą lub okres znacznie obszerniejszy. Legendarność, wrażenie epickiego zasięgu opowieści i uczestnictwa bohatera w wydarzeniach przełomowych, pierwiastki poetyckości – są to cechy wielu spośród tekstów o Conanie z Cimmerii¹², które ich autor zawdzięcza właśnie swej fascynacji eposem.

Natomiast dla Tolkiena epos był wiernym świadectwem przemijania świata, następowania po sobie kolejnych epok historii. Eposy germańskie¹³ (oraz inne formy dzieł np. poemat czy poezja elegijna) obok *Kalevali* powstałej w XIX wieku czy ogromnego materiału mitologii europejskich stanowiły inspirację dla powstania Śródziemia i jego historii, rzutowały na formę *Władcy Pierścieni* i decydowały o kompozycji i treści wielu pozanaukowych prac tego autora. Jednak najważniejszym dla niego elementem literatury, z której czerpał pomysły i inspirację, było to, że stanowiła połączenie dwóch światów: przedchrześcijańskiego i chrześcijańskiego, z których pierwszy odchodzi w zapomnienie i przemija¹⁴ tak samo, jak przemijają wszystkie epoki świata, a drugi dopiero powstaje, właśnie się rodzi aby odmienić świat na zawsze.

Epos fiński, staroangielski, germański, *Edda Poetycka* – to właśnie świadectwa zanikania świata starych tradycji i wierzeń, wypieranych przez religię jedyne Boga.

¹¹ Sam koncept „świata urojonego”, stworzonego w wyobraźni, istniał już wcześniej, powstał w pierwszych miesiącach 1932 roku (pierwszy tekst o Conanie, *The Phoenix on the Sword*, został opublikowany w grudniu tegoż roku), jednak Howard potrzebował jeszcze kilku miesięcy i dwóch prób prozatorskich po swoim debiucie (nie opublikowanych z powodu odmowy redaktora *Weird Tales*), aby ubrać go w odpowiednią formę oraz usystematyzować zgromadzony materiał.

¹² Przynajmniej tych najbardziej cenionych i uznanych, ponieważ potrzeby finansowe nieraz zdecydowały za autora o jakości jego pracy.

¹³ Określenie „germańskie” odnosi się tu do całej wielkiej rodziny języków i kultur, których badaczem był Tolkien. Tak więc mowa tu o dziełach skandynawskich, staroangielskich, południowogermańskich.

¹⁴ Przemijanie świata było niezwykle ważnym elementem kultury starogermańskiej.

Poza obszerną formą trylogii i typowymi wyznacznikami gatunku epepei¹⁵, to element przemijania i przemiany znanego świata łączy z tym gatunkiem *Władcę Pierścieni*. Pod tym względem najbardziej widoczne wpływy pochodzą od *Kalevali* i *Beowulfa*¹⁶, jednak właściwie ogromna część literatury wczesnośredniowiecznej powstała w oparciu o motyw konfrontacji dwóch światów – pogańskiego i chrześcijańskiego, co odpowiada wartościom i osądom tej epoki. Epepeiczna postać opowieści, rozwinięta na wiele tomów (najczęściej właśnie trylogii), skupienie na legendarnych wydarzeniach, wielkich postaciach i bohaterskich dokonaniach – tę stałą cechą fantastyki „po Tolkienie” zawdzięczamy tradycji eposu, fascynacji autora *Władcy Pierścieni* tym bogatym materiałem traktującym o przemijaniu. Wcześniej fantastyka miała formę opowiadań lub pojedynczych powieści (poza pewnymi wyjątkami, jak *Saga o Elryku* Michaela Moorcocka, gdzie oddzielne opowiadania i nowele łączyły się w sagę tworzoną nieraz całe dekady) i dopiero trzy tomy historii o przygodach hobbitów nadały literaturze fantasy klasyczną, istniejącą obecnie postać.

W ten sposób epos i jego istota przeniknęły za sprawą prekursorów do konwencji fantastyki baśniowej, niemniej po Howardzie i Tolkienie autorzy wykorzystywali materię epepei czy poematu heroicznego w zależności od wielu czynników: własnych upodobań czy fascynacji, indywidualnych studiów nad mitologią i historią, spuścizny kręgu kulturowego, z którego wywodził się pisarz, światopoglądu religijnego, literackiego idiolektu.

Epos jest gatunkiem bardzo mocno związanym z określoną kulturą, w której powstał i o której opowiada, tak więc jedynie po uwzględnieniu kontekstu macierzystego, pierwotnego, można mówić o odwołaniu do sfery sakralnej i religijnej. Natomiast po wytrąceniu z niego utworu (mowa tu o tekstach, które za główny temat mają dzieje kultur istniejących poza obrębem działania chrześcijaństwa) staje się on świadectwem mitograficznym, zapisem moralności, obyczajów i mitów kształtujących

¹⁵ M. in. przełomowe wydarzenia w historii Śródziemia, których świadkami są bohaterowie; postaci stanowiące wzór do naśladowania jako obrońcy ładu i porządku; stylizacja opowieści na opis prapoczątków świata, silny związek ze sferą mitów i legend; zapis wartości moralnych i obyczajowych.

¹⁶ Nazwanie *Beowulfa* eposem budzi uzasadnione wątpliwości, gdyż forma i treść tego poematu różnią się w wielu, nieraz poważnych, aspektach od kanonicznego wzorca epepei. Podobne wątpliwości nie miały wpływu na pracę Roberta Stillera, autora przekładu utworu na współczesną polszczyznę, kiedy nazwał swój przekład właśnie eposem (por. *Beowulf. Epos walki tylż średniowiecznej co i współczesnej*, przełożył ze staroangielskiego wierszem aliteracyjnym Robert Stiller, Kraków 2010). Jednak w 1936 roku Tolkien, badacz i pasjonat *Beowulfa*, nazwał go poematem heroiczno-elegijnym, w tym kontekście odmawiając wartości użytkowej określeniom „epos” i „pieśń”. Por. J. R. R. Tolkien, *Beowulf: potwory i krytycy*, przeł. Robert Stiller, Kraków 2010, s. 47.

jakąs szczególną kulturę przeszłości. To, co dzisiaj uznamy za element mitologiczny bądź fantastyczny, w momencie powstania *Beowulfa* czy *Iliady* było częścią wierzeń dzielonych przez społeczność, a nawet rytuału religijnego. Wskazany powyżej motyw przemijania łączy np. kulturę starogermańską z chrześcijaństwem¹⁷, lecz poza tym ich elementy przeplatają się ze sobą, powodują powstanie pewnego napięcia kształtującego estetyczny odbiór utworu. Może mieć to często postać anachronizmu (jak w *Pieśni o Nibelungach*, której bohaterowie wypowiadają się w duchu chrześcijańskim, pomimo świadectw historycznych wskazujących na przedchrześcijańskie: czas i miejsce akcji), a zza tła nowej religii nadal wyglądają motywy i rytuały wierzeń minionych. Mimo tego stałego złączenia – by wrócić do myśli pierwotnej – dopiero kontekst decyduje o wartości eposu. Natomiast nie ulega wątpliwości, że niezależnie od tła i epoki epos wywodzący się z czasów średniowiecza, starożytności lub kultur wschodnich, opowiadający o czasach przedchrześcijańskich (bo przeważnie w takiej postaci stanowi on źródło inspiracji dla autorów fantastyki) jest świadectwem rzeczywistości między innymi metafizyczną, i to do tego stopnia, że nie można go interpretować w oderwaniu od problematyki sakralnej czy religijnej. Stanowi ona część istoty epopei dawnej, element kształtujący utwór i decydujący także o jego wyznacznikach.

Folklor i baśń

Folklor najprawdopodobniej stanowi jedyną przestrzeń, w której tradycje świata przedchrześcijańskiego nadal istnieją w formie żywej, to znaczy są podzielane przez członków określonej wspólnoty jako wierzenia nadające formę ludzkiemu życiu. W takim ujęciu jest on także świadectwem dawnych wierzeń – świadectwem zdeformowanym, niepełnym, schryścianizowanym i podlegającym przemianom historycznym. Zgodnie z prawami historii te tradycje nie mogły zostać zachowane w postaci takiej, jaką miały na przykład w kulturze germańskiej, słowiańskiej czy celtyckiej: musiały one wyjść naprzeciw tradycjom biblijnym i chrześcijańskim, mogły

¹⁷ Religię nordycką łączył z chrześcijaństwem motyw zagłady doczesnego świata i powstania nowego, pozbawionego cierpień i zła (Normanowie nazywali go Gimleą). Najprawdopodobniej był to efekt pracy misjonarzy w pierwszych wiekach istnienia chrześcijaństwa. Po jego nadejściu w X wieku słowa „Odyn” i „szatan” stały się synonimami, a panowanie nowej religii miało w świadomości nawracanego ludu postać Gimlei. W wyjątkowy sposób oddał tę sytuację Ryszard Wagner: w zakończeniu *Pierścienia Nibelungów* ogień ze stosu pogrzebowego Zygryda i Brunhildy dociera do Walhalli, siedziby bogów, która zaczyna płonąć. Z nią odchodzi w zapomnienie świat bogów i ich wybrańców.

ulegać wpływom nowej religii lub same ją folkloryzować¹⁸, jednak nie mogły pozostać niezmienione i nie przeobrażone.

Jerzy Bartmiński wskazywał na trzy aspekty skomplikowanych relacji folkloru z tematyką sakralną¹⁹: teologiczny (dylemat misji chrześcijańskich: czy niszczyć lokalne wierzenia, czy stopniowo je chrystianizować?), racjonalistyczny (traktowanie zarówno religii jak i folkloru jako sfery przesądów i zacofania, obecne w XVI oraz XVII wieku), oraz mitologiczny (sytuacja, kiedy autorzy baśni i podań widzieli w nich „wiarę przodków”). Punkt pierwszy odnosi się do trudnych relacji chrześcijaństwa z religiami pogańskimi, punkt drugi stawia religię i folklor po tej samej stronie ideologicznej barykady jako nośniki tradycji i wartości, natomiast trzeci wprost wskazuje na powiązania z mitologią i sferą dawnych wierzeń. Tak zarysowany układ odniesień jest niezwykle istotny dla literatury fantastycznej: wyrastając z folkloru i baśni, fantastyka baśniowa wchodzi w określone relacje z religią oraz różnymi systemami wartości.

Ta sytuacja jest przedstawiona w folklorystycznej opowieści o Maelduinie, nazywanej też „mądrością Irlandii”. Jej fabuła dotyczy losów młodego żeglarza, syna Wikinga i zakonnicy (dziecko gwałtu), który już jako niemal dorosły człowiek dowiaduje się o śmierci ojca z rąk zbójców zamieszkujących odległą krainę. Kierowany żądzą zemsty, opuszcza dom matki i wyrusza by pomścić ojca. Ogromna część tej historii to opis wędrówki przez baśniowe krainy i spotkań z niezwyklej postaciami wywodzącymi się z mitologii iryjskiej. Maelduin na końcu opowieści odnajduje zabójców Wikinga, jednak okazuje się, że przez lata, które żeglarzowi zabrała podróż, bandyci nawrócili się i wyrzekli dawnego życia. Proszą oni młodzieńca o darowanie życia, a Maelduin zgadza się i przebacza zabójcom.

Trudno o bardziej obrazowy i czytelny obraz chrystianizacji dawnych tradycji. Jest to zjawisko powszechne w obszarze kultury europejskiej, a obok licznych gatunków folklorystycznych – jak pieśń, kolęda, dowcip, przypowieść czy legenda – to właśnie baśń magiczna spisana przez braci Grimm czy Hansa Christiana Andersena zawiera w sobie treści łączące motywy czerpane z mitologii (w przypadku wymienionych twórców – germańskiej) oraz wartości i symbole ewangeliczne. To właśnie symbole budują język, którym baśń przemawia do odbiorcy²⁰ – podobnie jak

¹⁸ *Folklor – sacrum – religia* pod red. Jerzego Bartmińskiego i Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej, Lublin 1995, s. 5.

¹⁹ Jerzy Bartmiński, *Formy obecności sacrum w folklorze*, w: dz. cyt., s. 9.

²⁰ Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, przeł. i opr. Danuta

mit, z którego się wywodzi. Baśń dzieli z religią i mitologią pewien obszar ludzkiej egzystencji, czyli usiłuje tłumaczyć świat i jego istotę. Baśń współczesna (lub „baśń dla dorosłych”), czyli fantasy, w pewien sposób usiłuje kontynuować to zamierzenie poprzez kreację odrębnej ontologii i wiązanie motywów wędrownych.

Bettelheim wskazywał na istnienie podobieństwa pomiędzy baśnią a opowieścią biblijną²¹, co jest wyraźnym śladem chrystianizacji folkloru i właściwych mu tradycji oralnych. Kontrastuje to z takimi motywami baśni magicznej jak okrucieństwo, obecne w twórczości m. in. braci Grimm, oraz obrazem świata, w którym zdarzenia niesamowite lub magiczne stanowią codzienność, nie budząc zawieszenia niewiary w bohaterze literackim. Estetyka baśni magicznej w dużym stopniu opiera się na konfrontacji „świata przodków” i świata Ewangelii, na powstałym napięciu, którego rozwiązaniem jest chrystianizacja świata magicznego, uczynienie tego, co magiczne i fantastyczne, cudownym w znaczeniu biblijnym²². Stanisław Lem w swej przełomowej pracy krytycznej opisał bardzo ważny element wspólny dla baśni i religii: dążność do wyrównania rachunku dobra i zła, radości i klęsk, przemiany zachwianej, naruszonej równowagi w totalny, sprawiedliwy ład²³ (ta myśl zostanie rozwinięta w następnym rozdziale). W pewnym stopniu dotyczy to również science fiction, dążącej do odkrywania wspólnego mianownika pomiędzy nadzwyczajnymi obiektami i procesami a tym, co realne i znajome²⁴.

Rozwinięcie motywów baśni i przygotowanie gruntu pod pierwsze dzieła z gatunku fantasy to już następny etap rozwoju gatunku – twórczość Williama Morrisa, Lorda Dunsany, George’a MacDonalda czy Clive’a Stamplesa Lewisa. W Narnii świat bajki i baśni stał się tożsamy z biblijnym Rajem – chodzi tu o motyw utraconej równowagi i usiłowania jej przywrócenia, w czym ogromną rolę odgrywa lew Aslan wzorowany na Chrystusie. W twórczości tych pisarzy wyraźnie zaznaczają się próby przełamania determinizmów baśni klasycznej, jej schematów²⁵, co zwiastuje narodziny

Danek, Warszawa 2010, s. 68.

²¹ Tamże, s. 37.

²² Cudowność i magiczność to dwie sfery wyraźnie oddzielone w tradycji biblijnej. Pierwsza dotyczy działania Boga w życiu Izraela, cudów i niezwykłych wydarzeń którego świadkami jest lud wybrany. Natomiast druga stanowi karykaturę i wypaczenie cudowności, stanowiące już dzieło szatana. W baśni magia jest odpowiednikiem cudowności, a postacie czarownic czy czarnoksiężników działających w zupełnie inny sposób są kreowane jako bohaterowie negatywni, z którymi walczy bohater. Rozwinięcie tych wątków badawczych znajduje się w następnym rozdziale („Literacki egzorcyzm ekonomiczny”).

²³ Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 2003, s. 91.

²⁴ Tamże, s. 93.

²⁵ Taki opis literatury fantasy proponuje Stanisław Lem, por. dz. cyt., s. 89.

nowej formy wiązania motywów wędrownych i ich oddziaływania estetycznego – fantasy.

Utopia

Chociaż możliwych początków literatury SF szuka się w tak klasycznych dziełach, jak *Frankenstein* Mary Shelley czy *Wehikuł czasu* H. G. Wellsa²⁶, to jedną z najstarszych form literackich operujących fantastyką (zarówno w rozumieniu współczesnym, jak i dawnym, historycznym) jest właśnie utopia²⁷. Biorąc pod uwagę ciągłość gatunku i jego rozwój (mowa tu o SF), utopia może być uznana nie tylko za formę zawierającą w sobie jakieś ślady fantastyczności, ale także za prototyp fantastyki naukowej lub nawet za jej dawną postać. Z całą pewnością gatunek mający swój początek w klasycznym dziele Tomasa Morusa, kontynuowany chociażby przez W. Morrisa (*News from Nowhere*), E. Bulwera (*The Coming Race*) czy S. Butlera (*Erehwon*) jest jedną z najbardziej znaczących formuł tworzących to, co dzisiaj i w ciągu dwudziestego wieku było określane mianem science fiction. Z utopią łączy je przede wszystkim porównywanie rzeczywistości empirycznej i fikcyjnej w obrębie dzieła oraz ukazywanie społeczeństwa, które przekroczyło już pewne ograniczenia (zarówno naukowe, jak i naturalne) na drodze do bujnego rozwoju. To, co w czasach powstawania dzieł wzorowanych na koncepcjach Morusa oraz w dobie powstawania i popularności SF²⁸ było ograniczone przez warunki naturalne, ludzką ułomność czy niedostateczny poziom rozwoju cywilizacji, w utopii i SF zostało opisane jako osiągnięte i przyswojone.

Dydaktyczna funkcja *Utopii* Morusa najprawdopodobniej jest związana z moralnym nauczaniem Kościoła (którego autor był obrońcą podczas panowania Henryka VIII), mimo to trudno dostrzec w jej kontynuacjach motywy religijne. Tekst Campanelli, który opiera porządek i utopijność na organizacji życia klasztornego, jest tu wyjątkiem podkreślającym tylko laickość i świeckość gatunku²⁹. Jej stanowczym

²⁶ Fredric Jameson, *Archeologie przyszłości: pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz i Andrzej Miszk, Kraków 2011, s. 2.

²⁷ Andrzej Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunku*, Warszawa 1980, s. 43.

²⁸ Początki właściwej science fiction, takiej jak ją rozumiemy obecnie, to lata 1870 – 1910, por. Andrzej Zgorzelski, dz. cyt., s. 110.

²⁹ Nawet tekst Morusa zdradza fascynację starożytnością (grecką) i delikatną sympatię dla idei reformacji. Por. Fredric Jameson, dz. cyt., s. 30.

wyrazem jest *New Atlantis* Bacona, która kontynuuje tradycję dydaktyczną Morusa, lecz impulsu dla utopii szuka w nauce świeckiej, pracy umysłu i inteligencji oddzielonej od sfery kościelnej³⁰. Otóż utopia jest wyobrażonym rajem dostępnym człowiekowi w świecie materialnym i jako taka jest nie do pogodzenia z treścią jakiegokolwiek religii, która opisuje niepełność i ograniczenia otaczającego człowieka świata ziemskiego. Następuje z początku łagodny rozdział literatury i religii (kontynuacja tekstu Morusa), który kończy się konfliktem tych obydwu formuł. Jego najpełniejszym ucieleśnieniem jest science fiction w Stanach Zjednoczonych lat 30. i dekad późniejszych.

Konflikt ten przenika szczególnie nowoczesną fantastykę pisaną już po zażegnaniu kryzysu gospodarczego przez autorów związanych z pulpowym czasopiśmie „Astounding Science Fiction”, którego długoletnim redaktorem był John W. Campbell³¹. Robert Heinlein, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke – ci pisarze podejmowali jedynie próby opisanego socjologii religii, bez czerpania inspiracji z jej treści i bez uwzględniania sacrum czy mistyki³². Bóg i religia okazywały się jedynie mitem lub ideą stojącą na przeszkodzie do udoskonalenia człowieka, którego największym osiągnięciem był gwałtowny rozwój technologiczny. Religia pozostała na marginesie zainteresowań wymienionych autorów, skupionych na rzeczywistości empirycznej i możliwym rozwoju jej postaci w przyszłości (nieraz bardzo odległej).

Zmiana w postrzeganiu sacrum nastąpiła w latach 50. i 60., kiedy autorzy tacy jak Phillip K. Dick (*Ubik*), Frank Herbert (*Dune*), Walter Miller Jr. (*Kantyczka dla Leibowitza*) Czy Ursula K. Le Guin (*Hain, Ziemiomorze*) dostrzegli niewystarczalność samej socjologii i próbowali sięgnąć głębiej, porzucając ograniczenia użytej i zbyt dla nich ciasnej, klasycznej formuły utopijnej. Efektem ich pracy są sztandarowe dzieła fantasy³³ i science fiction, które z powodzeniem podejmowały problematykę metafizyczną i uwzględniały obecność sacrum w świecie przedstawionym.

Mitografia

Dzieła sztuki dostarczające informacji na temat mitologii i mitu można podzielić

³⁰ Tamże, s. 20.

³¹ Wojciech Orliński, *Fantastyczne 75 lat*, w: „Nowa Fantastyka” nr 12/2005, s. 3.

³² Tamże.

³³ Fantastyka baśniowa nie pozostała obojętna na wzorce utopijne, czego wymownym dowodem jest cykl *Ziemiomorze* oraz powieść stylizowana na opracowanie antropologiczne *Wracać wciąż do domu* Le Guin.

na dwie grupy: teksty powstałe w obrębie działania kultury już nieistniejącej, która dla tego tekstu stanowi właściwy kontekst, oraz te powstałe jako świadectwo owej kultury już po jej zaniknięciu, jako dzieło kultury nowej. Jest to podział niezwykle ważny dla mitografii, gdyż od niego zależy sposób rozumienia opisywanego mitu i rodzaj kontekstu, w którym narracja powinna być rozpatrywana i analizowana. I tak *Edda Poetycka (Starsza)* przekazuje wiedzę na temat przekonań, przesądów i obrazu świata dostępnego dawnym mieszkańcom Skandynawii, lecz robi to w zupełnie inny sposób niż *Mitologia germańska* Stanisława Piekarczyka, *Edda Młodsza (Prozaiczna)* Snorrego Sturlussona czy *Pierścień Nibelungów* Ryszarda Wagnera. Polski uczony, islandzki historyk i niemiecki kompozytor rozpatrywali opowieści mitologiczne z zupełnie innego punktu widzenia, nie mogąc – lub wcale nie zamierzając – odrzucić wartości i mentalności własnej kultury. Właśnie kontekst i kultura stanowią o różnicach pomiędzy *Eddą Poetycką* i *Prozaiczną*, pomiędzy podaniami dawnej Finlandii a sporządzoną w XIX wieku *Kalevalą*. To, co w tekstach powstałych w epoce poprzedzającej rozszerzanie się wpływu nowej formacji³⁴ było rozumiane jako rytuał i coś, co dzisiaj nazwalibyśmy liturgią, według tej formacji stawało się niezrozumiałe, niewłaściwie tłumaczone lub nawet potępiane. Doniosłość tego problemu widać szczególnie na przykładzie historii irlandzkich mnichów, którzy po chrystianizacji ich kraju stanęli przed dosyć trudnym dylematem: czy kierując się wartościami i przekonaniem nowej wiary rozpocząć proces niszczenia zabytków pogańskiego „świata minionego”, czy też pozwolić na ocalenie świadectw pomagających kształtować tożsamość narodową Irlandii? Dzięki wybraniu tej drugiej drogi zachowało się wiele zabytków dawnej literatury celtyckiej, z której znaczna część uległa „literackiej chrystianizacji” – przykładem wspomniana wcześniej opowieść o Maelduinie.

Fantastyka baśniowa, która w znacznej mierze opiera się na tekstach mitograficznych, jest polem konfliktu pomiędzy tak zarysowanymi kontekstami. Niezwykle często spotyka się fantasy, której akcja rozgrywa się w świecie przypominającym europejskie średniowiecze, lecz obecne w tekstach relacje, mentalność, przekonania przypominają dwudziestowieczną współczesność. Ta sytuacja – która wcale nie musi zostać nazwana błędem ani nieścisłością – ma miejsce w

³⁴ Nie musi nią być tylko chrześcijaństwo, gdyż to zagadnienie dotyczy także narodzin islamu, buddyzmu, konfucjanizmu czy nawet ideologii bolszewickiej, która wypierała wierzenia syberyjskie. Rozrost formacji opierającej się na określonym systemie wartości i przekonań – kosztem kultur rdzennych – dokonywał się w wielu regionach świata i nie dotyczy on wyłącznie Europy i Wschodu.

popularnej sadze *Pieśń Lodu i Ognia*, w której George Martin, poświęcając wiele miejsca opisom realiów dwunastego wieku naszej ery, nadał swoim postaciom psychikę i mentalność rodem z powieści Williama Faulknera³⁵. Z kolei – pomijając już kwestię anachronizmów – wzorując się na *Outline Of Mythology* Thomasa Bunfincha (1913), wspomniany już we wcześniejszej części rozdziału Robert E. Howard miał tak potrzebne źródło wiedzy o mitach i legendach, jednak podanych właśnie jako wartość dawnych, zapomnianych czasów. Książka Bunfincha, stanowiąca przystępne połączenie historii, przetłumaczonych legend, analiz naukowych i opowieści mitologicznych, była jedną z najważniejszych inspiracji dla młodego autora³⁶, decydującą także o jego spojrzeniu na mit i historię. I właśnie ta perspektywa wyróżnia jego twórczość na tle innych tekstów opierających się na tematyce baśni i legendy.

Książka Bunfincha – lektura dla Howarda z pewnością fascynująca, biorąc pod uwagę jego miłość do legend, mitologii całego świata i historii – zawiera w sobie wiedzę gromadzoną i opisywaną przez badacza patrzącego na dostępny materiał niemal „z góry”, z punktu widzenia zupełnie innej kulturosfery. Nie można tego spojrzenia mylić z wyższością w jakimkolwiek sensie, ponieważ nie chodzi tu wcale o hierarchizowanie i wartościowanie materiału naukowego; całość tego ostatniego była rozpatrywana z pasją i zaangażowaniem, jednak nigdy w kategorii przekonań i przyjmowanych wierzeń. Owa pasja miała wyłącznie wymiar estetyczny i literacki, analizowana przez Bunfincha opowieść mityczna (czy też historyczna) miała wartość jako dokument poetycki (literacki) i stawała się dziełem sztuki wyłącznie w takim zakresie. Badanie mitu i historii było pasją archeologa, antropologa oraz historyka³⁷ połączoną z wyraźnym odgraniczeniem sfer literatury i przekonań.

Ta perspektywa w twórczości Howarda jest szczególnie widoczna w opowiadaniach o Conanie, zwłaszcza jeśli za nieodłączną część cyklu uznamy także esej *Era Hyboryjska*³⁸. Mityczność, fantastyczność i to, co nadprzyrodzone, jest inaczej postrzegane przez Conana, a inaczej opisywane przez narratorkę. Ten drugi, opowiadając

³⁵ Który był zresztą ogromną inspiracją dla Martina; obecny w jego sadze podział na rozdziały tytułowane imionami bohaterów wywodzi się z powieści *Kiedy umieram (As I lay dying)*.

³⁶ *Rodowód hyboryjski*, w: Robert E. Howard, *Conan i pradawni bogowie*, przeł. Tomasz Nowak, Poznań 2011, s. 607 – 642.

³⁷ Te określenia odnoszą się zarówno do Bunfincha jak i Howarda, chociaż nie tyle w znaczeniu wykonywanego zawodu (Howard nie miał żadnego tytułu naukowego, który mógłby być związany z tymi dziedzinami), ile z rodzajem zainteresowania i pasji.

³⁸ Obecnie jego współczesne polskie tłumaczenie jest częścią przytaczanego już zbioru *Conan i pradawni bogowie*, s. 545 – 573.

o sytuacji lęku przed potworami³⁹, nie mówi „Conan obawiał się ataku potworów”, lecz ujmuje tę scenę w innych słowach: „Jego mitologia (którą podzielał – przyp. P. K.) pełna była postaci chochlików i goblinów”. Nie należy w tym szukać próby pozbawienia opowieści motywów fantastycznych – gdyż w takim wypadku teksty Howarda przestałyby być historiami niesamowitymi. Chodzi tu o istnienie tego, co fantastyczne w obrębie świata przedstawionego obok istnienia postawy zawieszenia wiary, traktowania – szczególnie przez narratora – części fantastyczności jako mitu w mieście. Conan walczy z potworami, czarnoksiężnikami, czarną magią i duchami, gdyż istnieją one w wymyślonym świecie; natomiast w *Erze Hyboryjskiej* wiele przekonanych podzielanych przez Conana i innych bohaterów opowieści tłumaczy się w zupełnie odmienny sposób. I tak bogowie wyznawani przez mieszkańców królestw hyboryjskich są albo ludźmi, którzy odznaczyli się czymś wyjątkowym, albo – jak w przypadku wierzeń Stygijczyków, antenatów starożytnych Egipcjan – istotami przedludzkimi, istniejącymi wtedy, gdy człowiek nie mógł jeszcze powstać z punktu widzenia ewolucji.

Jest to sytuacja dosyć chaotyczna, ponieważ elementy baśniowe i fantastyczne są tłumaczone przez coś odmiennego, lecz również fantastycznego. Bogowie i legendy odnoszą się do niesamowitości inspirowanej nie baśnią, lecz teoriami ewolucjonistów, których prace zdobywały popularność w czasach, kiedy żył Howard. Wbrew pozornemu nieporządkowi w obrębie rzeczywistości literackiej i możliwemu do zauważenia brakowi koherencji, tego rodzaju wyjaśnianie motywów fantastycznych stało się istotnym składnikiem nowoczesnej fantastyki. Nowoczesnej, czyli pisanej po latach siedemdziesiątych, a na gruncie polskim można tu wymienić Andrzeja Sapkowskiego i – współcześnie – Roberta M. Wegnera.

Tłumaczenie mitu za pomocą czegoś równie fantastycznego, niekiedy bliższego bardziej literaturze science fiction, stoi w opozycji do klasycznej konwencji baśniowej. W baśni magicznej to, co niezwykle i fantastyczne dla odbiorcy, dla postaci wykreowanych przez Andersena lub braci Grimm nie musi być w ogóle wyjaśniane, gdyż są to elementy ich codziennego życia – na równi ze snem czy spożywaniem posiłków. Perspektywa baśniowa różni się od tej, którą przyjął Howard i występuje nie tylko w baśni magicznej, ale także w tekstach mitograficznych całkowicie innego rodzaju niż *Outline Of Mythology*. Mowa tu o dziełach, które w chwili spisania nie były

³⁹ Jest to scena zawarta w jedynej powieści, jaką Howard napisał o swym najbardziej rozpoznawalnym herosie, *Conan i Godzina Smoka*.

wcale mitografią, lecz pisanym świadectwem wciąż żywych przekonań i wartości.

Fritz Leiber (1910 – 1992) jest uznawany za jednego z prekursorów nowoczesnej fantastyki; jego bogaty dorobek literacki obejmuje zarówno opowieści grozy (inspirowane tekstami H. P. Lovecrafta), klasyczne science fiction oraz fantasy powstałe pod wpływem zainteresowania *Eddą Poetycką*⁴⁰ i mitologią nordycką. *Edda* należy do specyficznej grupy tekstów mitograficznych, ponieważ powstanie zawartych w niej pieśni, których tematem są dzieje bogów i bohaterów Północy, datuje się – nie tak precyzyjnie ze względu na trudności filologiczne i historyczne, jakie się nastręczają w przypadku tak starych tekstów – na okres istnienia przedchrześcijańskiej kultury nordyckiej i na stosunkowo niedługi czas po przyjęciu nowej religii przez królestwa skandynawskie⁴¹. Rozpatrywane przez pryzmat macierzystego kontekstu, owe pieśni przekazują wierzenia, przesady i opowieści mitologiczne nie jako coś dawnego i nieistniejącego, lecz jako materiał żywy i stanowiący nieodłączny element kultury funkcjonującej, gdyż wierzenia przedchrześcijańskie nadal funkcjonowały w czasie powstania poezji eddaicznej. Wskazania moralne, czyli istotny element poszczególnych pieśni, dla anonimowych autorów *Eddy* nie były częścią dawnej wiary, lecz traktowano je mniej więcej w ten sposób jak Ewangelię w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej. Podobnie przedstawia się sytuacja motywów niezwykłych, mitologicznych, których ślady przetrwały w folklorze krajów germańskich, a z niego zostały przeniesione na grunt literatury – w baśni magicznej.

Zarówno w niej, jak i w twórczości Fritza Leibera motywy fantastyczne i niesamowite nie potrzebują tłumaczenia i wyjaśnienia – ani przy pomocy teorii ewolucjonistów, ani przez odwołanie się do motywów SF. Bohaterowie najbardziej znanych opowiadań Leibera, czyli Fafryd i Szary Kocur, przyjmują to, co dla czytelnika fantastyczne, jako stałą część realnej dla nich rzeczywistości. Bogowie, nadprzyrodzone istoty, potwory i praktyki czarodziejskie są dla nich równie realne jak pogoda czy krajobraz. W twórczości tego pisarza oraz w baśni magicznej niezwykłość i wątki uznane za niesamowite są stałym elementem tworzącym rzeczywistość przedstawioną utworu. Nie można ich oddzielić, gdyż – używając porównania medycznego – są jakby zrosnięte niczym jeden organizm. To „zrosnięcie” decyduje o odbiorze tak napisanych

⁴⁰ Fritz Leiber, *Zobaczyć Lankmar i umrzeć*, przeł. Dariusz Kopociński, Olsztyn 2004, Przedmowa s. 19.

⁴¹ Ogólnie przyjęte datowanie – 850r. – 1220r. Por. *Edda Poetycka*, przekład ze staroislandzkiego i opracowanie Apolonia Załuska – Stromberg, Wrocław 1986, Wstęp s. XXXVIII.

utworów, ponieważ kształtuje relacje zachodzące wewnątrz tekstu i nadaje mu koherencję, wewnętrzną spójność.

Tak przedstawione układy, mające na celu uporządkowanie relacji pomiędzy tym, co w tekście fantastyczne, a ogólnie rozumianym aparatem interpretacyjnym nie powinny być traktowane jako przeciwieństwa, które w każdym wypadku musiałyby się wykluczać. Są one pewnymi biegunami, do których przybliżają się poszczególne teksty fantastyczne, co więcej w obrębie jednego dzieła mogą się one połączyć tworząc odmienną jakość. Taka sytuacja zachodzi w wypadku *Malazańskiej Księgi Poległych* Stevena Eriksona, w której mit tłumaczący dramatyczne wydarzenia, historia kultur liczona w setkach tysięcy lat i perspektywa archeologa splatają się w jedno dla dobra opowieści.

Mitografia w fantasy staje się nie tyle budulcem, co sposobem na jego uformowanie i utworzenie z niego zamierzonej przez autora całości. Jednocześnie wiąże ona dzieło z innym układem odniesień, ze skomplikowanym układem relacji pomiędzy chrześcijaństwem a wierzeniami przedchrześcijańskimi. Poprzez literaturę fantasy splecione motywy obu tych dziedzin przedostały się do kultury popularnej i funkcjonują w niej w sposób bardziej ukryty, podświadomy, podskórny. Kwestią otwartą pozostaje wartościowanie tej sytuacji czy jej dalsze badanie przez pryzmat nauk społecznych lub nauk o kulturze.

Wnioski końcowe

Po dokonaniu powyższej analizy tych składników kultury, które w sposób wyraźny ukształtowały literaturę fantastyczną od momentu jej narodzin aż po jej dojrzały rozwój, można dojść do przekonania, że problematyka religijna lub jakiegokolwiek odniesienie do sfery sakralnej miałyby stanowić nieodłączny element fantastyki, że sacrum odciska jak najbardziej wyraźny ślad na SF, fantasy i literaturze grozy. Oczywiście, jest to twierdzenie pozbawione racji. Wyznaczniki gatunkowe różnych odmian fantastyki pozbawione są odniesień do religii lub problematyki sacrum i tylko w formułę fantasy wpisane jest czerpanie z mitologii jako inspiracji artystycznej.

Jednak wskazując np. na próbę ukazania społeczeństwa przyszłości (SF), motywy wędrownie i folklorystyczne (fantasy) lub budzenie w czytelniku uczucia niepokoju połączonego z wywoływaniem wrażeń estetycznych (horror), nie sposób pozbyć się odniesienia do analizowanych w tym rozdziale gatunków tekstów. Po zapoznaniu się z wyznacznikami fantastyki ich najbardziej naturalnymi odnośnikami w literaturze i kulturze nadal pozostaną gotycyzm, epos, folklor, utopia etc. Niemniej problematyka religijna i sakralna nie jest w żaden sposób elementem tworzącym którąkolwiek z trzech odmian literatury fantastycznej, w tym sensie że nie decyduje o ich właściwościach genologicznych.

Należy w tym miejscu rozróżnić trzy pojęcia: (umowną) gatunkowość fantastyki, jej powiązania z odmiennymi formami ekspresji artystycznej oraz jej mniej lub bardziej czytelne związki z religią jako składnikiem legitymizującym kulturę. Ich nakładanie się na siebie jest błędem, stąd też powyższa analiza uwzględnia ich bliskość względem siebie, lecz nie utożsamia ich ze sobą nawzajem. To nie formuła gatunku tłumaczy powstanie *clerical fiction* i fantastyki religijnej w takim kształcie, jaki przybrała już w *Opowieściach z Narnii* lub – współcześnie – w oskarowej *Katedrze*, a także w wielu innych tekstach i filmach. Zawdzięczamy je dwóm okolicznościom: „pojemności” fantastyki, zdolnej podejmować najróżniejsze kwestie na wzór literatury głównego nurtu, oraz temu, że te same tradycje literackie i kulturowe, którym zawdzięczamy powstanie literatury fantastycznej i jej rozwój, są nadszpiegowaniem właściwym miejscem dla szukania związków pomiędzy sztuką (oraz jej artefaktami) a sacrum.

Opis i analiza drugiej z tych okoliczności zawierają się w powyższym rozdziale, natomiast obie okoliczności należy uznać za właściwy punkt wyjścia dla interpretacji konkretnych utworów polskiej literatury fantastycznej podejmującej problematykę ujętą w tytule tego opracowania. Do tych wniosków można także dołączyć kolejny – że powstanie fantastyki religijnej (lub w jakiś sposób podejmującej podobną problematykę) jest naturalnym stadium rozwoju tej literatury, że jest czymś, co doskonale pasuje do jej innych składników niczym doskonale znana część mozaiki.

II. Literacki egzorcyzm ekonomiczny

Opis zagadnienia

Zajmowanie się delikatną materią relacji pomiędzy literaturą fantastyczną (a przy tym jej wyznacznikami) a problemem sacrum (ujętym nie tylko jako składnik wyłącznie literacki) wymaga przyjęcia określonego aparatu pojęciowego, który byłby zdolny oddać naturę tych relacji i opisać je w sposób przystępny. Szczególne wątpliwości budzi tu kwestia funkcji, jakie w określonym, realnym utworze literackim pełni element niesamowity, fantastyczny. Magiczna różdżka stanowiąca część skarbu Nibelungów, który przejął Zygfryd (a po nim jego żona Krymhilda) w staroniemieckim poemacie heroicznym jest nie tylko barwnym składnikiem ożywiającym tło germańskich legend, choć właśnie taka rola nasuwa się podczas dość powierzchownej lektury utworu. Jest ona jednym z łączników dwóch ścierających się w *Pieśni o Nibelungach*⁴² płaszczyzn – świata chrześcijańskiego oraz motywów pogańskich. Jednym z nich – bo w poemacie występuje ich więcej. Nikt tej różdżki nie używa, ponieważ stanowiłoby to zaprzeczenie ideałów rycerskości i dostojności rozumianych jako składniki cywilizacji chrześcijańskiej – niemniej, mimo że nawet nie popycha akcji do przodu, ten artefakt istnieje w opowieści i wnosi wiele do bogatej struktury eposu.

Wątek niesamowity, fantastyczny, magiczny stanowiący sedno literatury fantastycznej musi być czymś więcej niż upiększeniem i cząstką tła: dzięki niemu ma być ukazywane to, co bez niego nie mogłoby zostać wypowiedziane przez autora. Czy anonimowy autor z okolic Pasawy, kolekcjonując na przełomie XII i XIII wieku dawne germańskie podania sprzed setek lat, zdawał sobie sprawę w tego faktu – to kwestia dzisiaj już nie do ustalenia, tym bardziej, że to, co nazywamy teraz fantastyką, przez niego było traktowane zapewne w sposób nieco odmienny. W znacznie późniejszych baśniach i przekazach folklorystycznych motywy niesamowite, magiczne uwyrażniały atmosferę moralną i przekaz utworu, ściśle związany ze sferą wartości biblijnych. Magia używana przez pozytywnych bohaterów stawała się synonimem cudowności, a zaklęcia i czary stanowiące element realnych praktyk magicznych stosowanych przed chrystianizacją Europy były zawsze domeną postaci negatywnych. Jednak naukowy i

⁴² *Niedola Nibelungów*, przeł. i opr. Ludomił German, Wrocław 1994.

erudycyjny opis kształtu oraz roli motywów fantastycznych nie powinien kończyć się na takim twierdzeniu. W obrębie nie tylko literatury fantastycznej powstałej na przełomie XIX i XX wieku i pisanej do teraz, ale w obrębie wszystkich tekstów literackich korzystających z niesamowitości i motywów uznawanych ogólnie za fantastyczne zachodzi pewien specyficzny proces mający początek w nadawaniu wartości ewangelicznych przekazom przedchrześcijańskim i takim kształtowaniu tych przekazów, by w sposób ukryty i nieoczywisty oddawały zasady porządku zbudowanego na fundamentach religii Chrystusa. Ze wszystkich terminów, jakie ofiarowałyby nam antropologia religii⁴³ w celu nazwania tego procesu, najbardziej odpowiednim jest egzorcyzm – w teologii rozumiany jako rytuał religijny mający na celu uwolnienie człowieka od wpływu złych mocy. Jednak potrzebne tu określenie musi ponadto oddawać i literacki (estetyczny) charakter oznaczanego procesu, i jego cel – osiągnięcie równowagi w ekonomii składników utworu. Stąd na potrzeby tego opracowania powstał termin „literacki egzorcyzm ekonomiczny”.

Magia w rozumieniu antropologii kulturowej a konwencja fantastyki baśniowej

Jednym z najbardziej widocznych znaków przekształcania dawnych pogańskich tradycji w narracje niosące ze sobą przekaz chrześcijański jest zdecydowana rozbieżność pomiędzy magią opisywaną przez nowożytną antropologię oraz magicznością traktowaną jako fantastyczność. Różnica nie polega wyłącznie na przekazanych przez tradycje biblijne rozdzieleniu na cuda dokonane przez Boga pośród Izraelitów i praktyki magiczne sąsiadujących z nimi plemion semickich, lecz sięga dodatkowo do samej istoty rytuału i związanego z nim sposobu postrzegania świata. Można wyróżnić dwa podstawowe sposoby rozumienia magii w antropologii kulturowej, którym odpowiadają badania Jamesa George’a Frazera⁴⁴ oraz Michała Buchowskiego⁴⁵. Pierwszy z nich w ostatecznym kształcie swoich prac określa magię jako „fałszywy system praw przyrody” oraz „fałszywy zestaw wskazówek postępowania”, a za tym odważnym stwierdzeniem idzie ukazywany stopniowo w *Złotej gałęzi* obraz pierwotnych ludów opierających swe przekonania, wartości i kulturę

⁴³ Właśnie ona, a nie samo religioznawstwo, ponieważ egzorcyzm jest praktyką międzykulturową i dotyczy również np. plemion pierwotnych czy cywilizacji starożytnych.

⁴⁴ James George Frazer, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1996.

⁴⁵ Michał Buchowski, *Magia. Jej funkcje i struktura*, Poznań 1986.

duchową na błędzie i nieprawdziwym obrazie natury. Rytuały, relacje magiczne okazują się czymś niemożliwym do logicznej weryfikacji, a co za tym idzie – nie mogą opisywać i tłumaczyć otaczającego nas świata. Natomiast Buchowski porzuca kategorie prawdy i fałszu, skupiając się w swojej pracy nad magią jako sposobem myślenia i typem świadomości społecznej. Opisuje ewolucję praktyk magicznych na przestrzeni istnienia kultury od momentu, w którym można byłoby ją określić mianem pierwotnej, do chwili konfrontacji z rozprzestrzeniającym się systemem wartości wykluczającym magię (na przykład chrześcijaństwem) lub z nią rywalizującym.

Literatura fantastyczna w swojej klasycznej formie, kształtowanej przez twórczość Roberta E. Howarda, J. R. R. Tolkiena, Howarda P. Lovecrafta, Ursulę K. Le Guin czy Fritza Leibera, opierając się na kategorii magiczności i fantastyczności traktuje ją w inny sposób. Przede wszystkim w świecie przedstawionym magia nie jest fałszem, a znaczącą częścią rzeczywistości. Znaczącą, ponieważ decyduje o jej kształcie. Trudno również oczekiwać po baśni czy po *Władcy Pierścieni* konsekwentnego wprowadzania myślenia magicznego, które opisywał Buchowski. Fantastyka wprowadza natomiast trzecią kategorię, która dla niej jest szczególnie doniosła: kategorię równowagi, jej zaburzenia i dążenia do jej odzyskania. Choć „baśń dzieje się w świecie, w którym czary są naturalne, a magia regułą⁴⁶”, to powstała po triumfie naukowego racjonalizmu⁴⁷ fantastyka tak jak sama baśń magiczna operuje tą kategorią, aby nadać treściom fabularnym, symbolicznym lub alegorycznym postaci literacką, estetyczną, która mogłaby zachować wewnętrzną koherencję.

Równowaga była absolutnie obca myśleniu magicznemu, ponieważ rytuał i gesty nie pociągały za sobą konsekwencji w rozumieniu wymiany: czarownik, który za pomocą formuły słownej i fizycznego ruchu ciała usiłował zapanować nad transcendencją i zmusić ją do spełnienia jego żądań, w świadomości społecznej nie zobowiązywał się do odpłaty za tę możliwość. Brak ponoszenia jakichkolwiek konsekwencji w zamian za zapanowanie nad światem bogów i duchów jest jedną z podstawowych charakterystyk magii. Natomiast fantastyka wprowadza równowagę poprzez zastosowanie tych konsekwencji: rytuał magiczny (lub jakaś inna forma wprowadzania fantastyczności) jest wykonywany przez postaci negatywne lub pociąga za sobą konieczność utraty czegoś ważnego w zamian za pomoc sił nadprzyrodzonych.

⁴⁶ Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. Jan Błoński i in., Warszawa 1967, s. 32.

⁴⁷ Tamże, s. 33.

Taką sytuację można dostrzec w prozie Howarda, Lovecrafta, czy Clarke'a Ashtona Smitha, czyli trzech prekursorów dwudziestowiecznej powieści niesamowitej, związanych z czasopismem *Weird Tales*. Magia, rytuał pozostają wciąż domeną sił niewytłumaczalnych, wrogich człowiekowi, czymś zawiłym i nieludzkim⁴⁸. Traktowana w ten sposób, magia przegrywa z bohaterem lub doprowadza do narodzin jeszcze większego zła, które trudniej jest pokonać. Tych troje pisarzy wiązało często magiczność z siłami odpowiadającymi za entropię i rozkład, na przykład czyniąc z niej skutek moralnej degeneracji opisanej w utworze. Entropia jest motywem, który często pojawia się w zakresie problematyki obieranej przez pisarzy z kręgu *Weird Tales*, czasopisma szczególnie efektywnie funkcjonującego w latach 20. i 30. ubiegłego wieku. U Lovecrafta dotyczy ona zwłaszcza psychiki bohaterów mierzących się z kosmicznymi potęgami istniejącymi jeszcze przed pojawieniem się człowieka na Ziemi (tzw. mitologia Cthulhu); ich walka, nawet jeśli nie jest daremną, działa po części destrukcyjnie na równowagę psychiczną i emocjonalną postaci, a działania sił demonicznych powodują deformację poszczególnych warstw psychiki (widać tu nawiązanie do filozofii Junga lub Freuda). Jest to cena, którą ponosi bohater – śmiertelnik – za kontakt z siłami pozostającymi poza możliwością poznania i zrozumienia w ludzkich kategoriach. Natomiast u Howarda i Smitha entropia dotyczy kultury i cywilizacji, łącząc się np. z fascynacją jej upadkiem. Zarówno lud Yorhiów z powieści Smitha *Miasto Śpiewającego Płomienia*, jak mieszkańcy miasta Xuchotl, któremu Howard w opowiadaniu *Czerwone ćwieki* nadał rysy podobieństwa do cywilizacji mezoamerykańskich, tworzą kultury skazane na upadek i pozbawione jasnego i niewypaczonego kodeksu moralnego.

Fritz Leiber w jedynej powieści poświęconej bohaterskiemu duetowi Fafryd – Szary Kocur⁴⁹ opisał proces magicznego zmniejszenia rozmiarów jednej z postaci (właśnie Kocura) pod wpływem zaklęcia. Wraz z postępującą przemianą wokół postaci rośnie kałuża czerwieni zawierająca niepotrzebną materię z ciała bohatera, natomiast

⁴⁸ Por. Robert E. Howard, *Tygrysy morza*, przeł. Jarosław Kotarski, Bydgoszcz 1990, posłowie Tadeusza Zyska, s. 183: „Jest to kraina gdzie triumfują ludzie prości i naiwni w swych poglądach, a ci, którzy odwołują się do tego co nieludzkie i zawiłe, z kretesem przegrywają”. Cytowany fragment odnosi się do rozważań autora posłowie na temat ogólnej charakterystyki „światów urojonych” w których toczy się akcja utworów fantastyki, pisanych przez prekursorów tej odmiany literatury fantastycznej.

⁴⁹ Fritz Leiber, *Oblężenie Lankmaru*, przeł. Dariusz Kopociński, Olsztyn 2005. W oryginalnym, anglojęzycznym zestawieniu jest to piąta część siedmiotomowego cyklu, pozostałe jego części są już zbiorami opowiadań publikowanych w różnych czasopismach poświęconych fantastyce, które istniały w latach 40. i 50. ub. wieku w Stanach Zjednoczonych.

przy odwróceniu zaklęcia i przywróceniu oryginalnych rozmiarów Kocur potrzebował materii mogącej wypełnić jego powiększające się ciało. Motyw baśniowy – gdyż za taki należy uznać zmianę rozmiarów postaci, często występującą w micie i baśni – w konwencji fantasy podlega fizyce i prawom zapewniającym równowagę rzeczywistości.

Właśnie równowaga jest jednym z najistotniejszych elementów cyklu *Ziemiomorze*⁵⁰ Ursuli Kroeber Le Guin. Postać łącząca poszczególne tomy pięcioksięgu, czarodziej Ged, ucząc się magii i zaklęć poznaje również reguły zapewniające zrównoważenie sił rządzących jego światem. Sprowadzenie deszczu i pogody w jednym miejscu pociąga za sobą konsekwencje w postaci suszy i zmiany klimatu w innym, a przemiana w zwierzę jest dla maga szczególnie niebezpieczna, ponieważ grozi utratą tożsamości i pozostaniem na zawsze w przybranej postaci. Podobne konsekwencje nie występują w magii opisywanej przez antropologię; Le Guin, jako antropolożka i pisarka, znała doskonale realia plemion pierwotnych i ich magicznego myślenia, znała również wymagania, jakie stawia się literaturze. Aby jej powieści odzwierciedlały ich macierzysty kontekst – czyli naszą współczesność – motywy magiczne i fantastyczne w nich zawarte musiały ulec przeobrażeniu, które zapewniłoby utworom koherencję. I to dążenie do niej możemy nazwać literackim egzorcyzmem ekonomicznym.

Aby udowodnić pragmatyczność i niezwykle szeroki zakres tego pojęcia, należy uwzględnić w analizie prace J. R. R. Tolkiena, zwłaszcza w ujęciu całościowym – od jego dzieciństwa, kiedy wymyślał on własne języki i tęsknił za baśniami oddającymi ukochaną przez niego aurę Anglii, do ostatnich lat życia poświęconych pracy nad uporządkowaniem wymyślonej i bogatej mitologii Śródziemia. W liście do Milтона Waldmana z 1951 roku⁵¹, napisanego w celu wyjaśnienia i skorygowania niektórych opinii na temat swojej pracy, Tolkien poświęca jeden z jego fragmentów znaczeniu słowa „magia” w odniesieniu do powstającego dzieła – *Silmarillionu* – oraz innych utworów, których akcja rozgrywa się w czarodziejskim świecie:

W każdym razie cały ten materiał (*Silmarillion* – przyp. P. K.) dotyczy Upadku, Śmiertelności i Machiny. Upadku w sposób nieunikniony – i motyw ten pojawia się na

⁵⁰ Cykl liczący pięć tomów: *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, *Grobowce Atuanu*, *Najdalszy brzeg*, *Tehanu* oraz *Inny wiatr*.

⁵¹ Pełny tekst listu zamieszczono w jednym z najnowszych wydań *Silmarillionu*: John Ronald Reuel Tolkien, *Silmarillion*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 2011, s. 15 – 32.

kilka sposobów. Śmiertelności, a szczególnie jej wpływu na sztukę i twórcze (lub, jak bym to określił, wtór-stwórcze) dążenie, wydające się nie mieć żadnej funkcji biologicznej ani związku z radościami zwykłego, biologicznego życia, z którym w naszym świecie tak naprawdę pozostaje zwykle w konflikcie. To dążenie jest związane z namiętą miłością do prawdziwego, pierwotnego świata, z zatem przepełnione poczuciem śmiertelności – a jednak ta miłość go nie zaspokaja. Dążenie to ma rozmaite możliwości „Upadku”. Może stać się zachłanne i trzymać się rzeczy zrobionych jako „swej własności”; wtór-stwórca chce wówczas być dla swego prywatnego dzieła stworzenia panem i Bogiem. Chce się zbuntować przeciw prawom Stwórcy – a szczególnie przeciw śmiertelności. Oba te zjawiska (razem czy osobno) doprowadzają do pragnienia Władzy, pragnienia szybszego wprowadzania w życie swej woli – a poprzez to do Machiny (czy też Magii). Przez to ostatnie rozumiem wszelkie użycie zewnętrznych planów czy urządzeń (aparatu) w miejsce rozwijania wrodzonych wewnętrznych mocy czy talentów – lub nawet wykorzystanie tych talentów z haniebną chęcią dominacji: zastraszenia rzeczywistego świata lub łamania woli innych osób. Machina jest bardziej oczywistą współczesną tego postacią, choć pozostaje ściślej związana z Magią, niż się to zwykle dostrzega.

Nie posługuję się pojęciem magii konsekwentnie. Królowa elfów Galadriela musi skarcić hobbitów za mylące stosowanie tego słowa zarówno wobec urządzeń i posunięć Nieprzyjaciela, jak i w stosunku do działań elfów. Ja tego błędu nie robię, ponieważ nie istnieje słowo na określenie tych ostatnich (jako że wszystkie stworzone przez ludzi legendy są równie mylące). Elfowie istnieją jednak (w moich opowieściach) po to, by wykazać tę różnicę. Ich „magia” to Sztuka wyzwolona z wielu jej ludzkich ograniczeń: jest mniej wysiłona, żywsza, pełniejsza (nieskażona niczym zgodność wizji i wytworu). Jej celem jest Sztuka, a nie Władza; wtór-stwarzanie, a nie dominacja i tyrańskie przekształcanie dzieła Stworzenia⁵².

Pojęcie magii w twórczości Tolkiena zostało wytracone z jego macierzystego, antropologicznego (plemiennego i pierwotnego) kontekstu i umieszczone w znacznie szerszym polu, co pociąga za sobą zupełnie odmienne konotacje. Twórca Śródziemia postawił znak równości nie tylko pomiędzy magią a działalnością Nieprzyjaciela (czyli – tłumacząc powieściową alegorię⁵³ – szatana), ale także pomiędzy magią a tym, co dla rzeczywistości nienaturalne, tym co zakłóca jej harmonijny rozwój i co dzięki przemocy łamie prawa mające zapewnić światu właściwy mu porządek zaplanowany przez Stwórcę.

W formułę współczesnej fantastyki wpisane są tak przedstawione zabiegi,

⁵² Tamże, s. 18 – 19.

⁵³ Należy jednak pamiętać, że sam Tolkien odżegnywał się od alegorycznego tłumaczenia swoich prac, niejednokrotnie wskazując na pretensjonalność samego pojęcia alegorii.

mające zapewnić poszczególnym utworom literackim estetyczną równowagę pomiędzy tym, co odległe i niejasne a tym, co niesie świat nowożytny. Podobnie jak przekazy folklorystyczne i baśń magiczna musiały nieodwołalnie ulec przeobrażeniu w kontakcie z treściami Ewangelii i dogmatami religii chrześcijańskiej, tak literatura fantasy pisana od początku XX wieku miała wcześniej czy później dostosować się do kategorii i sposobu myślenia właściwych czasom współczesnym, „postmagicznym”. Jednak twierdzenie, że w przeciwnym wypadku odbiorca uznałby tekst za niezrozumiały czy w jakiś sposób „obcy” nie jest do końca prawdziwe. Otóż współcześnie powstaje wiele tekstów usiłujących przełamać te granice, tak starannie wypracowane przez klasyków baśni i fantasy; kategoria równowagi estetycznej jest nadal pozbawiona użytkowości w odniesieniu do tekstów opartych na przykład na treściach i ideach New Age czy do literatury granicznej pomiędzy fantastyką a twórczością ezoteryczną. Cykl o przygodach Harry’ego Pottera i powieściowe cykle naśladowców Joanne K. Rowling, a także teksty zbliżające się do manifestów neopogańskich zdobywają popularność i uznanie nawet pomimo braku koherencji pomiędzy składnikami tej literatury – koherencji rozumianej jako zachowanie równowagi w obrębie zbioru przeplatających się motywów „dawnych” i „nowych”. Stąd ich obecna popularność, lecz także otaczająca je atmosfera kontrowersji i usiłowanie przypisania tym tekstom określonej oceny pozaliterackiej, użytkowej lub moralnej.

Mnich Ambrozjo i Klaudiusz Frolo

Wskazanie na obecność „literackiego egzorcyzmu” wyłącznie w tekstach operujących obfitym zasobem motywów fantastycznych stanowiłoby wyraźny błąd metodologiczny. Im głębszy namysł nad ontologią fantastyki oraz im szersze spojrzenie na jej wymiar historyczny, tym wyraźniej uwidacznia się silny związek pomiędzy tekstami głównego nurtu historii literatury i literaturą science fiction, fantasy lub fantastyką grozy. Te powiązania nie muszą być wcale łatwe do odczytania i zinterpretowania, mogą być nieczytelne lub ignorowane. Niemniej traktując fantastykę i jej poszczególne odmiany jako pełnoprawną literaturę nie można jednocześnie wyznaczać tu nieprzekraczalnej granicy.

Sytuacja, w której literatura „egzorcyzuje” samą siebie w celu uzyskania

możliwości operowania motywami magicznymi i ludowymi w sposób czytelny dla odbiorcy nowożytnej kultury, zdecydowanie wykracza poza ciasny krąg klasycznej „baśni dla dorosłych”, jak często określa się fantasy. Ogromną ilość egzemplifikacji można uzyskać przede wszystkim w literaturze średniowiecza, romantyzmu oraz modernizmu. Z nich wszystkich do dalszych analiz zostały wybrane dwa: powieść gotycka *Mnich* Matthew Gregory’ego Lewisa oraz powieściowy dramat *Katedra Marii Panny w Paryżu* Victora Hugo.

Postać występnego mnicha Ambrozja często traktowano jako żywą alegorię buntu przeciwko skostniałym konwenansom i mało czytelnym tradycjom; takie odczytanie powieści Lewisa szczególnie przypadło do gustu surrealistom, którzy w głównym bohaterze widzieli ucieleśnienie nonkonformizmu⁵⁴. Zamiast motywów baśniowych występują w powieści elementy południowoniemieckiego folkloru przemieszane z typowymi dla okolic Lindenbergu opowieściami o praktykach czarnoksiężskich i odprawianych mrocznych rytuałach. Opisane tu przywoływanie szatana przez Ambrozja zostało tak pieczołowicie oddane dzięki osobistym studiom autora nad tym ogromnym zasobem folklorystycznych i historycznych opowieści, często przesiąkniętych aurą magii, wampiryzmu i okultyzmu. Bogaty zasób tych motywów został przedstawiony przez Lewisa publiczności angielskiej, jednak nie w postaci surowej, tylko odpowiednio przygotowanej. Brocząca krwią mniszka, jedna z najmroczniejszych postaci lindenberskiego folkloru, w *Mnichu* odnajduje wieczny spokój dzięki odprawionym trzydziestu mszom świętym, a Żyd Wieczny Tułacz uwalnia jednego z bohaterów od nawiedzającego go upiora. Magia i demonizm stają się tym, co Michał Buchowski nazwał magią zdegenerowaną⁵⁵, czyli taką, która utraciła swe znaczenie i rolę w kontakcie z bardziej żywotnym zbiorem tradycji i praktyk, jakim jest religia. Doskonale ukazuje to historia głównego bohatera – zawarty pakt z demonem stanowi szczyt dokonującego się buntu, lecz wkrótce zaburzony porządek w obrębie świata przedstawionego odzyskuje pierwotną harmonię: wtedy, gdy szatan zabija uwolnionego z więzienia inkwizycji Ambrozja i gdy on sam przez autora zostaje nazwany grzesznikiem. Bunt, który zauroczył surrealistów, nadal pozostaje buntem przeciw harmonii świata i jako taki zasługuje na potępienie. Apoteoza nonkonformizmu traci swój impet w zakończeniu powieści, gdy rycerscy protagoniści uzyskują nagrodę

⁵⁴ Zofia Sinko, Pośłowie w: Matthew Gregory Lewis, *Mnich. Romans grozy*, przeł. Zofia Sinko, Kraków 1991, s. 446 – 447.

⁵⁵ Michał Buchowski, dz. cyt.

za prowadzoną walkę ze złem, a zbuntowany i opuszczony przez wszystkich Ambrozjo czeka na nadchodzącą śmierć.

Rysuje się tu wyraźna analogia do prób wyjaśniania roli baśni magicznej, którą podjął Stanisław Lem. Polski pisarz i filozof usiłował wskazać powiązania pomiędzy nią a problematyką religijną⁵⁶ i za główny łącznik uznał dążność do wyrównania rachunku dobra i klęsk. Przyjmując zasób pojęć typowy dla nauk ścisłych, szczególnie matematyki, Lem określił zachwianą równowagę dobra i zła oraz radości i cierpienia (obecną zarówno w opowieści baśniowej, jak i w biblijnej) jako system niezerowy, który musi zostać przemieniony w system zerowy (odzyskana równowaga wszechświata, totalny sprawiedliwy ład). Takim systemem niezerowym jest świat baśni zagrożony przez smoka lub złą czarownicę, a także świat po grzechu pierworodnym. Natomiast samą przemianą jest zarówno pokonanie zagrożenia przez pozytywnego bohatera baśni, jak i ofiara (śmierć, męka i Zmartwychwstanie) mająca na celu przywrócić pierwotną harmonię, zaburzoną przez pojawienie się zła. Choć powieść Lewisa nie jest baśnią w żadnej mierze, to jej fabuła opiera się właśnie na schemacie zarysowanym przez Lema. Zniszczeniem równowagi i harmonii jest pojawienie się Matyldy, przyszłej kochanki Ambrozja (która okazuje się sukubem, wysłannikiem piekiel), lecz jeszcze wcześniej, bo na samym początku powieści, pojawia się „grzech aniołów”, który popełnia mnich – pycha. Jego wywyższanie się ponad innych i uznanie własnej moralnej nieskazitelności można uznać za pierwsze pojawienie się zła w całej opowieści, zła, które będzie się rozwijało na zasadzie reakcji: losy Ambrozja to podążanie od jednego grzechu do drugiego, popełnione zło staje się jednocześnie przyzwoleniem na następny zły czyn. Dopiero gdy cały demonizm – ludzki i nadprzyrodzony – obraca się przeciwko mnichowi, gdy Lucyfer zabija go po uwolnieniu z więzienia Inkwizycji, a pozytywni bohaterowie w końcu zwyciężają, następuje – podążając za nomenklaturą użytą przez Lema – przemiana w system zerowy, w świat odzyskanej równowagi i przywróconego ładu. Bunt i demoniczne, nadprzyrodzone zło towarzyszące bohaterom dopełniają się w klęsce tytułowego mnicha, by już nie powrócić i odsunąć się w cień.

Zupełnie inny sposób realizacji „literackiego egzorcyzmu” uwidacznia się w powieści Victora Hugo⁵⁷. Zło nie zostaje tu potępione w formie spersonifikowanej,

⁵⁶ Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 2003, s. 91 i nast.

⁵⁷ Victor Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. Hanna Szumańska – Grossowa, Kraków 2010.

ponieważ w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* właściwie nie istnieje czarno-biały podział na bohaterów dobrych i złych. Postacią, która przegrywa jest oczywiście Klaudiusz Frollo, jednak nie jest on pokazany jako postać wyłącznie negatywna: na początku całej opowieści uwidacznia się jego współczucie dla podrzyconego, oszpeconego przez naturę dziecka, i dopiero pożądanie Esmeraldy nadaje jego postaci znamiona antagonisty. Tragizm Klaudiusza Frollo polega na nieumiejętności dopasowania się do realiów życia, do relacji występujących poza murami katedry. Jednak konfrontacja życia diakońskiego z brutalnym, niepewnym światem wokół Klaudiusza nie jest jedyną przyczyną jego tragedii.

Z dzisiejszego punktu widzenia uprawianie alchemii, sztuki, którą ponad wszystko cenił diakon Frollo, stawiając ją nawet ponad sztuki wyzwolone, staje się pewnym dodatkiem mającym zapewnić odpowiedni koloryt powieści. Nie rzutuje na losy bohaterów, na ich wybory i uczucia. Sytuacja zmienia się wtedy, gdy refleksja nad *Katedrą Marii Panny* uwzględnia dwa inne rodzaje kontekstu: kontekst czasu powstania (pierwsza połowa XIX wieku) oraz kontekst świata przedstawionego (schyłek średniowiecza). W obu tych okresach wiara w magię i w następstwa jej praktykowania wciąż była niezwykle żywotna, a ponadto związana ze światopoglądem religijnym (średniowiecze) oraz z przeświadczeniem o istnieniu niezwykłych sił ukrytych w świecie, możliwych do uzyskania dzięki praktykom okultystycznym (XIX wiek). Sam Hugo również uczestniczył w seansach spirytystycznych, podobnie jak wielu jemu współczesnych ludzi wyższego stanu. W jego niektórych tekstach można doszukać się niewyrazonego wprost, lecz ważnego dla jego epoki pytania o naturę okultyzmu i jego następstwa – pytania, które w sposób niewyartykułowany pojawia się także w *Katedrze Marii Panny*. Historia Klaudiusza Frollo to opowieść o namiętności, która pokonuje bariery moralne i obyczajowe, która niszczy także sumienie bohatera, lecz owa namiętność i problemy emocjonalne, które ujawniają się w sytuacjach szczególnego napięcia (na przykład przy wyznaniu miłości Esmeraldzie) nie są efektem niedopasowania do warunków życia kościelnego, a przynajmniej nie w sposób wyłączny. Dla ludzi współczesnych autorowi oraz dla żyjących w czasach opisywanych w tej powieści relacje pomiędzy uprawianiem alchemii, sztuk okultystycznych, a wewnętrznymi konfliktami, które przeżywał Klaudiusz, są znacznie bardziej czytelne niż dla nas. Przystają być tylko przesądem, zacofaniem cywilizacyjnym, stając się

przekonaniem i realnym następstwem przekroczenia granic moralnych wytyczonych przez religię (chodzi oczywiście o pierwsze przykazanie – *Nie będziesz miał bogów cudzych przede Mną*). Dlatego dokonując interpretacji tej powieści nie można lekceważyć jej kontekstu macierzystego, dzięki któremu fakty oczywiste z punktu widzenia dominującego światopoglądu (religijnego) nie zostają zatarte przez czas, jaki upłynął od momentu pojawienia się *Katedry Marii Panny*. Ta powieść staje się zrozumiała wtedy, gdy Klaudiusz Frolo przegrywa, gdy niszczy go to, co on uważał za największą wartość – sztuki tajemne, tak mocno potępiane w wiekach średnich i tak fascynujące dla ludzi XIX wieku.

Literatura science fiction – egzorcyzmy nad wyobraźnią i nauką

Proces „literackiego egzorcyzmu” nie musi dotyczyć wyłącznie przyswojenia motywów czarodziejskich i magicznych sposobowi patrzenia typowemu dla „świata postmagicznego”, czyli nowożytnego. Byłoby to nazbyt ciężącym ograniczeniem możliwości, jakie otwiera przed czytelnikami literatura. Historia science fiction pokazuje, że gdy na miejsce magii (w fantasy) i nadprzyrodzonego demonizmu (w fantastyce grozy) postawi się rozwój nauki jako naturalnej drogi do zrozumienia świata, używane w tym opracowaniu pojęcie literackiego egzorcyzmu nie musi wcale tracić na sile i znaczeniu. Wręcz przeciwnie, ujawnia ono wtedy swą uniwersalność i wielopłaszczyznowość.

Już utwór zapowiadający problematykę i zasób środków właściwych fantastyce naukowej – *Frankenstein* Mary Shelley⁵⁸ – wyraźnie stawia pytanie o granice moralne działania człowieka w sytuacji, gdy nauka daje mu nieograniczone w jego mniemaniu możliwości stawania się stwórcą nowego życia. Ożywienie potwora, na początku postrzegane jako coś niesamowitego i wartościowego, szybko okazuje się ciężarem dla Victora Frankensteina, ciężarem nie do uniesienia. Typowe dla science fiction pytanie o definicję człowieka i jego miejsce we wszechświecie⁵⁹ staje się jednocześnie pytaniem o moralność człowieka i o to, co konstytuuje człowieczeństwo. Żeby odpowiedzieć na to pytanie, Mary Shelley wykreowała postać człowieka-potwora, kogoś kto

⁵⁸ Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, przeł. Henryk Goldmann, Poznań 1989.

⁵⁹ Wskazane jako nieodłączny składnik tej literatury, por. Brian Aldiss *O pochodzeniu gatunku: Mary Shelley*, w: *Spór o SF* pod red. Ryszarda Handkego, Lecha Jęczmyka i Barbary Okólskiej, Poznań 1989 s. 19.

człowieczeństwa musi się dopiero nauczyć⁶⁰. Tragiczny los powstałego w wyniku eksperymentu stwora uświadamia jego stwórcy, że jego również obowiązują bariery, których przekroczenie musi wiązać się z zaburzeniem naturalnego porządku świata.

Ta powieść szybko przestaje być prostą historią o zachwycie nad techniką i rozwojem możliwości cywilizacyjnych. Nauka i wyobrażenia zostały tu obarczone pytaniami natury ogólnoludzkiej, moralnej, i to właśnie ograniczenie jest dla science fiction tym czym dla fantasy i fantastyki grozy jest ograniczenie motywów magicznych. Jest właśnie literackim egzorcyzmem.

Należy jednak zaznaczyć, iż dzieła kultury (literatura, muzyka, film) związane z konwencją SF w swym klasycznym kształcie, czyli powstałe na przestrzeni XX wieku i wcześniej, nie zawsze zawierały w sobie to ograniczenie. Wręcz przeciwnie, literatura science fiction często jest utożsamiana z typowo pozytywistycznym zachwytem nad nauką i scjentyzmem; ważniejsze dzieła Juliusza Verne czy Herberta George'a Wellsa łączą w sobie twardą naukową podbudowę z fascynacją tym, co ludzkości mogą przynieść odkrycia i badania. Nawet pisarze SF tworzący w latach 50. czy 60. dwudziestego wieku (Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Robert A. Heinlein, George R. R. Martin i inni) często (choć nie zawsze) unikali problematyki związanej z konserwatyżmem moralnym w SF, czyli tworzenia obrazu człowieka przekraczającego pewne granice etyczne i tym samym sprowadzającego na siebie zło⁶¹. Żeby powtórnie zadać istotne dla SF pytania, które padły już w powieści Mary Shelley, science fiction musiała dojrzeć i w pewnym sensie zdefiniować samą siebie na nowo – aż do pojawienia się pierwszych utworów pisanych w konwencji cyberpunk.

Ta odmiana SF powstała w latach 80., za jej twórcę uznaje się Williama Gibsona, autora powieści *Neuromancer* – pierwszego prawdziwego utworu cyberpunkowego. Jej główne wyznaczniki to: osadzenie akcji w niedalekiej przyszłości, narzucenie silnego związku z teraźniejszością autora, konwencja dystopijna, ukazanie

⁶⁰ Podobnie jak Philip K. Dick, który zadawał podobne pytanie w powieści *Blade Runner*; odpowiedź wymagała stworzenia człowieka sztucznego, androida – istoty bez współczucia, emocjonalności i wyrzutów sumienia. Por. Philip K. Dick, *Blade Runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Wstęp Lecha Jęczyka, przeł. Sławomir Kędziński, Poznań 2013, s. 11 – 12.

⁶¹ Robert Scholes, Eric S. Rabkin, *Mit i mitotwórstwo*, w: *Spór o SF*, pod red. Ryszarda Handkego, Lecha Jęczyka i Barbary Okólskiej, Poznań 1989, s. 351. Warto zauważyć, że unikanie problematyki moralnej i metafizycznej często wiązało się w tym okresie z ateizacją literatury science fiction i z traktowaniem Boga jak przeszkody w naukowym i społecznym rozwoju człowieka. Efektem takiej postawy mogło być na przykład traktowanie religii jedynie w wymiarze socjologicznym (*Fundacja* Asimova), a nawet jawna wrogość wobec transcendencji (*Piaseczniki* Martina).

rozwoju problemów i chorób cywilizacyjnych (na przykład przeludnienia, które w latach 80. stanowiło jeden z najbardziej istotnych problemów do rozwiązania), typ anty-bohatera⁶², a także niepokojącą wizję świata. Taki zestaw motywów umożliwiał pisarzom (Gibson, Bruce Sterling, Pat Cadigan, a na gruncie polskim – Rafał A. Ziemkiewicz i Jacek Dukaj) po raz kolejny wskazanie istotnych zagadnień etycznych opartych na kwestii możliwości i powinności człowieka w sytuacji niesamowicie dynamicznego rozwoju technologicznego. Cyberpunk przywrócił literaturze SF konieczne dla niej ograniczenia, dzięki którym zawarta w niej problematyka naukowa lub quasi-naukowa zyskała pierwiastek realności i stała się bliższa aktualnym zagadnieniom stojącym przed ludźmi nauki. W powieściach i opowiadaniach cyberpunkowych fascynacja i zachwyt nad techniką stają się znacznie mniej widoczne, ich siła – widoczna w space operze i tekstach opisujących wszechświat otaczający człowieka – wyraźnie przybladła. Bohater staje się buntownikiem przeciwko mrocznej stronie cywilizacji, mimo tego, że jego moralność często okazuje się zdewastowana. To, co umożliwiła nauka, czyli znamieną dla cyberpunku cybernetyzacja i mechanizacja życia, a także nowe możliwości na polu inżynierii genetycznej i biotechnologii – to wszystko, zaraz po wzbudzeniu zainteresowania czytelnika, rodzi wątpliwości i typowo conradowski niepokój związany z zaburzeniem istoty człowieczeństwa, z utratą tego, co dla ludzi najistotniejsze.

W ten sposób, na przestrzeni swego diachronicznego rozwoju, science fiction pokazała, iż wyobraźnia i nauka nie mogą istnieć bez wytyczonych przez pierwiastek racjonalności barier. Literackie zobrazowanie tego faktu jest częstym motywem we współczesnej SF powstającej w dzisiejszych czasach. Pisarze pokroju Petera Watts czy Paola Bagicalupiego w swych kolejnych utworach podejmują ten temat wciąż na nowo, za każdym razem używając nieco innych narzędzi – scenografii, typów postaci itp. – lecz nadal ze świadomością aktualności tych samych pytań, które dwa stulecia wcześniej nurtowały Mary Shelley.

Wnioski końcowe

Pytania o dokładniejszą charakterystykę pierwiastka odporu wobec tego, co

⁶² Nie chodzi tu o postać negatywną, ale o typ postaci pozbawionej cech herosa i nadczołowieka o nadludzkich mocach. Stanowi to novum dla SF, która często ukazywała niezwykle moce psioniczne lub postaci wybijające się swymi możliwościami ponad swą społeczność.

fantastyczne, magiczne, niesamowite lub futurystyczne, pierwiastka, który z pewnością jest stałym elementem kultury współczesnej, należą już do antropologów i badaczy z dziedzin pokrewnych. Niemniej o jego istnieniu świadczy fakt udowodniany w każdej części tego opracowania – że to, co dla nas jest niesamowite i fantastyczne, co wykracza poza pole zajęte przez racjonalność i realną logikę, oprócz wzbudzenia zachwyty lub innych emocji towarzyszących odbiorowi motywów fantastycznych, bardzo szybko zostaje także obwarowane pytaniami, dzięki którym fantastyczność staje się chociaż trochę realna, a przynajmniej łatwiejsza do zaakceptowania. Świadomy i dojrzały odbiór literatury fantastycznej lub takiej, która operuje w jakimkolwiek stopniu takimi motywami, to także namysł nad samym elementem fantastycznym, to także umiejętność odczytywania stawianych przez fantastykę pytań. Smok, wampir lub przybysz z innej galaktyki nie występują w literaturze wyłącznie po to, by wywołać określone wrażenia estetyczne; są także po to, by utworzyć literacki komunikat (przekaz, morał, sentencję), którego bez fantastyki nie można by było wypowiedzieć. Jednak by określony utwór z gatunku fantasy, SF lub horroru stał się komunikatem spójnym, koherentnym, te pierwiastki fantastyczne muszą zostać w jakiś sposób ograniczone przez kulturę „postmagiczną”. To dlatego smok i wampir w klasycznej fantastyce są postaciami przeciwko którym walczy bohater, a rzucanie zaklęć i korzystanie z magicznych przedmiotów pociągają za sobą określone konsekwencje. Stawianie pytań o granice, które człowiek zawsze napotykał w procesie tworzenia własnej cywilizacji, a także o granice, których przekroczenie oznacza deformację człowieczeństwa, powinno towarzyszyć interpretacjom literatury opartej na motywach niesamowitych, ponieważ dzięki nim ta literatura staje się znacznie bliższa estetyce właściwej naszej epoce. Bez nich powieść fantasy lub SF pozostaje tylko zachwycającym pejzażem, którego trudno będzie obronić przed zarzutami o „nierealność” lub „bujanie w obłokach”, tak często stawianymi klasykom tej literatury.

III. „Bóg ukryty” w prozie Mai Lidii Kossakowskiej (na przykładzie *Rudej Sfory*, *Zakonu Krańca Świata* oraz *Wieżów Krwi*)

Twórczość omawianej w tym rozdziale autorki od momentu jej debiutu (opowiadanie *Mucha*) do pozycji wydawanych w ostatnim czasie (*Takeshi. Cień śmierci*) oparta jest na złożonym układzie literackich inspiracji, poszukiwań i fascynacji. Wyraźnie widoczne są zwłaszcza dwa tematy, które Kossakowska podejmuje najczęściej: angelologia, czyli nauka o bytach duchowych (aniołach) oraz mitologie szamańskie. Użyta tu liczba mnoga nie jest żadnym błędem czy stylistyczną nieścisłością: szamanizm jako jedna z najstarszych form praktyk religijnych i kodyfikacji wierzeń (o ile nie najstarsza z nich) nie jest i nigdy nie był formacją jednolitą, lecz trwale wiąże się z większością kultur o rdzeniu indoeuropejskim. Szamanizm często organizował takie kultury, które nigdy w sposób fizyczny nie podjęły kontaktu między sobą. Poszczególne jego elementy występowały w różnym natężeniu i w różnym stopniu kodyfikacji właściwie na wszystkich kontynentach, choć ich forma rytualna i wpływ na sposób funkcjonowania pierwotnej społeczności mógł być znacząco odmienny, w zależności od wielu do tej pory analizowanych czynników.

Mimo typowej dla archeologa fascynacji odległą, na wpół mityczną przeszłością oraz związanymi z nią mitologiami, znaczna część utworów Mai Lidii Kossakowskiej (zarówno krótszych form, jak i powieści) zawiera w sobie dodatkową, tkwiącą głębiej warstwę znaczeniową: w wymienionych w tytule rozdziału utworach szamanizm (*Ruda Sfora*, *Zakon Krańca Świata*) oraz konwencja klasycznej powieści grozy (*Wieży Krwi*) funkcjonują dzięki inspiracjom płynącym z chrześcijaństwa. Jako że zarówno mitologię, jak i religię można w pewnym sensie traktować razem jako systemy złożone w dużej mierze z symboliki oraz archetypów, staje się oczywiste, że w wymienionych tu utworach, podobnie jak w ogromnej masie innych dzieł science fiction i fantasy, te systemy się przenikają i łączą w artystyczną całość. Można oczywiście wskazać na fakt, że nie tylko fantastyka ma możliwość „zaaranżowania” takiego spotkania, należy jednak zauważyć, iż w fantasy lub science fiction symbole i archetypy religijno-mitologiczne funkcjonują w postaci „surowej”, sprzed procesu interpretacji (choćby

psychoanalitycznej). W przypadku fantastyki interpretacja motywów wędrownych (na których opiera się treść wielu utworów fantasy) lub symboliki religijnej, po którą często sięgają twórcy klasycznej science fiction, wciąż się dokonuje – nawet w sferze podświadomości, nawet nie w sposób w pełni uświadomiony. Charakter oraz celowość spotkania symboliki mitologicznej (najbardziej widocznej warstwy znaczeniowej fantasy) oraz religijnej (której dostrzeżenie i dalsza analiza wymaga już głębszego spojrzenia) zostaną omówione w tym rozdziale na przykładzie prozy uznanej polskiej autorki. Wnioski płynące z tych obserwacji nie będą jednak wyłączną zasługą analizy trzech wskazanych tekstów, ponieważ już na wstępie należy zdać sobie sprawę z tego, że fantastyka jest niezwykle podatna na zjawiska intertekstualności. Wiele spośród owych wniosków będzie można odnieść do innych klasycznych pozycji fantasy, science fiction lub literatury grozy.

„Bóg ukryty” to pojęcie powstałe pod wpływem krytyki poświęconej twórczości Philipa K. Dicka, autora powieści *Ubik*, którego pisarstwo ma niezwykle doniosłe znaczenie dla problematyki zawartej w tej części pracy. Jak zauważa Lech Jęczynek, dzięki któremu twórczość „dziwaka z Kalifornii” jest znana polskiemu czytelnikowi jako ambitna i godna analiz:

W teologii Dicka Bóg jest wszechobecny (*ubique*, stąd tytuł *Ubik*)... w swoim dziele i nieustannie, codziennie utrzymuje je w stanie używalności, dając mu zastrzyk energii ze swego niewyczerpanego źródła. Bohaterowi powieści świat rozpada się w oczach [...]. Nasz bohater szuka dla chorego świata lekarstwa, tytułowego Ubika. Raz ma on postać proszku, innym razem płynu – trzeba wypatrywać etykiety ze znajomym słowem wśród tysięcy produktów na rynku. Kłania się tu inna teoria Dicka, teoria Boga zebry, zamaskowanego, ukrytego wśród rzeczy zwyczajnych. On jest wszędzie, jak wskazuje nazwa Ubik, jest wszechobecny, ale większość ludzi go nie zauważa. Po zastosowaniu Ubika świat prostuje się jak podlana roślina, wraca do właściwego kształtu.⁶³

Kossakowska podejmuje tematykę sacrum i tematykę religijną w podobny sposób, jak kilkadziesiąt lat wcześniej robił to Dick – w jej utworach Bóg pojawia się w puencie, w rozwiązaniu wątków fabularnych, w osiągnięciu celu, do którego dąży bohater – lecz

⁶³ Philip K. Dick, *Blade Runner*, przeł. Sławomir Kędziński, Poznań 2013 (wstęp Lecha Jęczyka s. 8-9).

tak naprawdę był On obecny także wcześniej, choć zamaskowany i niezauważony.

Doskonale obrazuje to *Ruda Sfora* – powieść skonstruowana według zasad fantastyki questowej, w której bohater reprezentujący społeczność (nawiązanie do epepei, typowe dla fantasy) otrzymuje od sił wyższych misję polegającą na ocaleniu świata przed zniszczeniem lub zniewoleniem przez ciemną stronę fantastycznej transcendencji (w tym wypadku – tytułową Rudą Sforę, armię machin i bestii pochodzącą spoza znanego kosmosu). Razem z towarzyszami podróży bohater przemierza świat znany z mitów i legend jakuckich, przeżywając liczne przygody prowadzące aż do siedziby Kun Tangary – Stwórcy bogów, świata i ludzi z mitologii syberyjskiej. Tam opowieść dobiega końca, tyle że niezbyt popularnego w podobnych dziełach inspirowanych *Władcą Pierścieni*.

Ergis, bohater powieści, nie może uratować ani świata, ani nawet swoich towarzyszy, których przeznaczeniem jest śmierć w bezsensownej walce o ocalenie jakuckiego kosmosu. Ruda Sfora nie jest armią zła, jak orkowie u Tolkiena, trolloki u Roberta Jordana (*Koło Czasu*), lub ur-podli w cyklu Stephena R. Donaldsona *Kroniki Thomasa Covenanta Niedowiarka*. To myślókształt – forma istnienia znana chociażby w żydowskiej mistyce kabalistycznej, polegająca na tym, iż myśl, istniejąca do tej pory wyłącznie w umyśle człowieka, staje się bytem materialnym mogącym podejmować określone działania. Ergisowi wyjaśnia to nie kto inny, jak sam Stwórca, który najlepiej rozumie istotę działania sił kosmicznych. Ów myślókształt okazuje się ucieleśnioną formą niewiary, która w historii wschodniej Europy na początku dwudziestego wieku usiłowała wykorzenić zarówno chrześcijaństwo, jak i wierzenia ludów syberyjskich – ucieleśnioną formą komunizmu:

Idee, które wymyślili i właśnie próbują przeforsować, są bardzo silne. Potężne jak zimowy wichur. Dlatego przybyły do waszych zaświatów pod postacią Rudej Sfory. To bardzo zabawne, że ludzie nienawidzący ducha i pokładający ufność wyłącznie w materii potrafili nieświadomie wygenerować potężną energię duchową manifestującą się w postaci myślókształtów.⁶⁴

W ten sposób dochodzi do złączenia mitologii syberyjskiej z przedchrześcijańską

⁶⁴ Maja Lidia Kossakowska, *Ruda Sfora*, Lublin 2007, s. 436 – 437.

mystyką, które kształtuje przynależność *Rudej Sfory* do literatury fantastycznej. Ponadto pokładanie wiary „wyłącznie w materii”, a raczej jego otwarta krytyka, stanowi nawiązanie do moralności ewangelicznej – w nauczaniu chrześcijańskich misjonarzy oraz Apostołów staje się ono łagodniejszą formą bałwochwalstwa. Wbrew filozoficznemu naturalizmowi, który w drugiej połowie dziewiętnastego wieku nakazywał odrzucenie wiary w rzeczywistość duchową, okazuje się ona wciąż obecna, nawet wtedy, gdy jest obiektem krytyki całego systemu politycznego. *Ruda Sfora* akcentuje tę obecność i, co bardziej istotne, jej ogromny wpływ na rzeczywistość materialną. Otóż w powieści zarówno prawosławne chrześcijaństwo, jak i syberyjskie wierzenia nie są ukazane w procesie konfliktu, psychomachii rozgrywającej się na płaszczyźnie historycznej, lecz jako „sojusznicy” w walce z bezwiarą i siłami pragnącymi zniszczyć to, co niematerialne, niemożliwe do opisu i analizy. Niektóre sceny ukazują przenikanie się prawosławia i dawnych wierzeń, gdy na przykład w osadzie Jakutów obok figur prawosławnych świętych nadal stoją szamańskie totemy, a postaci występujące w powieści (zarówno pierwszo-, jak i drugoplanowe) wymawiają imiona świętego Mikołaja (Mikołaja, najważniejszego z prawosławnych świętych) obok imion duchów tajgi i dawnych bóstw. Nie dochodzi tu do konfliktu, nawet ukrytego: obie religie stoją po tej samej stronie barykady w walce z rosyjskim programowym „odrzuceniem ducha”.

Zakończenie powieści i rozwiązanie konfliktu targającego jakuckim wszechświatem nie ma zbyt wiele wspólnego ze stosowanymi nagminnie w fantazy rozwiązaniami fabularnymi. Ergis dochodzi do siedziby Kun Tangary, lecz Ruda Sfora zmierza w ślad za nim, niszcząc kolejne krainy znane Jakutom – Dolne i Górne światy. Jakuckie uniwersum przestaje istnieć, pod wpływem mocy *Rudej Sfory* wszystko zmienia się w popiół. Stwórca nie odpowiada na rytuały Ergisa mające przebłagać go i uzyskać pomoc w walce z armią bestii, dopiero umierając bohater go spotyka – choć trudno jest rzeczywiście ocenić, na ile ów Stwórca pasuje do jakuckiej mitologii.

Pozwól, że ci wyjaśnię, co właściwie zaszło – rzekł mlecznobiały wszechświat [do Ergisa – przyp.. P. K.]. Jak już się przekonałeś, światu nic nie zagraża. Ale czas jest zmienny. Żeby istniało życie, to, co trwa, musi przemijać. Nie, to nie ja zniszczyłem Ar Łuk Mas [wspornik jakuckiego wszechświata, jak barki Atlasa w mitach greckich lub Yggdrasil bądź

Irmisul w mitologii germańskiej – przyp. P. K.]. Nie patrz z takim wyrzutem. Musisz zrozumieć, ja tworzę, nie niszczę. Zawsze. Na Ziemi rzeczy toczą się swoim porządkiem. Tak ustaliłem przed wiekami wieków i wiem, że uczyniłem dobrze. Ja się nie mylę, ludzka istota. To też powinieneś zrozumieć. Omyłki są sprzeczne z moją naturą. Struktura życia przypomina skomplikowaną sieć. Wydarzenia łączą się, wpływają wzajemnie na siebie. Inaczej zamiast rozwoju zapanowałby marazm. Stare ustępuje przed nowym. To nie znaczy, że lepszym. Czasem zło wypiera dobro. Ale dobro powraca. Tak pracuje koło czasu. To, co dzieje się na ziemi, ma odzwierciedlenie w zaświatach, w sensie, w jakim ty je pojmujesz. Wydarzenia, które dopiero zaczynają się rozgrywać realnie, już wpłynęły na duchową materię Górnych i Dolnych Krain, w których istnienie wierzą dzieci północnej puszczy, czyli ty między innymi. Wasza wiara stworzyła Ar Łuk Mas. Ponieważ stracicie ją, zostanie wam odebrana, drzewo uschło. To proste.

Daleko, w sercu imperium, które kiedyś zagarnęło wasze ziemie [Rosji – przyp. P. K.] rodzi się ruch zdolny zmienić oblicze świata [Rewolucja – przyp. P. K.]. Choć przynajmniej w części powstał z prawdziwego cierpienia i prawdziwej chęci naprawienia zła, przyniesie takie skutki jak zerwana tama na wielkiej rzece życia. To tam pojawiła się nierównowaga. Bo ludzie ci uwierzą tylko w siłę i nieomylność własnych umysłów, w moc własnych racji. W to, czego można dotknąć, co można zobaczyć, czym zawładnąć. W materię⁶⁵.

Ten obszernie zacytowany fragment stanowi syntezę i podsumowanie podjętych przez Kossakowską problemów. Istota, którą spotkał Ergis, nie jest w powieści jednoznacznie określona jako Kun Tangara, choć czytelnik może się tego faktu domyślić. Postać Stwórcy z mitologii syberyjskiej (oraz podobne, niezwykle potężne istoty z mitologii pierwotnych górujące nad bogami i duchami opiekuńczymi, obecne w wielu systemach wierzeń, na przykład wśród plemion afrykańskich) stanowi międzykulturowe nawiązanie do jedyne Boga będącego głównym podmiotem tradycji judeochrześcijańskiej. Problem może stanowić charakter takiego nawiązania, dokładne określenie jego postaci. Wskazówką może tu być analiza sposobu wypowiedzania się przez „mlecznobiały wszechświat”; niektóre zwroty oraz ton wypowiedzi mają w sobie pewien pierwiastek stylu biblijnego, oczywiście zniekształconego przez niejednoznaczność z jaką Kossakowska tworzy nawiązanie do jakiegokolwiek podmiotu religii. Ponadto sposób, w jaki ta istota wypowiada się o potwornym konflikcie niszczącym świat wierzeń jakuckich, świadczy o pewnym oddaleniu oraz dystansie,

⁶⁵ *Ruda Sfora*, s. 435 – 436.

którego nie powinno się mylić z brakiem zrozumienia dla spraw „środkowego świata”⁶⁶; Kun Tangara jest przez bohaterów określany jako ktoś, kto nie interesuje się sprawami Górnych i Dolnych Krain, a tym bardziej Ziemi, jednak w cytowanej wypowiedzi szczególnie widoczna jest umiejętność niezwykle szerokiego spojrzenia na skomplikowany dramat rozgrywający się we wszechświecie. Istota, która przemawia do Ergisa, nie odnosi się do niego ani do świata bez zrozumienia jego natury, wręcz przeciwnie: Stwórca zna naturę wojny z Rudą Sforą znacznie lepiej niż jakakolwiek postać występująca w powieści. To zadaje kłam wizerunkowi Kun Tangary funkcjonującemu w świadomości Jakutów, chyba że w zakończeniu powieści i w rozwiązaniu zawartego w niej dramatu to nie on okazuje się siłą sprawczą, Praprzyczyną.

Ostateczna interpretacja musi już być uzależniona od indywidualnego odbiorcy, tym bardziej że autorka nie udzieliła mu zbyt wielu wskazówek w tej materii; niemniej, uwzględniając nawet tak niejednoznaczne zakończenie, *Ruda Sfora* może być uznana za powieść łączącą w sobie wpływy fascynacji mitologiami syberyjskimi⁶⁷, przedchrześcijańską mistyką oraz tradycją już chrześcijańską, z tym że ta ostatnia kształtuje utwór z „pozycji ukrytej” – nie ujawniając się ze swoją siłą kreacyjną aż do ostatnich scen powieści.

Z podobnym niedopowiedzeniem, którego nie należy traktować wyłącznie jak artystycznego niedostatku, mamy do czynienia w kolejnej powieści – *Zakon Krańca Świata*. W jej przypadku zarówno chrześcijańskie inspiracje, jak i nawiązania do mitologii szamańskiej ujawniają się dopiero na końcu dwutomowej historii, która rozgrywa się w zniszczonym, postapokaliptycznym świecie. Jest on podzielony na dwa wymiary – spustoszoną Ziemię oraz Dominium Mistrzów Błasku, przywódców religijnych, którzy są odpowiedzialni za Apokalipsę i śmierć większości ludzi. Pomiędzy tymi wymiarami poruszają się Grabieżcy – ludzie zajmujący się przenikaniem do świata Mistrzów w celu zdobycia nowych technologii mogących

⁶⁶ Określenie oznaczające Ziemię w mitologiach zawierających przekazy o istnieniu innych światów, opartych razem na jakimś wsporniku (na przykład drzewie). Są to mitologie syberyjskie oraz germańskie, a przypadek tej drugiej jest mocno utrwalony w kulturze dzięki popularności literatury fantasy. „Wieloświatowość” mitologii nordyckiej zafascynowała chociażby Fritza Leibera, dzięki któremu ten motyw stał się częścią fantastyki leiberowskiej (to znaczy inspirowanej jego prozą, powstałej pod jej wpływem – należy tu wymienić Terry’ego Pratchetta, Neila Gaimana, Michaela Moorcocka czy Raymonda E. Feista). Jest to też motyw obecny w twórczości H. P. Lovecrafta, z tym że w jego przypadku ma on rodowód zakorzeniony w tradycji fantastyki naukowej.

⁶⁷ O trafności użycia liczby mnogiej w podobnym wypadku była mowa na początku rozdziału.

ocalić ludzi na Ziemi i pomóc im odbudować zniszczoną cywilizację. Nie jest to typowy *postapocalyptic setting*, jako że w przeciwieństwie do podobnych utworów powieść Kossakowskiej podejmuje także wątki mistycyzmu i opisuje stworzenia lub postaci występujące w mitologiach szamańskich. Grabieżcy okazują się spadkobiercami dawnych szamanów, którzy wieki wcześniej mogli podróżować między światami jako pośrednicy pomiędzy światem bogów, duchów i demonów a światem ziemskim. Drugi tom *Zakonu* przedstawia podróż Larsa – głównego bohatera – przez spustoszony świat aż do innych wymiarów, gdzie odbywa on szamańską inicjację i zyskuje mistyczną siłę do walki z Mistrzami Blasku. Powieść kończy się nie pokonaniem przywódców religijnych, lecz pomyślnym ukończeniem tej inicjacji przez Larsa i przynosi obraz nowej rzeczywistości, w której losy Mistrzów są przesądzone, a zniszczona Ziemia zyskała obrońcę o nadnaturalnych zdolnościach, przewyższających nawet wszystko co potrafili Grabieżcy. W ten sposób klasyczna formuła zapoczątkowana przez filmową trylogię *Mad Max* zostaje odkształcona i sparafrazowana, gdyż postapokaliptyczna opowieść drogi staje się tak naprawdę przeniesieniem „mitu inicjacji” – jednego z podstawowych motywów mitologii szamańskich.

Mistycyzm *Zakonu Krańca Świata* stanowi także ukryte odniesienie do religii chrześcijańskiej, zwłaszcza w zawartych w dialogach próbach indywidualnego zbadania i opisanie nowej, postapokaliptycznej rzeczywistości. Lars w końcu dowiadyuje się, że wszechświat i jego budowa mają wiele wspólnego z szamańską wizją wszechświata – łącznie z Drzewem, wspornikiem, po którym cały czas podróżowali Grabieżcy aby dostać się do wymiaru Mistrzów Blasku. Przy czym ten obraz zawiera w sobie także sugestię iż Drzewo podtrzymujące Ziemię i inne wymiary służy także... Bogu.

To [Drzewo – przyp. P. K.] tylko filar, na którym wspiera się kosmos. Dolne Światy mieszczą się między korzeniami. Nasz wymiar, czyli Ziemia i jej wszechświat, znajdują się na wysokości pnia. Niebo i Górne Światy zajmują miejsce na koronie, między gałęziami. Drzewo jest przekaźnikiem. Rodzajem anteny, wzmacniającej przekaz od innej, potężniejszej istoty.

- Kto to jest? Kolejny duch?

Nie wiem. Jeśli wierzysz, możesz nazywać go Bogiem⁶⁸.

⁶⁸ Maja Lidia Kossakowska, *Zakon Krańca Świata*, Lublin 2006, s. 406.

Logicznym wnioskiem, jaki płynie z tej sugestii, wydaje się teza, że w powieści Kossakowskiej teologia chrześcijańska oraz animistyczna wizja wszechświata zostają połączone i przedstawione jako dwie formy tej samej religii, jako dwa rodzaje przedstawienia tej samej transcendencji. Aby określić rolę i stopień artystycznej jakości takiego zabiegu, należy zadać następujące pytanie: czy teksty (lub ich zbiory) o charakterze mitograficznym, które – jak wykazano w innym miejscu tej pracy – z pewnością nadały kształt współczesnej twórczości fantasy, rozwiązują problem istnienia w tej samej przestrzeni historycznej bądź fizycznej kultur chrześcijańskiej i przedchrześcijańskiej – w ten sam sposób, jak zrobiła to Kossakowska?

Dzieło, które może wiele powiedzieć o przenikaniu się tych dwóch światów w kontekście historii północnej Europy i wysp Brytyjskich, czyli staroangielski poemat heroiczny *Beowulf*, już w części początkowej, po zarysowaniu postaci demonicznego Grendela, zawiera fragment mający na celu wyjaśnienie pochodzenia potworów zagrażających ludziom. Oczywiście, w poemacie pojawiają się w sposób jawny jedynie trzy potwory: troll Grendel, jego matka (demon morski) oraz smok, jednak poetyzujący mnich, który w okolicach VIII wieku połączył północnogermańską sagę dynastyczną rodu Hredelingów oraz baśniową legendę o Biulfie synu niedźwiedzia⁶⁹, w kilku miejscach swojego dzieła wspomina o istnieniu wielu innych bestii, jak ogry, morskie potwory⁷⁰, elfy czy olbrzymy. Ich pochodzenie wywodzi natomiast od Kaina, biblijnej postaci pierwszego mordercy w dziejach świata. Płodząc demony i bestie znane nam z mitologii germańskiej i celtyckiej, Kain jako dziecko Boga po dokonaniu mordu na swym bracie staje się protoplastą sił zagrażających światu odmalowanemu w mitach i baśni. W poemacie bardzo wyraźnie uwidacznia się zjednoczenie religii chrześcijańskiej oraz bogatej mitologii, jednak tylko w wybranych punktach, nie na całej przestrzeni. U Kossakowskiej jest inaczej: Bóg jako główny podmiot wiary jest nie tylko Przyczyną głoszoną przez chrześcijan, lecz także źródłem, z którego narodził się świat oglądany oczami pogańskich Jakutów i innych ludów praktykujących szamanizm. Tradycja dawnych legend i eposu średniowiecznego (*Kalevala*, *Pieśń o Nibelungach*) dopuszcza

⁶⁹ Informacje dotyczące powstania staroangielskiego poematu pochodzą z artykułu Feliksa Genzmera *Jak powstał Beowulf?* (w: *Beowulf, Epos walki dawnej i współczesnej*, przeł. i oprac. Robert Stiller, Kraków 2010). Sam autor zaznacza jednak, iż „Uczeni zgadzają się jedynie co do tego, że opowieść o Beowulfie stworzona została przez Niemców północnych, a nie Anglosasów, i przez Danię dotarła do Anglii. Poza tym jednak każdy badacz, wnikliwie zajmujący się tym dziełem, przedstawia swoją własną wykładnię” (tamże, s. 237 – 238).

⁷⁰ Ten motyw prawdopodobnie został zapożyczony z mitologii celtyckiej, pełnej morskich walk i maszkar zrodzonych przez okrutnych bogów morza – Fomoraiów.

łączenie motywów chrześcijańskich i pogańskich w jedną, spójną pod względem artystycznym całość, lecz nigdy nie dochodziło w niej do utożsamienia podmiotów wiary – a przynajmniej nie w sposób uświadomiony⁷¹.

Czy jednak Bóg, który według jednego z bohaterów *Zakonu Krańca Świata* przemawia do ludzi poprzez Drzewo z mitów syberyjskich, który tak naprawdę okazuje się Praprzyczyną także dla świata Jakutów, Jukoli, mieszkańców Grenlandii, Syberii, bieguna północnego – by wymienić niektóre tylko krainy, gdzie praktykowany jest szamanizm – musi być tylko ideą właściwą nowoczesnym nurtom New Age, które dąży do ukazania Boga wcielającego się w postaci czczone przez wyznawców innych religii? Z punktu widzenia Kościoła wiara w to, że Bóg przejawia się w różnych postaciach lub wcieleniach uznawanych przez inne religie, jest błędem, który chrześcijaństwo powinno nieustannie odrzucać. By rozwiązać ten dylemat (bardzo mocno związany z kwestią autorskiej kreacji utworu fantastycznego), należy uzyskać z samej treści *Zakonu* więcej wytycznych, wskazówek, które mogłyby ułatwić odbiorcy określenie roli motywów zarówno mitologicznych, jak i religijnych.

Tymczasem w samej powieści brakuje dookreślenia skromnie zarysowanej „kosmologii” świata przedstawionego. Połączenie chrześcijaństwa i motywów religii animistycznej bez rozgraniczenia obecnego w tradycji literatury mitograficznej, połączenie nietypowe nawet dla fantastyki, okazuje się nie w pełni dopracowane. Nie jest to zarzut, jeśli umieścimy *Zakon* wyłącznie w przestrzeni współczesnej literatury popularnej, której autorzy nie są zobowiązani do dookreślania wszelkich „światotwórczych” elementów swoich książek, natomiast w kontekście bogatej tradycji dwudziestowiecznej fantastyki podobne zaniedbanie autorskiej kreacji ciąży na odbiorze powieści. Znaczące dzieła pisarzy pokroju J. R. R. Tolkiena, Franka Herberta czy Roberta Jordana narzuciły literaturze fantasy wymagania polegające na poważnym i konsekwentnym traktowaniu potencjału, jaki zawiera w sobie popularne w fantasy światotwórstwo czy – inaczej mówiąc – kreacja światów urojonych. Wspomniani autorzy udowodnili rzeszom czytelników na całym świecie, że wyobraźnia potrzebna w

⁷¹ Czyli taki, który zakłada wiedzę o istnieniu systemów religijnych i regułach, jakie nimi rządzą. Na przykład wspomniana w innym miejscu tej pracy postać boga Baldura z mitologii skandynawskiej prawdopodobnie powstała jako wzorowana na Chrystusie, o którym wiedzę przynieśli przodkom Normanów pierwsi misjonarze. Utożsamienie tych wielkich postaci obu religii nie odbyło się jednak w sposób świadomy i celowy (np. dla artystycznego efektu), lecz było efektem rozwoju kultury północnogermańskiej, która w pewnym momencie zasymilowała główny motyw chrześcijaństwa (Męka, Śmierć i Zmartwychwstanie) i po znacznym odkształceniu przyjęła jako swój własny.

pracy nad tym rodzajem literatury nie może działać bez ram i granic wytyczonych przez logikę, że motyw fantastyczny, czyli wymyślony, nie może zostać wprowadzony do tekstu bez związku z innymi jego elementami – fantastycznymi bądź nie. Światotwórstwo, tworzenie w wyobraźni elementów i systemów o epickim zasięgu, w fantasy często przybiera postać kreacji kosmologii. Wiele powieści pisanych w tej konwencji opisuje nie tylko wykreowane kultury (Le Guin), systemy magiczne (Erikson) czy epicką historię całego „neverlandu” (Tolkien), lecz także część rzeczywistości niemożliwej do empirycznego zbadania nawet dla bohaterów powieści – co stanowi także stały wyznacznik fantasy. W tym wypadku światotwórstwo zakłada wymyślenie przez autora także całej kosmologii, świata „powyżej” realiów powieści.

Tego typu kreacje mogą być znacznie trudniejsze do przedstawienia niż np. wojna dwóch królestw istniejących wyłącznie w wyobraźni pisarza. Trudniejsze, ponieważ dotyczą one kwestii wiary i przekonań, co skutkuje na przykład obrazem kosmologii stanowiącym odbicie indywidualnych wyobrażeń pisarza (Feliks W. Kres, Robert E. Howard), a nie zbiorowych wyobrażeń społeczności (Tolkien, C. S. Lewis). Interioryzacja problemu grozi szeregiem nieścisłości i nielogiczności, jednak jest ona naturalnym następstwem załamania stałych paradygmatów i odrzucenia pewników na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku – w okresie, w którym należy się doszukiwać źródeł nowoczesnej fantasy, albo przynajmniej jej inspiracji i właściwego dla niej impulsu rozwojowego. Heroic Fantasy, czyli amerykański odpowiednik fantastyki baśniowej powstałej w Wielkiej Brytanii, w zbiorze własnych wyznaczników zawiera kult jednostki, ukazanie siły kruchego indywiduum zdolnego dokonywać rzeczy niemożliwych dla całości cywilizacji; dzięki motywom fantastycznym indywidualizm tej literatury zostaje poddany hiperbolizacji i, tak przedstawiony, stał się jednym z najczęściej obrazowanych elementów fantastyki heroicznej. Obrazowanych nie tylko w samym tekście literackim, lecz także w komiksach, na okładkach płyt zespołów rockowych czy na szkicach wielu artystów zauroczonych tą literaturą. Można uznać to za konsekwencję modernistycznego zwrotu do wnętrza jednostki i uczynienia z niej osobliwego, pojedynczego kosmosu, lecz także za konsekwencję indywidualizmu rozumianego jako stały czynnik dziewiętnastowiecznej kultury amerykańskiej, przedstawianego w filmach i powieściach z gatunku western. W Heroic Fantasy szcątkowo zarysowana kosmologia niemal zawsze nosi piętno jednostkowego

spojrzenia i rozumienia transcendencji – jak w przypadku Karla E. Wagnera, który swój osobisty bunt i niemożliwość zrozumienia chrześcijaństwa przeniósł na epicką kreację obejmującą szalone bóstwo stwarzające ludzi dla własnej rozrywki i gloryfikację postaci Kaina – w powieściach występującego jak Kane, morderca, gwałciciel i czarnoksiężnik walczący z własnym szalonym stwórcą.

Dopiero takie określenie tradycji fantastyki heroicznej – tradycji, do której należy także *Zakon Krańca Świata* – pozwala zrozumieć niedopracowanie realiów świata przedstawionego tej powieści i znacznie łagodniej na nie spojrzeć. Okazuje się ono jedynie pozornym zaniedbaniem, elementem tradycji literatury pulpowej, którą należy przecież analizować na zupełnie innych zasadach niż wielkie dzieła Tolkiena, Herberta i Jordana. Fantastyka heroiczna, od publikacji pierwszych numerów *Weird Tales* po jej postać współczesną, zakłada często niepełne zarysowanie realiów stanowiących tło i scenografię dla dziejów bohaterów, ponieważ nastawiona jest na zawiązanie akcji i ukazywanie dramatycznych wydarzeń, co w żadnym wypadku nie decyduje (a przynajmniej nie powinno decydować) o traktowaniu jej jako jednego wielkiego zbioru załamań wyznaczników fantastyki. Jest to tradycja zupełnie inna niż fantastyka tolkienowska, zorganizowana na zupełnie innych prawach, i powinna być odbierana z czytelnickým uświadomieniem tej odmienności – oraz, co warto zauważyć, popularności, szczególnie w Ameryce.

Zasygnalizowana powyżej kwestia wyobrażeń transcendencji, realizowana w sposób indywidualistyczny lub kolektywistyczny, jest – w odniesieniu do literatury fantastycznej – na tyle istotna, że w tych rozważaniach należy poświęcić jej nieco miejsca. W odróżnieniu od zawartych w fantasy treści symbolicznych i archetypicznych, ta dychotomia funkcjonuje w sposób świadomy, to znaczy zarówno twórca piszący w gatunku *sword and sorcery*⁷² (bo to w tym poddziale fantasy

⁷² Jest to inna nazwa Heroic Fantasy, zaproponowana przez Fritza Leibera. Ten termin zrobił międzynarodową karierę, jako że w sposób ekwiwalentny podkreśla główne wyznaczniki tej literatury: szybka, sensacyjna akcja rozgrywająca się w niezwyklej, egzotycznej scenerii, krwawe i widowiskowe wydarzenia, a także obecność magii – rozumianej bardzo szeroko, jako to co wymyka się racjonalności i zdrowemu rozsądkowi. Awanturczość fabuły i egzotykę scenerii ta literatura zawdzięcza twórczości Talbota Mundy'ego, Henry'ego Riddera Haggarda oraz Rundyarda Kiplinga (ulubieni autorzy Roberta E. Howarda oraz Leibera), a krwawe epizody, okrucieństwo w postępowaniu bohaterów, ich spojrzenie na rzeczywistość oraz podskórny mrok stanowiący siłę tych tekstów to efekt perspektywy modernistycznej („Historia jest koszmarem, z którego ludzkość usiłuje się obudzić” – ta sentencja Joyce'a w sposób niejawný jest obecna w wielu utworach tej literatury). W bardziej rozwiniętej formie *sword and sorcery* pojawia się także skomplikowana problematyka, na przykład dziedziczność i wpływ środowiska na działania postaci (Leiber uczył się pisarstwa między innymi na dramaturgii młodoscandynawskiej, przede wszystkim na dramatach Ibsena). Na gruncie polskim przeniesienie i rozwinięcie *sword and sorcery*

indywidualizm jest najbardziej gloryfikowany, co zostało już zaznaczone w innym miejscu tej pracy), jak i odbiorca mają świadomość odmienności autorskiej wizji od powszechnie uznanej postaci religii, Boga i wszechświata. Wydaje się jednak, że kolektywizm wyobrażeń fantastyki tolkienowskiej może być już trudniejszy do uświadomienia, podobnie jak symbole i archetypy składające się na treść high fantasy (czyli, innymi słowy, epickiej questowej fantasy). Mimo to ów kolektywizm jest znacznie łatwiejszy do wyodrębnienia i uświadomienia niż treści funkcjonujące w podświadomości, gdyż nie jest on czymś obcym i innym dla psychiki współczesnego odbiorcy.

Indywidualne wyobrażenia autorskie na temat kosmologii i transcendencji są możliwe do literackiego przekazania i czytelniczego przyjęcia dzięki samej konwencji fantasy czy SF, która zakłada z czytelnikiem umowę: to co tu napisano jest nieprawdą, istnieje wyłącznie w umyśle pisarza i służy do podkreślenia różnych aspektów prawdziwej rzeczywistości. Także dzięki tej umowie (której istnienie wskazywano od samego początku istnienia krytyki literatury fantastycznej) żaden z pisarzy fantasy, SF czy literatury grozy nie stał się nigdy nowym herezjarchą⁷³.

Zakładając, iż *sword and sorcery* narodziła się wraz z debiutami Howarda i Leibera, można łatwo wyodrębnić literackie źródło indywidualistycznego postrzegania transcendencji. Jest nim proza H. P. Lovecrafta, a dokładniej – stworzona przez niego mitologia Cthulhu. „Samotnik z Providence” opisał szczegółowo Starszych Bogów, czyli twórców wszechświata, Przedwiecznych, czyli ich najpotężniejszych poddanych, oraz konflikt między nimi rozciągnięty nawet poza znany wszechświat – do innych wymiarów. Opisał historię Ziemi, którą miliardy lat temu władał Cthulhu i jego rasa. Lovecraft połączył motywy istniejące w wielu filozofiach i religiach, zwracał uwagę na uniwersalność wybieranych przez siebie wątków, lecz ten cały materiał przetworzył tak, by dokończona całość oddawała jego wnętrze i konflikty rozgrywające się w jego życiu emocjonalnym. Ateista, człowiek o zapatrywaniach autorytarnych, introwertyk i erudyta – te cechy jego charakteru i światopoglądu tak naprawdę stały się impulsami dla mitologii Przedwiecznych w stopniu o wiele większym niż zdobywana przez Lovecrafta

dokonało się dzięki Andrzejowi Sapkowskiemu.

⁷³ Przynajmniej dopóki autorskie teorie pozostały częścią świata wyłącznie literackiego. Przykład Johna Hubbarda, założyciela Kościoła Scjentologicznego, którego dogmaty miały swój początek w twórczości science fiction, jest wyjątkiem w historii fantastyki, która zawsze zakładała istnienie porozumienia opartego na przyjęciu fikcyjności jako głównego wyznacznika tekstu fantastycznego.

wiedza ścisła i historyczna.

Podobnie postąpili Howard i Leiber, uczniowie Lovecrafta – zarówno przekonania Conana o bogach i sensie życia, jak i charakterystyka bogów wyznawanych w świecie Fafryda i Szarego Kocura, noszą znamię czegoś oryginalnego, lecz także mogącego istnieć wyłącznie w wyobraźni. W tym pierwszym z wymienionych przykładów brak wiary Conana w opiekę i zainteresowanie bogów jego plemienia ludzkim losem stanowi odbicie przeżywanych przez Howarda rozczarowań, gniewu i bezsilności – tych uczuć, które być może skłoniły młodego Teksasczyka do zajęcia się pisarstwem jako sposobem przetworzenia swoich negatywnych emocji w dzieło artystyczne. Natomiast Leiber zawarł w swoich tekstach ślady własnych duchowych poszukiwań – od okresu młodzieńczego, gdy autor fascynował się Biblią i spędził rok w seminarium duchownym, do starości i praktykowania nordyckiego pogaństwa. Stąd groteskowe, nieco ironiczne, przedstawione jakby w krzywym zwierciadle sylwetki bogów i podobnie zarysowane relacje bohaterów z nimi. Droga wpływów literackich, inspiracji i epigonizmu indywidualistyczne traktowanie nadprzyrodzonego aspektu utworów *sword and sorcery* stało się częścią tej odmiany fantasy – szczególnie mocno ukazują to teksty Michaela Moorcocka, Karla Edwarda Wagnera oraz Raymonda E. Feista, a także wielu innych pisarzy.

Zbiorowe wyobrażenia społeczności na temat kształtu wszechświata i Praprzyczyny są z kolei stałą cechą high fantasy, czyli fantastyki operującej epickimi rozmiarami świata przedstawionego (epickimi w sensie i geograficznym, i historycznym), motywem questu i charakterystyką bohatera zaczerpniętą z tradycji eposu (lub poematu heroicznego). Twórcami tej odmiany fantastyki byli oczywiście Tolkien i Lewis, którzy doskonale znali zawarte w chrześcijaństwie i mitach symbole, obrazy, przedstawienia lub ideały mogące często łączyć pozornie odległe od siebie kultury. Zarówno pieczołowicie opracowana mitologia Śródziemia, jak opowieść o Aslanie i Władcy Zza Morza okazują się skondensowanymi zbiorami symboli i toposów istniejących w tradycji judeochrześcijańskiej. W takiej sytuacji nie było miejsca w dziele literackim (we *Władcy Pierścieni* i w *Kronikach Narnii*) na indywidualizm kosmologicznego aspektu fikcyjnej, fantastycznej kreacji, tak jak to jest obecne w fantasy heroicznej, ponieważ owe zbiory symboli okazują się sztywnymi paradygmatami – niemożliwymi do naruszenia i przemiany przez osobę, której

mentalność ma w nich swoje źródło (Tolkien oraz Lewis byli niezwykle mocno przywiązani do religii i jej tradycji), a jednocześnie na tyle uniwersalnymi, że nadały tym utworom wymiar ponadczasowy, znamię czegoś, co nie potrzebuje już żadnych zmian w obrębie przyjętych wzorców. Współczesnym czytelnikom doskonale uświadamia to pojęcie często powtarzające się w krytyce poświęconej *Władcy Pierścieni* – „mity fundamentalne”. Mity, które nie mogą być zamienione, lub których treść nie może być naruszona bez zachwiania uniwersalności literackiego i mitologicznego komunikatu. To pojęcie „mitu fundamentalnego” może być również odpowiedzią na pytanie o brak oryginalności oraz kreatywności wielotomowych sag powstałych dzięki fascynacji światem Śródziemia. Autorów takich epigońskich dzieł fascynowały najprawdopodobniej właśnie owe „mity fundamentalne”, a bardziej widoczna innowacja mogła (choć wcale nie musiała) naruszyć ich przekaz i strukturę, przez co obiekt fascynacji oddalałby się coraz bardziej z pola pisarskiego działania. Wielu autorom pozostawało więc korzystanie ze zbioru dosyć wąskich toposów, często powtarzanych w literaturze fantasy i eksploatowanych przy niewielkich tylko zmianach wzorców, które nieświadomie narzucił jej Tolkien.

Fantastyka heroiczna również korzysta ze wspomnianych „mitów fundamentalnych”, lecz istniejący w tej literaturze od zawsze pierwiastek indywidualizmu i subiektywizmu właściwie narzucał bardziej swobodne postępowanie autorów z mitami i legendami. Współczesne dzieła fantasy, które przełamują skostniałe ramy gatunkowe, często powstają dzięki fascynacji nie pierwiastkiem tolkienowskim, lecz właśnie Heroic Fantasy (Steven Erikson, Matthew Stover, Glen Cook, China Mieville i wielu innych).

Fabuły i rozwiązania stosowane przez Kossakowską (motyw podróży, walka z chaosem ogarniającym świat, towarzysze napotykanii na drodze do celu, podróż jako poznanie siebie i świata, motyw wierności i honoru) mogą często wydawać się wtórne i mało oryginalne, lecz jest to współcześnie dosyć powszechne oskarżenie stosowane wobec utworów opartych na wzorcach uniwersalnych, na toposach i symbolice obecnej „od zawsze”, nie tylko w kulturze europejskiej. Kwestią indywidualnego odbioru czytelniczego bądź krytycznego pozostaje współczesny status „mitów fundamentalnych” obecnych w dziełach artystycznych, lecz jednocześnie nie można odmawiać im siły kreacyjnej, bez której fantasy nie miałyby takiego „zasięgu” (mowa

tu o popularności, poczytności i istnieniu w obiegu współczesnej kultury) ani możliwości rekonstrukcji wciąż na nowo tych samych paradygmatów i symboli. *Ruda Sfora* i *Zakon Krańca Świata* są oparte na „starych formach” przekazywanych w kulturach od momentu ukształtowania się mitów lub ich zbiorów (przede wszystkim syberyjskich), podobnie postępuje wiele kobiet-pisarek tworzących świat literatury fantasy (Ursula Le Guin, Marion Zimmer Bradley, Olga Tokarczuk, C. L. Moore...) wynajdujących stare, lecz przyjazne kobietom fabuły lub afirmujących znane wątki⁷⁴; proza Kossakowskiej wpisuje się w ten nurt myślowy, nurt którego początkiem jest feminizm w badaniach literackich. Nietrudno zauważyć i scharakteryzować strategie postępowania pisarek, bez których świat fantastyki byłby znacznie uboższy⁷⁵, a proza Mai Lidii Kossakowskiej jest doskonałym zobrazowaniem przyjętych i akceptowanych przez nie technik pisarskich.

Jednak feministyczna interpretacja mitu – czy raczej jego artystyczne przetworzenie, ponieważ, co warto powtórzyć, w przypadku fantastyki interpretacja wciąż się dokonuje w czytelnickim odbiorze – tylko w pewnym stopniu może być modelem stanowiącym punkt odniesienia dla fantastyki. Całość aparatu krytycznego i interpretacyjnego używanego w badaniach feministycznych okazuje się nieadekwatna dla literatury fantastycznej, o takiej adekwatności może być mowa wyłącznie w przypadku pewnych wspólnych punktów. Przyjmując za Kazimierą Szczuką⁷⁶, iż na kształt obecnej feministycznej mitologii ogromny wpływ miały koncepcje Rolanda Barthesa, należy jednocześnie uświadomić sobie, iż istnienie mitu w dzisiejszej kulturze a jego obecność w literaturze fantastycznej to – wbrew pozorom i wygodnym skojarzeniom – dwa różne problemy, nie połączone wspólną tożsamością. Także teorie strukturalistyczne, poprzedzające koncept Barthesa, okazują się ubogie w metody i narzędzia mogące tłumaczyć baśniowość czy fantasy⁷⁷. Tę rozbieżność pomiędzy

⁷⁴ Grażyna Lasoń-Kochańska, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008 s. 8.

⁷⁵ Taką charakterystykę można znaleźć w pracy Kazimiery Szczuki *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

⁷⁶ Tamże, s. 14.

⁷⁷ Co zauważył już Stanisław Lem w okresie kształtowania się problematycznej SF w Polsce, por. Tegoż, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 2003 s. 90. Jest to zgodne ze stanowiskiem Dominica Strinati, którego zobrazowanie zajęło cały rozdział pracy *Wprowadzenie do kultury popularnej* (przeł. Wojciech Józef Burszta, Poznań 1998). Chodzi oczywiście o rozdział *Strukturalizm i James Bond* (s. 88 – 92), w którym Strinati dokonuje krytycznej analizy studium Umberto Eco poświęconemu właśnie sadze Fleminga (*Struktury narracyjne u Fleminga*, w: *Superman w literaturze masowej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 1996). Strinati wskazuje na ograniczenia strukturalizmu i jego ubogi aparat w stosunku do charakterystycznego materiału, jakim jest właśnie kultura popularna. Takimi ograniczeniami są: niedocenianie roli publiczności i czytelników w

obecnością mitu we współczesności i w fantastyce w doskonały sposób obrazuje jeden z „mitów fundamentalnych” stanowiących ważny wątek *Władcy Pierścieni*. Chodzi o historię Golluma, wyniszczonego przez magię Pierścienia karła⁷⁸. Postawienie pytania: dlaczego Pierścień został zniszczony, a zło w postaci Saurona pokonane, uruchamia cały potężny mechanizm interpretacyjny, a udzielenie odpowiedzi wymaga szerszej perspektywy daleko wykraczającej swym zasięgiem poza ostatnie sceny Trylogii. Frodo Baggins nie pokonał zła, gdyż to nie on ostatecznie dokonał właściwego wyboru. „Przyszedłem tutaj, ale czynu, dla dokonania którego tu dążyłem, nie spełnię. Pierścień jest mój!” – brzmią ostatnie słowa, jakie padają przed śmiercią Golluma w ogniu Góry Przeznaczenia i przed zniszczeniem klejnotu⁷⁹. Tego czynu dokonał jednak Gollum, który ginie wraz z przyczyną całego zła zagrażającego światu. Tak więc w ostatniej księdze Trylogii, w najbardziej dramatycznej chwili to właśnie Gollum staje się kimś kto niweczy misterne plany Saurona – pomimo tego, że jest wewnętrznie i cieleśnie zniszczony, nie wyrzekł się nienawiści i do końca darzył Pierścień miłością oraz nienawiścią zarazem. Kiedy karzeł otrzymał od losu taką rolę do odegrania? Otóż nie on ją wybrał, przynajmniej nie bezpośrednio. Uczynił to Bilbo Baggins, wuj i opiekun Froda, kiedy sześćdziesiąt lat przed wydarzeniami opisanymi we *Władcy Pierścieni* powstrzymał się przed dokonaniem zemsty na zdrazieckim Gollumie i skrytobójstwem, chociaż takie wyjście ułatwiłoby mu opuszczenie kopalni Morii i ucieczkę przed orkami. Frodo krytycznie odnosił się do wyboru Bilba, lecz Gandalf potrafił dostrzec w nim głębszy zamysł:

- Żałuję, że Bilbo nie zadłgał tej kreatury, kiedy miał po temu okazję.
- Żałujesz? To żal powstrzymał jego rękę. Żal i litość nie pozwoliły mu zabijać bez potrzeby. I wierz mi, Frodo, hojną za to zyskał odplątę. Możesz być pewny, że zło otarło się o niego, ale zdołał się przed nim uchronić, gdyż od aktu litości rozpoczęło się jego

profesjonalnym zajmowaniu się kulturą popularną, ustalanie kulturowej stratyfikacji czytelników Bonda (tę uwagę można także odnieść do ogromnej części literatury fantastycznej), niedopasowanie strukturalistycznych analiz w przypadku, gdy (według samego Eco – strukturalisty!) dekodowanie przekazu powieści Fleminga i ich znaczeń kulturowych pochodzą od czytających i są zależne od „konkretnych okoliczności utworu” (s. 91), trudność w określaniu roli czytelników oraz zakotwiczenie tekstów kultury popularnej w historycznie określonych kontekstach (wszystkie te uwagi podano za cytowaną pracę Strinatiego).

⁷⁸ Dla postaci którego ważną inspiracją mogła być postać Andwariego / Alberyka, jednego z głównych bohaterów opowieści o Nibelungach, obecnego zarówno w południowoniemieckiej, jak i nordyckiej wersji legendy.

⁷⁹ J. R. R. Tolkien, *Władca Pierścieni*, Poznań 2008 s. 922.

To właśnie powstrzymanie się od rozwiązującego problemu zabicia istoty, która być może nie zasługiwała na litość i współczucie, było jednocześnie wyborem Golluma na tego, kto ostatecznie pokona Saurona. Podróż Froda do Mordoru z Pierścieniem, czyli aluzja do chrześcijańskiej drogi krzyżowej, która jest wpisana w życie każdego człowieka, okazała się niewystarczająca, aby Cień mógł zostać pokonany. Litość i współczucie mają tu wymiar odkupieńczy, wymazujący zło rozwijające się w bohaterach (dotyczy to nie tylko Golluma, ale także Boromira, który próbę odebrania klejnotu Frodowi odkupił śmiercią w obronie Merry'ego i Pippina). Ten chyba najważniejszy z zawartych w dziele Tolkiena mitów elementarnych to mit soteriologiczny, mit – opowieść o odkupieniu i zbawieniu, powstały poprzez pytania zadawane w każdej religii mającej przecież wyjaśnić cel ludzkiej egzystencji i odpowiedzieć na kwestię życia pośmiertnego. Jest to najbardziej uniwersalny rodzaj mitu jednocześnie stanowiący wspólny mianownik dla wszystkich innych, tak jak opowieść o Baldurze, Gilmei i Ragnarok są punktem, w którym zbiegają się wszystkie opowieści starogermańskie.

Przedstawienie przez J. R. R. Tolkiena mitu soteriologicznego w jego Trylogii nie ma wiele wspólnego z Barthes'owską (oraz feministyczną) koncepcją mitu. „Mit niczego nie ukrywa: jego funkcją jest zniekształcanie, nie ukrywanie”, „aby wyjaśnić mit, nie potrzeba wcale podświadomości”⁸¹ – stanowisko kryjące się za tymi stwierdzeniami, które może być całkowicie adekwatne wobec feministycznej interpretacji mitu, okazuje się niewspółmierne do koncepcji Tolkiena, a także heroicznej fantazy w jej klasycznym kształcie; są one oparte na gruncie przygotowanym przez dominantę patriarchalną, co można zauważyć nawet podczas dosyć pobieżnej lektury tych tekstów (pozornie ograniczona rola kobiet w opisywanych wydarzeniach). Opisane dzieje Golluma i Froda nie mają nic wspólnego ze zniekształcaniem tego, co kryje się za tą opowieścią, natomiast rola podświadomości w interpretowaniu opowieści „mitologicznej” (fantastycznej) i uznaniu pewnych elementów za fundamentalne nie może być lekceważona; wręcz przeciwnie, to po jej uwzględnieniu proza Tolkiena lub Howarda (oraz ich licznych następców literackich) staje się możliwa do analizy – tak

⁸⁰ Tamże, s. 65.

⁸¹ Kazimiera Szczuka, dz. cyt., s. 15.

naukowej, jak i tej czytelniczej, osobistej⁸².

W kontekście namysłu nad prozą Mai Lidii Kossakowskiej oraz twórczością innych autorek należy jednak wskazać dosyć szczególne miejsce, gdzie Barthes'owskie ujęcie mitu oraz jego feministyczna kontynuacja okazują się czymś naturalnym, doskonale pasującym do autorskich koncepcji pewnej grupy pisarzy. Mowa tu o fantastyce, która świadomie odrzuca sztywne (zdaniem jej twórców) ramy stanowiące fundamenty klasycznej fantastyki, o fantastyce postmodernistycznej, o literaturze celowo obierającej drogę groteskowego lub nawet prześmiewczego obrazowania klasycznych opowieści. Stanowisko Barthesa oparte na stwierdzeniu o „znikształcaniu, a nie ukrywaniu” oraz o braku potrzeby podświadomości w procesie rozumienia mitologii jest obecne w tak pisanej fantastyce, co zostanie pokazane podczas analizy *Solaris* (w rozdziale następnym). Obok Stanisława Lema tę drogę obrali tacy pisarze, jak Feliks W. Kres, Andrzej Sapkowski czy Terry Pratchett. O ile oparty na myśli Barthesa feministyczny aparat interpretacyjny może zawodzić w przypadku głównych linii rozwojowych fantastyki (Tolkien, Howard, Leiber, Lovecraft, Heinlein, Clarke, Asimov, Herbert – to przecież sami mężczyźni, czerpiący ze wzorców patriarchalnych), o tyle ten aparat może być zastosowany do opracowania jednostkowych aktów twórczych pisarek, które wciąż starają się odrzucić wzorce narzucone przez wymienionych pisarzy. Jednostkowych, lecz jednocześnie niezwykle kreatywnych, oryginalnych, przełamujących schematyzmy ciężące na literaturze fantastyki, SF i fantastyce grozy, co udowadniają pisarki takie jak Le Guin, Marion Zimmer Bradley (główna inspiracja dla Andrzeja Sapkowskiego w tym momencie, kiedy jego pisarstwo przybiera formę fantastyki postmodernistycznej, choć sam autor – jak wyznawał nieraz – odrzuca taką etykietę i woli gdy mówi się po prostu o przenicowaniu klasycznej baśni), C. L. Moore (kobieca interpretacja odwiecznego mitu o niezwyciężonym herosie, który przybiera postać niezwyciężonej heroiny), Robin Hobb (której swobodne odnoszenie się do „starych wzorów” zafascynowało między innymi modnego od kilku lat Stevena Eriksona), Mary Gentle i inne. Tak więc pomimo niedopasowania myśli Barthes'owskiej i feministycznej do całości fantastyki należy także stwierdzić, że w

⁸² Także Strinati udzielił krytycznej uwagi wobec semiologicznej koncepcji mitu (dz. cyt., s. 98: „Semiologiczna interpretacja mitu dokonuje się przy założeniu, że czytelnicy będą rozumieć mit tak, jak chce tego teoria. Tym samym nie uwzględnia ona tego, jak ludzie rzeczywiście interpretują mit; jeśli bowiem mity są tak skuteczną mistyfikacją, dlaczego tak łatwo je obnażyć?”). Ta uwaga doskonale odnosi się do fantastyki zakotwiczonej wciąż w kulturze popularnej i tym samym stawia fantastykę w opozycji do myśli semiologicznej Barthesa.

wybranych jednostkowych i jednocześnie ważnych dla gatunku realizacjach twórczych jest ona niezbędna do zrozumienia ich istoty.

Częściowa adekwatność feminizmu wobec fantastyki jest także widoczna na przykładzie prozy Kossakowskiej: po jednej stronie mamy doskonale pasującą do niej typologię Susanne Schmid⁸³ (a więc feminizm), a z drugiej – obecne w jej twórczości mocne nawiązania do klasyki należącej do świata mężczyzn⁸⁴ (a więc wzorce patriarchalne). Tak szeroko zakrojona uwaga na temat związków strukturalizmu i feminizmu z fantastyką była w tym miejscu potrzebna nie tylko dla zrozumienia genezy i wartości prozy samej Kossakowskiej, ale i dla zakotwiczenia samej fantastyki w pewnej przestrzeni, w której ta literatura miałaby łączność z tekstami literackimi głównego nurtu. Natomiast dla kontynuacji opisu motywu „Boga ukrytego” w twórczości tej autorki należy zmienić pole obserwacji i skierować uwagę na zbiór opowiadań *Więzy krwi*. Jednak także przed dokonaniem interpretacji poszczególnych krótkich form zawartych w tej książce należy poczynić kilka koniecznych uwag, które mają ten sam cel: opisać kontekst oraz „rodowód genetyczny” kolejnych utworów, który w przypadku *Więzów krwi* jest niezwykle istotny.

Nad analizami i interpretacjami dokonywanymi przez badaczy literatury fantastycznej ciąży nadal opinia Rogera Caillois, który w fantastyce grozy widzi jej jedyną formę autentyczną. Nawet pomijając konieczny dla zrozumienia fantastyki kontekst eposu i poematu heroicznego⁸⁵ i uwzględniając wyłącznie fantastykę XX wieku,

⁸³ Jest ona podana zarówno w pracy Kazimierzy Szczuki (s. 19) jak i w książce Grażyny Lasoń *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce* (Słupsk 2008, s. 8). Stanowi ona spis stanowisk feministek – pisarek wobec mitu, który w tym miejscu należy przedstawić w całości: afirmatywne stosowanie znanych mitów, posługiwanie się znanymi mitami w celu pokazania ich opresyjności, prze-pisywanie tych mitów, odnajdywanie starych, przyjaznych kobietom fabuł oraz kreacja nowych mitów wykorzystujących stare mity. W dodatku druga z cytowanych badaczek przeniosła tę typologię na grunt praktyki pisarskiej kobiet tworzących fantastykę, co należy uznać za jedną z głównych zasług feminizmu wobec fantastyki, a w miejsce słowa „mit” wstawiła słowo „fabuła” co uwyrażnia nie tylko grecki źródłosłów tego słowa (mythos) ale zwraca też uwagę na artystyczny (literacki) aspekt tej typologii.

⁸⁴ Ogromny wpływ na twórczość Kossakowskiej w jej całokształcie, tak więc również w materii której ten rozdział nie dotyczy (fantastyka „angelologiczna”, czyli *Siewca Wiatru* i *Zbieracz Burz*) mieli klasycy amerykańskiej powieści, jak William Faulkner, Hemingway i Steinbeck.

⁸⁵ Nawet twórcy wielkich eposów, jak *Iliada* czy *Pieśń o Nibelungach*, nieraz sięgali po motywy i opisy, które we współczesnej świadomości przypisano by literaturze grozy. Średniowieczny mrok i krwawe sceny jeszcze dzisiaj potrafią przemówić z nie mniejszą siłą niż *Dracula* Abrahama Stokera czy frenetyczna odmiana powieści gotyckiej (*terror gothic*). Niezwykle sugestywna scena otoczenia zastępu Burgundów przez Hunów i zwolenników Krymhildy, kiedy to otoczeni, aby dodać sobie sił i ochoty do walki piją krew swych poległych, została opisana całe wieki przed nastaniem mody na frenezję, wulgarność i brutalizm obecne we współczesnej kulturze popularnej. Może to świadczyć o bardzo głębokim znaczeniu gotycyzmu, którego siła wykracza daleko poza klasyczny okres wyobraźni gotyckiej (1750 – 1820). Por. pierwszy rozdział tej pracy, uwaga na temat Beowulfa i

pomiędzy literaturą grozy i innymi odmianami fantastyki zachodzą pewne określone relacje, które mają swoje źródło w genetycznej bliskości fantasy, SF oraz horroru. Gdyby za pierwszą poważną próbę zapisania fantastyki w świadomości społeczeństwa uznać *Weird Tales*, wtedy związek „światów urojonych” oraz fantastyki naukowej z horrorem staje się szczególnie widoczny: punktem wspólnym jest proza Howarda Philipsa Lovecrafta, ojca współczesnej literatury grozy mającego ogromny wpływ także na dwudziestowieczną fantasy oraz fikcję naukową⁸⁶. Poza *Weird Tales* zaistniała twórczość Fritza Leibera, który jest uznawany za prekursora nie tylko samej fantasy, ale także dwudziestowiecznego nowoczesnego horroru (chodzi o wpływ na prace Stephena Kinga czy Clive’a Barkera). Michael Moorcock, autor cyklu o Elryku z Melnibone, niejednokrotnie mówił o inspiracjach powieścią gotycką, w tym czołową powieścią Charlesa Maturina *Melmoth the Wanderer*. Jednak na stopień się wzorców właściwych kolejnym odmianom fantastyki przyszedł czas dopiero w latach 70. ubiegłego wieku, kiedy swoje pierwsze teksty wydał Karl Edward Wagner.

Jego debiutancka powieść *Pajęczyna utkana z ciemności* była gotowa już w 1971 roku, lecz ze względu na cenzurę (i nie chodzi tu wcale o kwestie polityczne) mogła być wydana dopiero osiem lat później. Młodość Wagnera była okresem głębokiej fascynacji filmami i literaturą grozy, a szczególnie mitologią Cthulhu i literackimi następcami Mistrza z Providence. Swoją fikcyjną krainę stanowiącą tło i miejsce akcji dla kolejnych powieści wymyślił w oparciu o koncepcję Ery Hyboryjskiej oraz obecne także w innych powieściach fantasy „światy urojone” (Leiber, Moorcock, C. L. Moore, Poul Anderson), lecz rdzeniem nadającym faktyczne znaczenie jego prozie była tradycja gotycka. Od wspomnianego już Maturina po Mathew Gregory’ego Lewisa, Ann Radcliffe aż do samego Lovecrafta. Wagner rozumiał fantastykę grozy jako tradycję obecną od zawsze w kulturze stworzonej przez człowieka, jako coś uniwersalnego i żyjącego ponad podziałami na cywilizacje, plemiona i społeczności. Natomiast elementy jego pracy związane z tematami science fiction Wagner czerpał z teorii naukowych szczególnie popularnych i chwytliwych na przełomie dziewiętnastego i

Carmilli zawarta w przypisach.

⁸⁶ Za ten ostatni związek odpowiadają prawdopodobnie naukowe zainteresowania samego Lovecrafta, który od młodości zaczytywał się w literaturze przedmiotu dotyczącej chemii i astronomii. To on stworzył literaturę określaną jako „kosmiczny horror”, w której groza i tajemniczość ogarniają cały kosmos i jednocześnie koncentrują się na Ziemi, i to dzięki niemu w dwudziestowiecznej fantastyce doszło do połączenia fikcji naukowej oraz motywów grozy, co ilustrują graficzne prace Giger’a tak często wykorzystywane w konkretnych filmach, powieściach czy innych mediach.

dwudziestego wieku, które próbowały udowodnić istnienie zatopionych kontynentów i starodawnych, zaginionych cywilizacji⁸⁷. Często na określenie połączenia fantasy z tematyką grozy (warto zauważyć, że jest to połączenie niezwykle trwałe) używa się terminu dark fantasy, choć funkcjonuje on – podobnie jak inne terminy odnoszące się do podrodzajów fantastyki, jak urban fantasy lub soft science fiction – głównie w komunikacji nienaukowej, pomiędzy czytelnikami, krytykami lub recenzentami. Dark fantasy jest zjawiskiem obecnym w dziejach dwudziestowiecznej fantastyki, choć może utwory współczesne tworzone w tej konwencji nie mają już takiej wartości artystycznej jak teksty Wagnera, Leibera, Moorcocka czy Glena Cooka. Obecnie głównym znaczącym przedstawicielem i kontynuatorem tradycji łączenia fantasy z horrorem jest Steven Erikson, którego można nazwać „Stephenem Kingiem epickiej fantasy”.

W *Więzach krwi* Mai Lidii Kossakowskiej, a dokładniej w kilku wybranych opowiadaniach tego zbioru (nie wszystkie bowiem znajdują omówienie w tym rozdziale, zbiór zawiera bowiem teksty zróżnicowane pod wieloma względami) konwencja grozy czy dark fantasy łączy się z tematyką religijną, podejmowaną na kilka różnych sposobów. W osobną grupę łączą się *Mucha* (debiut pisarski autorki) oraz *Diorama*, przedstawiające historię tego samego bohatera. Ponadto do interpretacji zostały także

⁸⁷ Teorie ewolucjonistów, pseudonaukowców oraz nawet okultystów mające postać twierdzeń naukowych wywarły ogromny, choć może dzisiaj niedoceniony wpływ na literaturę fantastyczną tworzoną na początku XX wieku. Nie chodzi tu tyle o samego Charlesa Darwina, co o publikację lub hipotezy powstałe pod jego wpływem lub otaczające kontrowersyjną wtedy teorię ewolucji. Prace archeologiczne i geologiczne podejmowane w tamtym okresie często miały za zadanie odkrycie lub udowodnienie istnienia dawnych zatopionych lądów, jak Atlantyda, Lemuria i Mu. Pomijając nierozstrzygniętą do tej pory kwestię potrzeby oraz sensowności podobnych dywagacji, ówczesne nauki przyrodnicze nierzadko były skoncentrowane na istnieniu zatopionych krain i żyjących na nich starożytnych cywilizacji. Już same teorie i stawiane pytania byłyby niesamowitym bodźcem dla rozwoju ówczesnej fantastyki (zarówno baśniowej, jak i naukowej), lecz bardzo szybko w tę skomplikowaną sytuację włączyli się pseudonaukowcy oraz osoby zajmujące się (naukowo lub w praktyce) okultyzmem oraz ezoteryką. Na naukowe dyskusje prowadzone w sławnych ośrodkach badawczych nałożyły się niesprawdzone i często nie mające solidnego podłoża merytorycznego sformułowania tych, którzy w dziejach pradawnych kontynentów i ich kultur chcieli znaleźć oparcie dla prawomocności własnych pseudonaukowych postulatów. Szczególnie istotnym elementem tego konfliktu nauki z ezoteryką była teozofia stworzona przez medium Helenę Bławatską. Posłużyła się ona naukowym dorobkiem powstałym na gruncie ówczesnych badań biologicznych, geologicznych, archeologicznych oraz antropologicznych, aby wykazać trwałą wartość własnego systemu łączącego mistykę i filozofię. Już w dojrzałych pracach atlantologicznych powstałych około połowy XX wieku i w dekadach późniejszych (por. zwłaszcza Ludwik Zajdler *Atlantyda*, Warszawa 1972, uwagi wstępne oraz rozdział pierwszy *Atlantyda w dziełach Platona*) badacze zwracali uwagę na istnienie nurtu naukowego i pseudonaukowego w materii dotyczącej nadal nierozstrzygniętych kwestii istnienia Lemurii i Atlantydy. Dla literatury fantastycznej powstałej w latach 20. i 30. ubiegłego wieku ta mistyczna otoczka związana z zaginionymi lądami i prastarymi rasami miała ogromną wartość artystyczną, choć autorzy tacy jak Howard lub Clark Ashton Smith raczej nie poddawali się wpływowi teozofii, poprzestając na fascynacji samą ideą Atlantydy oraz aurą tajemniczości sięgającej daleko poza znaną historię cywilizacji ludzkiej.

wybrane *Smutek*, *Hekatomba* oraz *Zwierciadło*. Te opowiadania doskonale obrazują koncept „Boga ukrytego” przewijający się w artystycznym dorobku Kossakowskiej.

Muchę można nazwać dowodem na istnienie symbolizmu w fantastyce pisanej w czasach współczesnych. Ten krótki utwór opiera się – także jako horror – na symbolice tego pospolitego owada, symbolice – warto zauważyć – bogatej i zmieniającej się wraz z epokami literackimi. Od średniowiecznego cynizmu po wytarte skojarzenia ze śmiercią i rozkładem, do łącznika pomiędzy światem żywych i umarłych. Jest to historia Luke’a, artysty i poety zajmującego się mroczną tematyką śmierci i grozy. Specyfika jego twórczości nie jest bez związku z jego przeżyciami – Luke to człowiek z bagażem tragicznych doświadczeń: okrutne dzieciństwo, brak możliwości wejścia w głębszy związek z inną osobą, rozwód, uzależnienie od alkoholu i narkotyków, utrata kontaktu z kilkuletnim synem. Na początku opowiadania czytelnik wraz z bohaterem dowiadyuje się, iż była żona uważa go za zagrożenie dla ich dziecka i chce uniemożliwić mu spotkanie się z nim. Bezradny, osamotniony Luke widzi jedyne rozwiązanie piętrzących się przed nim niepowodzeń: ucieczkę w alkohol i używki, co dla niego jest często wykorzystywanym sposobem na wszelkie problemy. Lecz w tym wypadku wydarza się coś szczególnego: Luke’a odwiedza w barze tajemniczy mężczyzna, który podaje się za wielbiciela jego twórczości, a jego wiedza i głębia przemyśleń na temat śmierci, rozkładu i mrocznej strony życia człowieka zwraca uwagę artysty, choć ten wciąż jest zdystansowany wobec swego gościa. Otóż ów przybysz zaczyna twierdzić, że tak naprawdę nie ma jednej śmierci czekającej na każdego z nas, lecz jest ich tyle, ilu jest ludzi; każda z miliardów takich śmierci działa i trwa w trwałej zależności od człowieka – żywiciela. W momencie gdy Luke zaczyna wątpić w realność tej przytłaczającej rozmowy, mogącej być przecież wynikiem zażycia zbyt wielkiej ilości używek, nieznajomy mówi, że niektóre śmierci mogą rozwijać się szybciej, w przypadku gdy żywiciel również okazuje się zbyt dojrzały, gdy jest na przykład dorosłym uwięzionym w ciele dziecka. Odchodząc od stolika przybysz mówi, że jest sąsiadem syna Luke’a i że jest to niezwykle rozwinięte dziecko, o wrażliwości i talentach zadziwiających w tak młodym wieku. Po powrocie do domu bohater zauważa leżącą na stole kopertę, której z pewnością nie zostawił tam on; z kolei poza nim nikt nie miał możliwości wejścia do mieszkania. Po jej otwarciu z jej wnętrza wylatuje mucha, a jej bzyczenie staje się jedynym dźwiękiem towarzyszącym zaniepokojonemu

Luke'owi. W kopercie znajduje się również kartka z wiadomością, a raczej poleceniem: „Niech pan włączy telewizor”. Luke robi to i ogląda program informacyjny, w którym dziennikarka relacjonuje katastrofę samolotu z byłą żoną Luke'a i ich synkiem na pokładzie. Nikt z pasażerów nie przeżył. Ostatnią sceną opowiadania jest opis lotu muchy wokół zapalanej lampy.

Historia Luke'a jest kontynuowana w *Dioramie*: bohater po próbie samobójczej trafia do dziwnego miejsca, swoistej enklawy, w której oprócz niego znajdują się jeszcze Alicja – ofiara wypadku samochodowego – oraz strażnik tego miejsca, tajemniczy Szczur. Ta enklawa jest miejscem poza znaną bohaterom czasoprzestrzenią, miejscem zachwycającym spokojem, słowem – najlepszym losem dla zniszczonego psychicznie i duchowo Luke'a. To Alicja wciągnęła go w ten świat mocą własnej woli, choć sama po nieudanych próbach przestała szukać prawdy o tym miejscu – w odróżnieniu od nowo przybyłego, który za wszelką cenę chce wiedzieć, co się tak naprawdę stało i czemu to właśnie oni mogli uciec od życia pełnego niepokoju i bólu. Dla Luke'a jedynym punktem zaczepienia w jego poszukiwaniach jest sam Szczur, który jednak wydaje się nie mniej zagadkowy niż sama enklawa.

W pewnym momencie Alicja, by zbliżyć się choć trochę do swego nowego towarzysza, uczy go sztuki rzeźbienia w kamieniu mocą swojej woli. Luke bez udziału pełnej świadomości wywołuje podobiznę swojego dziecka, po czym opowiada Alicji o tragedii jaka go spotkała. Wtedy dziewczyna zdradza, dlaczego Luke musiał się tu zjawić: to ona przywołała go w to miejsce, by móc ukoić własną samotność. Wieczorem tego samego dnia Luke rozmawia ze Szczurem, który decyduje się odkryć przed nim sekret enklawy. Otóż w świecie rzeczywistym Luke walczy o życie w szpitalu, gdzie znalazł się po próbie odebrania sobie życia, a Alicję po wypadku już dawno odłączyli od aparatury podtrzymującej życie. To sam Stwórca, Bóg, przeniósł ich do swego „terrarium”, jak określa to bohater, do swego rodzaju dioramy, która jest dla Luke'a i Alicji nowym domem i „życiem po życiu”: po prostu darem.

Diorama – rodzaj makiety, panoramy mającej na celu stworzyć wrażenie rzeczywistości. W sztukach plastycznych jest to najczęściej obraz namalowany na tkaninie wraz z pewnymi rekwizytami, które w połączeniu z oświetleniem padającym z różnych stron mogą imitować przestrzeń trójwymiarową. Dioramą jest miejsce, gdzie znaleźli się Luke i Alicja, ludzie, których życie zakończyło się w tragiczny sposób być

może niezgodnie z przypisanym im planem. Magiczna kraina pozbawiona zła, które było obecne w życiu ich dwojga, ma zatem postać pewnej makiety; nie jest rodzajem nowej rzeczywistości, lecz tylko jej imitacją. Jest ona także – jak opisał to Szczur – darem Boga, o którym jest mowa dopiero na końcu całej historii (podzielonej na dwa opowiadania umieszczone w różnych częściach zbioru, choć mogące się bronić także jako oddzielne utwory), lecz który w jakiś sposób jest w postaci ukrytej obecny od początku do końca opowieści. Na ten ślad naprowadzają słowa Szczura, który na żal i brak zrozumienia ze strony Luke'a odpowiada, iż tragicznie zmarłe dziecko było „tylko twoim synem” i że należało tylko do Boga. Jednak w takim świetle trudno obronić zasadność elementów mrocznych, niepokojących: muchy-symbolu oraz nieznanego, który z taką erudycją wypowiadał się o śmierci. Autorka, opierając wybór konwencji grozy na tych wątkach, zrezygnowała z wyjaśnień tajemnic świata przedstawionego, lecz zrobiła to celowo: elementy fantastyczne pojawiają się w sposób nienachalny, a niedopowiedzenie, sugestia i konieczność włączenia czytelnika do tworzenia całej opowieści (gdyż naprawdę wiele zależy tu od jego interpretacji i analizy zachodzących w fabule wydarzeń) to nie przeszkoda lub niedostatek, lecz stałe elementy konwencji fantastyki grozy – tej najbardziej wyrafinowanej, która nie potrzebuje dosłownych obrazów okrucieństwa i obrzydliwości, aby do czytelnika przemówić. Sugerowanie, brak dosłowności, groza istniejąca poza polem widzenia, lecz odczuwana cały czas – są to elementy odpowiedzialne za napięcie i strach jako istotę literatury grozy, wypierające jednocześnie makabrę i epatowanie przemocą⁸⁸. Choć dla wielu czytelników *Muchy* i *Dioramy* obecność i działanie mrocznej symboliki (mucha) lub groza otaczająca tajemniczego przybysza w barze będzie się kłóciła z obrazem Boga budującego nowy świat dla dwojga bohaterów (w omawianych opowiadaniach nie ma motywu walki światła z ciemnością, one wręcz się dopełniają), to ta pozorna niespójność oraz sugerowanie grozy bez kompletnego wyjaśnienia fantastyczności tak naprawdę budują te utwory jako przynależne do określonej konwencji literackiej, jaką jest horror.

Pozorna niespójność, niezgodność z powszechnie przyjmowanymi wyobrażeniami transcendencji i kompletne zatarcie granic pomiędzy fantastycznością a dysfunkcjami psychicznymi to z kolei elementy tworzące *Hekatombę* – horror religijny, czyli połączenie grożące wieloma niekonsekwencjami mogącymi zaistnieć w niemal

⁸⁸ Por. uwagi na temat istoty i funkcjonowania fantastyki grozy w: Tomasz Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s. 32 i nast.

każdej warstwie utworu, poczynawszy od fabuły i dopasowania wątków, a skończywszy na charakterystyce postaci oraz wymowie (na tym ostatnim szczególnie). Bohaterem jest młodzieniec, którego patologiczna religijność będąca w zasadzie postacią psychozy nie jest skazą czy błędem, lecz w oczach Boga ma go uformować na Adriela – Anioła Śmierci, wykonawcę Bożej woli. Adriel na rozkaz Roja (Anioła Przemocy) ma zabić stu sprawiedliwych, którzy w przyszłości mieliby się dopuścić rzeczy przekreślających ich szanse na zbawienie. Bohater staje się więc, co jest zgodne z Bożą wolą, egzekutorem i zabójcą, którego działanie ma cel wyższy i jest aprobowane, a nawet pożądane przez Stwórcę.

Adriel wykonuje swoje zadanie walcząc jednocześnie z własnym sumieniem, cierpiąc po każdym dokonany morderstwie. Choć wykonywanie Bożej woli przychodzi mu coraz łatwiej w sensie technicznym, to wewnątrz pozostaje wciąż młodzieńcem dojrzewającym w świecie opartym na niezmiennych zasadach moralnych, których ciągle przekraczanie, zgodne z zamysłem Boga, doprowadza go niemal do obłędu. Kontynuuje swą misję do momentu, kiedy jedną z jego ofiar ma zostać Tabita – Adriel zakochuje się w niej i odmawia zabicia dziewczyny. Nie wypełnia woli Boga, jednak tym samym przekreśla szansę Tabity na zbawienie – w przyszłości ma się ona dopuścić czegoś, co skaze ją na potępienie. Chcąc uratować ją przed śmiercią, najpierw ją przetrzymuje a potem wzywa policję i strzela do funkcjonariusza licząc, że sam przy tym zginie. Tak się jednak nie dzieje; Adriel zostaje uratowany w szpitalu, gdzie Anioł Rój dręczy go za nieposłuszeństwo.

Analizując ten utwór jako fantastykę można wskazać za jej podstawę przede wszystkim odmienny, wykrzywiony obraz religii i transcendencji oraz tradycję kabalistyczną czy też quasi kabalistyczną (o czym świadczy imię Adriel oraz postać Anioła Przemocy). Jednak znacznie ważniejsze i elementarne jest pytanie o to, czy *Hekatomba* jest rzeczywiście utworem fantastycznym. Motywy i przekonania dzielone w realnym świecie i uznawane przez ludzi za prawdziwe nie mogą być jednocześnie motywami fantastycznymi, niesamowitymi, a wykorzystanie elementów kabalistycznych może skłaniać do uznania tego opowiadania za literaturę po części ezoteryczną. Nie to jednak przyczynia się do kwestionowania jego fantastyczności, ale zupełnie inna możliwość interpretacji: uznanie *Hekatomy* za zapis choroby psychicznej i jej przebiegu. Sam tekst nie daje czytelnikowi wskazówek, które mogłyby mu pomóc

odróżnić motywy niesamowite od urojeń i iluzji będących skutkami psychozy religijnej. Kluczowy jest tu obraz religijności bohatera: od dzieciństwa fascynował się tym, co w religii było surowe, groźne, nie mogąc uzmysłwić sobie wartości pozytywnych i budzących nadzieję. Dla bohatera religia oznaczała głównie wizje potępienia, a prawdę o Bogu przekazywały mu freski przedstawiające Sąd Ostateczny i piekło. Już to nakierowuje na możliwość przekreślenia fantastyczności opowiadania i zmianę pola zainteresowania – z niesamowitości na interpretację psychiatryczną. Zasadności tej drugiej nie podważa nawet wiarygodne przedstawienie elementów nadnaturalnych, jak chociażby postać Anioła Roja, ponieważ iluzje neurotyczne i urojenia towarzyszące silnym zaburzeniom psychicznym często wykazują się spójnością i dokładnym przedstawieniem w umyśle chorego – są logiczne i uporządkowane. Chociaż stan chorobowy nie jest sugerowany w żaden bezpośredni sposób w treści utworu, to interpretacja psychiatryczna wyjaśnia znacznie więcej niż podejście do *Hekatomby* jako fantastyki. Wtedy Bóg jest także ukryty, lecz w inny sposób niż w przypadku poprzednio analizowanych tekstów: ukryty za wizjami potępienia, za iluzjami, za urojeniami, którymi Adriel (prawdziwego imienia nie znamy) został otoczony już w dzieciństwie, kiedy zaczęła rozwijać się choroba.

Koncept Boga ukrytego, który jako siła sprawcza ujawnia się w puencie utworu (choć którego postać może różnić się od powszechnie uznanych wyobrażeń) obecny jest także w opowiadaniu *Smutek*. Jest to połączenie klasycznej science fiction (wysoki poziom rozwoju naukowego i technologicznego, kolonizacja innej planety, życie obok obcych istot) z fantastyką grozy (niewytłumaczalne empirycznie wydarzenia, sceny makabry, uczucie strachu i niepokoju). Matej, główny bohater, jest jedenastoletnim chłopcem, który wraz z rodziną zamieszkuje skolonizowaną przez Ziemiaków planetę o idealnych warunkach, wydającą się wręcz rajem w porównaniu ze światem macierzystym. Chłopiec drogą czegoś w rodzaju telepatii porozumiewa się z tajemniczym Ojcem Traw – potężną, obcą istotą, która przekazuje Matejowi niezrozumiałe przez niego informacje o przedludziach, historii pięknej planety i o czasie przesilenia. Matej nie potrafi pogodzić tej wiedzy z życiem w kolonii, nic nie wie ani o przedludziach, kimkolwiek by byli, ani o dawnym życiu na planecie. Tytułowy Smutek to koń służący rodzinie chłopca w codziennej pracy, przywieziony z Ziemi, od zniknięcia którego rozpoczyna się właściwa akcja utworu. Właściwie nie tyle od

zniknięcia, co od jego przemiany w upiory i ucieczki z gospodarstwa. Ponadto pojawiają się kolejne budzące grozę wydarzenia: śmierć starego Josifa, który wpierył własną krew słowa „Ojciec Traw”, zniknięcie całej młodzieży osady pomiędzy czternastym a osiemnastym rokiem życia, w tym siostry Mateja. Przemieniona w upiory młodzież atakuje gospodarstwo rodziców Mateja, którzy giną podobnie jak sąsiedzi i inni mieszkańcy osady. Matej ocalał po to, by po ataku spotkać samego Ojca Traw, który przybrał postać jednego z gatunków zwierząt zamieszkujących planetę. Tłumaczy on młodzieńcowi, iż piękna planeta skolonizowana przez Ziemiaków jest w istocie przyszłym rajem dla sprawiedliwych, zapowiadany w Ewangelii i całym Piśmie Świętym. Ludzie są tu intruzami, których postęp technologiczny zaprowadził tam, gdzie mieli być sprowadzeni przez Boga. Sam Ojciec Traw okazuje się strażnikiem tego miejsca mającym do spełnienia misję ocalenia tego świata przed przybyszami niegodnymi rajskiego świata – jak przedludzie, o których opowiadał stary Josif, zniszczeni przez Ojca Traw, zanim pojawili się ziemscy koloniści. Matej przez cały ten czas był oczami tej potężnej istoty, która dzięki niemu poznawała ludzkość i sposoby manipulacji nią. Ojciec Traw mówi ponadto, że atak na farmy osadników to początek agresywnej odpowiedzi na zaślepienie i dumę ludzi, którzy chcieli zbudować swój raj wyłącznie dzięki własnemu postępowi. Na końcu utworu przybrana matka Mateja, który został adoptowany po śmierci swoich prawdziwych rodziców, drwi z przesądów kolonistów ze wsi i z poprzedniego życia Mateja, natomiast on sam nosi w sobie wiedzę o przyszłym pojawieniu się Ojca Traw wśród ludzi i o śmierci kolonistów. Także swojej własnej.

Tytułowy wierzchowiec nie odgrywa zbyt wielkiej roli w fabule utworu, lecz stanowi ważny element jego konstrukcji i kompozycji. Z jednej strony obrazuje on częściowe wyobcowanie Mateja i jego bliskie relacje z naturą (dzięki którym, być może, został wybrany na pomocnika Ojca Traw), z drugiej – przemiana Smutka stanowi początek dramatycznych wydarzeń i zapowiedź przemiany młodzieży kolonistów w upiory. Koń będący najlepszym przyjacielem głównego bohatera jest też – obok Mateja – łącznikiem pomiędzy naturą wspaniałej planety a kolonistami, zbyt zaślepienymi własnym postępowaniem i własnymi możliwościami.

W tym opowiadaniu Bóg nie pojawia się bezpośrednio w toku wydarzeń fabularnych, lecz poprzez swego „emisariusza” i strażnika planety – Ojca Traw. Rajski

świat okazuje się przyszłym rajem opisywanym w tradycji judeochrześcijańskiej, lecz gniewne oblicze Boga oraz nieuchronna śmierć dla ludzi kolonizujących planetę jako kara za przedwczesne przybycie przypominają bardziej Stary Testament i postać Bogasurowego władcy, a przecież Raj (Niebo) to rdzeń Ewangelii i temat zapowiedzi Nowo Testamentalnych. Czy zatem mamy tu do czynienia z celowym bądź nieuświadomionym pomieszaniem dwóch tak różnych rodzajów Objawienia, dwóch obrazów Boga?

Przy tak postawionym pytaniu należy pamiętać, iż w tym opowiadaniu potępiana jest nie ludzkość, lecz określona postawa, którą przyjęła ona w toku własnego rozwoju prowadzącego aż poza Układ Słoneczny. Oprócz dramatycznej fabuły i scen grozy *Smutek* zawiera w sobie także opisy osiągnięć ludzkości – niesamowite urządzenia w gospodarstwie, zdobywana wiedza na temat planety, poziom technologiczny pozwalający na cztery dni pracy zamiast pięciu czy sześciu. Ludzkość w tym opowiadaniu zdobyła wiele, lecz jednocześnie utraciła coś istotnego, co pozwoliłoby jej zrozumieć nowy świat i rozwijające się w nim życie. Zaślepieni własnym postępem, obdarzający zaufaniem wyłącznie fakty i wyniki badań planetologicznych, nieumiejący zrozumieć innej formy życia i oporni na nauczanie płynące z religii i wiary, ludzie mają wkrótce utracić nowy świat bądź na nim zginąć. Gniewna postać Boga okazuje się nie postacią Starego Testamentu, lecz osobą sędziego wskazującego na błędy i porażki ludzkości – a sąd nad ludźmi jest motywem mocno akcentowanym przez Nowy Testament.

Przez bliski związek z wieloma innymi autorami i konwencjami fantastycznymi dwudziestego, wieku proza Kossakowskiej może stanowić bazę obserwacyjną pozwalającą na poznanie i zrozumienie literatury fantastycznej. Badany w tym rozdziale motyw „Boga ukrytego” jest nie tylko motywem często wybieranym przez tę konkretną autorkę, ale z pewnością w sposób nie od razu widoczny jest obecny w twórczości innych pisarzy tworzących w okresie pomiędzy zaistnieniem prozy Dicka a rozwojem twórczości polskiej autorki. Jednak poprzez zderzenie dwóch perspektyw – indywidualistycznej i kolektywistycznej – oraz obecne w jej utworach przeciwstawienie wzorców patriarchalnych oraz matriarchalnych sprawiają, że jej sztandarowe powieści i opowiadania wciąż trudno przypisać do konkretnych obszarów badawczych i interpretacyjnych szufladek. Właściwie stwierdzenie, że proza Mai Lidii Kossakowskiej

jest czymś klasycznym, ma taką samą rację bytu jak opinia przeciwna – że jest nowoczesna. Ta antynomia wpisana w jej twórczość sprawia, iż zasób możliwości interpretacyjnych i dobór środków analitycznych tworzą problemy niełatwe do rozwiązania. Natomiast wybranie tego jednego punktu spajającego pewną część tej twórczości, czyli motywu opisywanego w tym rozdziale, zdecydowało także o spojrzeniu na pracę samej autorki oraz umieszczeniu jej w niezwykle szerokim polu badawczym. Wybór innego motywu łączącego jej utwory mógł nie zaowocować takimi wnioskami, jakie przyniosło poszukiwanie „Boga ukrytego” – przecież dosyć istotnymi dla całej fantastyki. Stąd płynie też inne spostrzeżenie – że spojrzenie na fantasy, science fiction oraz fantastykę grozy z punktu widzenia obieranego zazwyczaj przez religioznawców lub antropologów religii może przynieść zaskakujące i nieoczekiwane rezultaty, nawet jeśli badacz tej literatury zdaje sobie sprawę, iż sama formuła fantastyki konotuje zadziwienie tym, co pozornie poznane i nauczone.

IV. Międzyplanetarny anachoreta i ludzkość jako uczniowie – *Solaris* Stanisława Lema

Wybór tej konkretnej powieści z bogatego dorobku Lema w opracowaniu poświęconemu motywom sakralnym i mitologicznym w fantastyce może z całą pewnością spotkać się z zastrzeżeniami miłośników wielkiego twórcy i mniej lub bardziej doświadczonych lemologów. Istotnie, już pobieżny przekrój jego twórczości pozwoliłby na wytypowanie co najmniej kilku innych utworów bogatszych w nawiązania do problematyki sacrum i wiary, czego doskonałą egzemplifikacją byłby *Głos Pana* – być może bardziej pożądanym jako przedmiot analizy w tym rozdziale.

Czynnikiem, który ostatecznie zdecydował o wyborze *Solaris* jest, potwierdzana od momentu jej ukazania się po dzień dzisiejszy, rola łącznika pomiędzy fantastyką polską okresu dla niej niepewnego (mowa tu o latach 60., niezbyt rozpoznawalnych dla dzisiejszych miłośników polskiego SF) a fantastyką światową. *Solaris* narzuciła zupełnie odmienny rytm funkcjonowania polskiej science fiction, sprawiając że jej możliwości artystyczne mogły być porównywane do wielkich osiągnięć literatury Zachodu. Ponadto, niemniej ważna jest proponowana w tym miejscu interpretacja tego szczególnego utworu, która nie będzie wyłącznie zbiorem sentencji kończących wielokrotnie pojawiające się rozważania na temat konceptu „Boga ułomnego” – konceptu, który może stanowić matrycę dla interpretacji wielu powieści Lema, lecz z całą pewnością nie jedyną i nie ostateczną.

Kim jest „Bóg ułomny”? Jest to istota, która dla ograniczonego aparatu poznawczego człowieka może być równa bogom, gdyż z wielu względów jej znaczenie, potęga i pochodzenie nie odpowiada ziemskim normom określającym to, co zwykłe, typowo materialne lub bliskie naturze ludzkiej, a mimo to owa istota pozostaje w swej „boskości” naznaczona pewną skazą, śladem tego co ułomne i dla człowieka znacznie lepiej zrozumiałe. Takim bogiem ułomnym jest przedstawiony w *Solaris* ogromny ocean oblewający planetę, do której wcześniej dotarli ludzie. Świat przedstawiony powieści to odległa przyszłość, w której nasz gatunek dociera do odległych miejsc w

kosmosie i wciąż nie może dotrzeć do granicy własnego poznania, znaleźć barier dla geocentrycznego modelu myślenia i postępowania – aż do odkrycia tej jednej znaczącej planety, oblanej siedemnastoma bilionami ton „myślącego oceanu”. Zderzenie antropocentrycznych paradygmatów ze zjawiskiem, które im całkowicie nie odpowiada lub które nawet stawia je w pozycji deprecjonowanej, stanowi początek nowej nauki uprawianej przez ludzi – solarystyki, mającej na celu wyjaśnienie natury i sposobu działania („życia”) tej tajemniczej istoty. Ludzie zajmujący się tą dziedziną nie mogą jednak w żadnym wypadku odrzucić tkwiącego w ich mentalności geocentryzmu, czego skutkiem wciąż pozostaje nieadekwatność badań uczonych wobec aktualnego stanu rzeczy oraz to, że jedyną metodą i zarazem wnioskiem solarystyki pozostaje zwątpienie.

Koncept „ułomnego bóstwa” pojawia się w wielu ważniejszych opracowaniach poświęconych twórczości Lema i jest to figura mogąca wyjaśnić ogromną część zasobu motywów, postaci, rozwiązań fabularnych (a nawet stricte artystycznych) obecnych w tej prozie. Co więcej, jest to koncept istotny dla psychoanalitycznego nurtu lemologii, gdyż bardziej niż jakikolwiek inny potrafi wytłumaczyć związek pomiędzy napisanymi tekstami a życiem i psychiką Lema. Pytany o kwestie wyznaniowe, wciąż stanowczo uznawał siebie za ateistę, innego niż chociażby Schulz czy Gombrowicz – ponieważ gdy ci dwaj twórcy, odrzucając religię i jej instytucjonalizację nieświadomie Boga poszukiwali, o tyle negacja Boga przez Lema pozostała aktem całkowicie świadomym i popartym konkretną argumentacją⁸⁹. Uznawał on Boga za istotę wewnętrznie sprzeczną, nie wpisującą się w zasady elementarnej logiki, ponieważ wszechmocna dobroć była dla niego nie do pogodzenia z okrucieństwem świata⁹⁰. Jednak ateizm Lema, świadomy i ciągły, nie dawał mu żadnych odpowiedzi na pytania o naturę i celowość wszechświata, którego wielkość i różnorodność opisywał w swych powieściach. Dla niego kosmos bez Boga oznaczał ogromną lukę oraz brak intencjonalności, dostrzeganej przez niego celowości życia⁹¹. Skomplikowaną sytuację wewnętrzną Lema podsumował Lech Jęczynek: „facet wyrzuca z układanki najważniejszy element i dziwi się, że nic mu się nie zgadza⁹²”.

Kwestia relacji pomiędzy niezwykłymi, fantastycznymi koncepcjami Lema a

⁸⁹ Jerzy Jarzębski, *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*, w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku* pod red. Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej i Jerzego Święcha, Lublin 1997, s. 191.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Stanisław Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987 s. 297.

⁹² Marek Oramus, *Bogowie Lema*, Warszawa 2006 s. 15 (z artykułu *Trurl i Klapaucjusz nie żyją*).

jego stosunkiem do wiary będzie jeszcze sygnalizowana w tym rozdziale. Wspomniana matryca interpretacyjna, czyli figura „Boga ułomnego”, może stać się niepełna lub nawet odkształcona bez uwzględnienia wkładu psychoanalizy polegającego na ukazaniu tego konceptu jako przetworzonego materiału biograficznego i pozaliterackiego, jaki był składnikiem życia pisarza. Jednak w tytule tej części pracy został wskazany inny trop interpretacyjny – ocean nie jako bóstwo, nawet naznaczone skazą i niejasnym pierwiastkiem czegoś ludzkiego, lecz jako anachoreta, pustelnik oraz nauczyciel dla ludzkości poszukującej swojego przeznaczenia w ogromnym, tajemniczym uniwersum.

Interesujące, że takie postawienie problemu było nieczęsto sygnalizowane w pracach poświęconych prozie Lema i obecnym w niej wątkom religijnym. Tymczasem ma ono swoje uzasadnienie nie tylko „między wierszami”, lecz w samym czytany tekście *Solaris*, w momencie, gdy Kelvin i Snaut po raz ostatni wspólnie próbują własnymi siłami odnaleźć prawdę o myślącym oceanie:

[...] On jest raczej anachoretą, pustelnikiem kosmosu, a nie jego bogiem... On się powtarza, Snaut, a ten (Bóg – przyp. P. K.) o którym myślę, nigdy by tego nie zrobił. Może powstaje właśnie gdzieś, w którymś zakątku Galaktyki, i niebawem zacznie w przystępie młodzieńczego upojenia gasić jedne gwiazdy i zapalać inne, zauważymy to po jakimś czasie...

- Jużeśmy zauważyli – rzekł kwaśno Snaut. – Novae i Supernovae... czy to są według ciebie świeceki jego ołtarza?

- Jeżeli chcesz to, co mówię, traktować tak dosłownie...

- A może właśnie Solaris jest kolebką swego boskiego niemowlęcia – dorzucił Snaut. Coraz wyraźniejszy uśmiech otoczył jego oczy cienkimi zmarszczkami. - Może on jest właśnie w twoim rozumieniu pierwociną, załączkiem Boga rozpaczy, może jego witalne dzieciństwo przerasta jeszcze o góry jego rozumność, a to wszystko, co zawierają nasze biblioteki solarystyczne, jest tylko wielkim katalogiem jego niemowlęcych odruchów...⁹³

Ten fragment jest niezwykle istotny dla zrozumienia powieści, ponieważ stanowi on (może niezbyt czytelny) punkt kumulacji najważniejszych elementów decydujących o wewnętrznym układzie wątków i fabuły – przygodowej, romantycznej, także pełnej grozy. Konkretnie chodzi tu o rozważania na temat natury i istoty oceanu (przewijające się właściwie przez całą tę powieść), nieodłączne od stanu psychicznego bohaterów (od

⁹³ Stanisław Lem, *Solaris*, Kraków 1999, s. 221.

początku do końca fabuły działają oni w sytuacji napięcia, niepokoju, wewnętrznego chaosu, niepewni własnych doświadczeń i tego, co dzieje się na stacji badawczej), poczucia negacji i zniechęcenia towarzyszącego działaniom oraz rozmyślaniom postaci, ich tendencji do myślenia i mówienia metaforami, rozbudowanymi zdaniami, ich miotania się pomiędzy wieloma wyjaśnieniami dramatu rozgrywającego się na stacji, a co za tym idzie – ich wszechobecnego zwątpienia, braku stałych pewników i punktów odniesienia dla wciąż pojawiających się trudności i dylematów. Wspaniałym podsumowaniem są tu słowa Franza Rottensteinera: „Wątpienie jest dla Lema postawą i metodą”⁹⁴. Paradoksalnie stanowi ono, co warto zauważyć, nie sposób na zatrzymanie fabuły w celu zarysowania tła i psychologii postaci, lecz wręcz przeciwnie – sposób na narzucenie linii fabularnej odpowiedniej koherencji i związków pomiędzy kolejnymi wydarzeniami. Zwątpienie prowokuje kolejne pytania, a wraz z nimi – działania Kelvina, Sartoriusa czy Harriet. Gdyby „postawą i metodą” Lema było coś innego, *Solaris* miałby zupełnie inną postać, zatraciłby tajemniczość fabuły i akcent postawiony na kwestii ludzkiej zdolności poznania.

Kim byli anachoreci?

Twórcami nowej formacji duchowej, która miała ogromny wpływ na rozwój Kościoła nie tylko w pierwszych wiekach naszej ery, lecz także później – aż do dnia dzisiejszego. Ta formacja powstawała na Bliskim Wschodzie, szczególnie wyraźnie około szóstego wieku – w czasie działalności Barsanufiusza i Jana z Gazy, jednych z najbardziej znanych pustelników. Rozkwit anachoretyzmu poprzedzały opisane już przez św. Pawła praktyki dobrowolnego ubóstwa oraz celibatu, a eksplozję życia pustelniczego datuje się na przełom trzeciego i czwartego wieku naszej ery⁹⁵. Kolebkę pustelnicztwa stanowiły głównie Egipt, Palestyna i Syria⁹⁶, czyli krainy blisko związane z historią i kulturą narodów semickich. Ze względu na fakt utworzenia nowego ruchu wewnątrz rozwijającego się chrześcijaństwa anachoreci byli nazywani Ojcami pustyni, ponieważ to właśnie w „miejscach bezwodnych” i bezludnych zgłębiali oni prawdę o Bogu i o człowieku drogą kontemplacji i dzięki bezkompromisowemu wyborowi Boga; ten ostatni fakt sprawia, iż życie pustelnicze i monastyczne często było nazywane

⁹⁴ Franz Rottensteiner, *Mędrzec dielektyczny z Krakowa*, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i opr. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989 s. 21. Cytowany artykuł jest ważną charakterystyką sylwetki Lema z punktu widzenia naukowca świata zachodniego.

⁹⁵ Małgorzata Borkowska OSB, *Białe i bure. Historia życia monastycznego w dużym skrócie*, Kraków 2005, s. 16.

⁹⁶ Tamże, s. 17.

bezkrwawym męczeństwem⁹⁷. Choć życie mnisz, pustelnicze i monastyczne od początku trwało w świadomości jako naznaczone piętnem samotności i oddalenia od innych⁹⁸, to wbrew wygodnym skojarzeniom mnisi nawet na pustyni tworzyli społeczność funkcjonującą według swoich wypracowanych metod i wymagań⁹⁹. Ich życie i działalność miały w założeniu przynieść pożytek całemu Kościołowi, pożytek w postaci mądrości i zadziwiającej – pomimo braku znaczącego wykształcenia i obycia ze światem poza pustkowiem – znajomości człowieka, jego psychologii, życia wewnętrznego i duchowego, emocji i problemów. Jak pisała słynna badaczka życia monastycznego i pustelniczego: „Z głębi doświadczenia zła w sobie, z terenu walki, którą malarze [Bosch – przyp. P. K.] przedstawiali tak ponuro, pochodzi pierwsza chronologicznie lekcja monastycznego pokoju”¹⁰⁰. Mądrość zdobywana w oddaleniu, w opuszczeniu, które przecież tak zafascynowało angielskich poetów metafizycznych, wraz z rozwojem tej pustelniczej formacji stała się skarbem całego chrześcijaństwa.

Fizyczna izolacja, paradoksalnie, była czynnikiem umożliwiającym nawiązanie relacji z wieloma uczniami i formowanie życia świeckiego oraz monastycznego¹⁰¹. Elementem decydującym była epistolografia, poza tym listy pisane przez anachoretów zawsze mogły być cennym materiałem źródłowym, wiele mówiącym o naturze życia pustelników i mnichów. Ojcowie Pustyni byli traktowani jako duchowi doradcy i przewodnicy: ludzie z całego chrześcijańskiego świata wędrowali na Wschód chcąc prosić ich o radę i o drogę, jaka mają w życiu wybrać – prosić „o słowo”, jak się to określało. Niesamowita jak na tak odległe czasy znajomość psychiki człowieka oraz jego natury sprawiła, iż anachoreci – zawsze uwzględniając problem indywidualności adresata oraz konieczności odrębnej postawy nadawcy wobec każdego proszącego „o słowo”¹⁰² – udzielali zwykle trafnych odpowiedzi i rad pasujących do jednostkowej sytuacji człowieka. Oczywiście, anachoreci nie rozmawiali z przybyszami bezpośrednio, tylko za pomocą listów. Wiele z nich składa się na serie adresowane do poszczególnych ludzi, dzięki czemu nawet dzisiaj można zrekonstruować indywidualne

⁹⁷ Tamże, s. 27.

⁹⁸ O czym świadczy grecki źródłosłów słów „mnich”, „monk” i „monachos” – „monos”, czyli „samotny”.

⁹⁹ *Abba, powiedz mi słowo... wybór apoftegmatów*, wprowadzenie i przekład s. Małgorzata Borkowska OSB, Kraków 1997, s. 11.

¹⁰⁰ Małgorzata Borkowska OSB, *Twarze Ojców Pustyni*, Kraków 2013 s. 15

¹⁰¹ Jennifer L. Hevelone-Harper, *Uczniowie pustyni. Mnisi świeccy i prymat ducha w Gazie VI wieku*, przeł. Ewa Dąbrowska, Kraków 2010, s. 9.

¹⁰² Tamże, s. 59.

historie tych, którzy zdecydowali się opuścić domy i zapytać o radę duchowych ojców¹⁰³.

Proponowana w tym rozdziale interpretacja *Solaris* opiera się właśnie na problemie pustelnicstwa i anachoretyzmu. Rzucona niemal mimowolnie przez Kelvina uwaga może się okazać początkiem nowej perspektywy, której przyjęcie może odkryć nową warstwę znaczeniową słynnej powieści Lema. Co więcej, ta uwaga Kelvina o kosmicznym anachorecie znajduje potwierdzenie w co najmniej kilku innych fragmentach utworu. Ale najlepiej zacząć od początku, od podstawowych wyjaśnień.

Od momentu odkrycia *Solaris* przez Ziemiaków usiłowali oni nawiązać kontakt z „myślącym oceanem”, nawet wtedy, gdy niektórzy solaryści kwestionowali jego zdolność do odbierania bodźców i przetwarzania informacji w sposób zrozumiały dla człowieka. Historia nawiązania nici kontaktu stanowi ważną część solarystyki:

[...] ale badaczy i poglądów były całe legiony. Cóż zresztą stanowiła cała dziedzina prób „nawiązania kontaktu” w porównaniu z innymi gałęziami solarystyki, w których specjalizacja tak się posunęła, zwłaszcza na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza, że solarysta-cybernetyk nie mógł prawie porozumieć się z solarystą-symetriadologiem. „Jak możecie się porozumieć z oceanem, jeżeli nie potraficie uczynić tego między sobą?” - zapytał kiedyś żartobliwie Veubeke, który był wtedy, podczas moich studiów, dyrektorem Instytutu; w tym żarcie było wiele prawdy.

[...] Odstawiając na półkę tom, tak ciężki, że musiałem przytrzymać go obiema rękami, pomyślałem, że nasza wiedza o *Solaris*, wypełniająca biblioteki, jest bezużytecznym balastem i trzęsawiskiem faktów, i znajdujemy się w takim miejscu, w którym poczęto ją gromadzić przed siedemdziesięciu ośmiu laty, a właściwie sytuacja jest o wiele gorsza, ponieważ cały trud tych lat okazał się daremny.

To, cośmy wiedzieli dokładnie, obejmowało same tylko zaprzeczenia.¹⁰⁴

Z tego fragmentu wynika, iż pragnienie nawiązania porozumienia wciąż spotykało się z „odmową” oceanu, lecz w trakcie powieści wychodzi na światło dzienne fakt o doniosłym znaczeniu: ocean odpowiada, w każdym razie robi coś, co Kelvin i Snaut mogą uznać za udzielenie odpowiedzi, lecz w sposób zupełnie nieprzystawalny do antropocentrycznych paradygmatów myślenia, odczuwania i postępowania. Znaczącym motywem fabuły tej powieści jest pojawienie się „odpowiedzi” na nieustanne próby porozumienia się: tworów F, czyli upostaciowienia ukrytych zawartości umysłu ludzi

¹⁰³ Tamże, s. 58.

¹⁰⁴ Stanisław Lem, *Solaris*, s. 27.

przebywających na stacji badawczej. Każdy z bohaterów pochodzących z Ziemi i przebywających na planecie otrzymuje taki twór F: dla Kelvina jest to towarzysząca mu Harriet, kobieta która kiedyś popełniła samobójstwo z powodu odrzucenia jej uczuć przez bohatera. Skomplikowane relacje z „nową Harriet” narzucają Kelvinowi konkretny sposób działania na stacji, podyktowane najpierw podejrzeniem obłądu, potem nienawiścią i pragnieniem śmierci przybyłej istoty, a następnie pogodzeniem się z „szansą” otrzymaną od oceanu i przyjęciem Harriet jako tej samej ukochanej osoby.

Początek działania oceanu na umysły bohaterów skutkuje podejrzeniem choroby umysłowej, która może być uznana za wynik niedopasowania struktury umysłu ludzi do budowy i struktury oceanu.

Nie miałem po co iść do Snauta czy Sartoriusa, nie wyobrażałem sobie żeby ktokolwiek mógł złożyć w całość to, co dotychczas przeżyłem, co widziałem, czego dotykałem własnymi rękami. Jedynym ratunkiem – ucieczką – wytłumaczeniem była diagnoza obłądu. Tak: musiałem oszaleć, i to natychmiast po lądowaniu. Ocean wpłynął na mój mózg – przeżywałem halucynacje po halucynacjach, a skoro tak, to nie trzeba marnować sił w daremnych próbach rozwikłania zagadek, nie istniejących w rzeczywistości, ale szukać pomocy lekarskiej, wezwać z radiostacji Prometeusza czy inny jakiś statek, wysłać sygnały SOS.

Stało się wówczas coś, czego bym raczej nie oczekiwał: myśl o tym, że zwariowałem, uspokoiła mnie.¹⁰⁵

Wysyłając kolejne twory F – nie tylko Harriet, ale także inne postaci, jak na przykład tajemnicza Murzynka trwająca w milczeniu – ocean odpowiada na próby porozumienia się, lecz w sposób całkowicie sprzeczny z oczekiwaniami ludzi – Kelvina i Snauta – pozostających wciąż w geocentrycznej przestrzeni pojęć i symboli. Kelvin i inni pragną otrzymać odpowiedź o naturze i sposobie życia myślącego oceanu, lecz ofiarowane przez Solaris odpowiedzi nie są w żaden sposób przystawalne do doświadczeń i pojęć, którymi dysponują ludzie.

Po ukazaniu się postaci, nazwanych przez członków stacji tworamami F, bohaterowie usiłowali oczywiście spekulować na temat ich pochodzenia, motywów działania, różnic pomiędzy nimi a Ziemianami. Na tych spekulacjach tak naprawdę opierała się cała wiedza Kelvina dotycząca Harriet lub innych tajemniczych postaci

¹⁰⁵ Tamże, s. 55.

zrodzonych przez ocean. Sam Solaris nie uczynił nic, aby potwierdzać sądom bohaterów lub im zaprzeczać, natomiast te zjawiska, co do których Kelvin lub Snaut byli pewni, iż są zgodne z ich domysłami (na przykład to, że twory F stanowią komunikaty wysyłane przez Solaris) miały tak naprawdę tylko to jedno możliwe wyjaśnienie, podczas gdy inne teorie (twory F jako urojenie i dowód na panowanie zbiorowego obłądu na stacji) szybko ulegały falsyfikacji. Jednak zwątpienie wciąż towarzyszy spekulacjom bohaterów, jedno wytłumaczenie szybko zostaje zastąpione przez następne, bardziej pasujące do aktualnej sytuacji.

Wyruszamy w kosmos, przygotowani na wszystko, to znaczy, na samotność, na walkę, męczeństwo i śmierć. Ze skromności nie wypowiadamy tego głośno, ale myślimy sobie czasem, że jesteśmy wspaniali. Tymczasem, tymczasem to nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic. Jedne planety mają być pustynne jak Sahara, inne lodowate jak biegun albo tropikalne jak dżungla brazylijska. Jesteśmy humanitarni i szlachetni, nie chcemy podbijać innych ras, chcemy tylko przekazać im nasze wartości i w zamian przejąć ich dziedzictwo. Mamy się za rycerzy świętego Kontaktu. To drugi fałsz. Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. Nie wiemy, co począć z innymi światami. Wystarczy ten jeden, a już się nim dławimy. Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz; to mają być globy, cywilizacje doskonalsze od naszej, w innych spodziewamy się znowu znaleźć wizerunek naszej prymitywnej przeszłości. Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się bronimy, a przecież nie przywieźliśmy z Ziemi samego tylko destylatu cnót, bohaterskiego posągu Człowieka! Przylecieliśmy tu tacy, jacy jesteśmy naprawdę, a kiedy druga strona ukazuje nam tę prawdę – tę jej część, którą przemilczamy – nie możemy się z tym zgodzić!

- Więc co to jest? - spytałem, wysłuchawszy go cierpliwie.

- To, czegośmy chcieli: kontakt z inną cywilizacją. Mamy go, ten kontakt! Wyolbrzymiona jak pod mikroskopem nasza własna, monstrialna brzydota, nasze błazeństwo i wstyd!

W jego głosie drżała wściekłość.

- Uważasz zatem, że to... ocean? Że to on? Ale po co? Mniejsza już w tej chwili o mechanizm, ale na miłość boską, po co?! Czy myślisz serio, że chce się z nami bawić? Albo karać nas?! To jest dopiero prymitywna demonologia! Planeta opanowana przez bardzo wielkiego diabła, który dla zaspokojenia swojej żylki szatańskiego humoru podsuwa członkom naukowej ekspedycji sukkuby! Sam chyba

nie wierzysz w tak skończony idiotyzm?!¹⁰⁶

Mówiąc o „prawdzie, którą przemilczamy”, Snaut miał na myśli oczywiście twory F, których wygląd i postać są oparte na ukrytych treściach psychicznych bohaterów. Jeśli nazwiemy te twory komunikatami, to należy jednocześnie przyjąć, iż nie są to komunikaty łatwe do rozszyfrowania, proste w treści albo dopasowane do tego, co zewnętrzne i odkryte. Każdy z tworców F pasuje nie do oficjalnych etykiet i zachowań, lecz do tych prawdziwych, istotowych faktów będących immanentną częścią życia Kelvina, Sartosiusa i Snauta. To dlatego Kelvin przez cały wątek romansowy mierzy się z „widmem” Harriet, która jako jedyna osoba we wszechświecie znała go najlepiej i najwięcej o nim wiedziała, a nie na przykład z widmem mentora solarystyki z czasów akademickich. Do tej prawdy o tworcach F Kelvin i inni dochodzą stopniowo, wyłącznie na podstawie własnych obserwacji i domysłów. Nie można tej wiedzy uznać za pewnik w dalszym postępowaniu na stacji, jednak bohaterom brak innych możliwych wyjaśnień; i chociaż z początku (jak sugerują ostatnie zdania cytowanego fragmentu) nie jest to prawda łatwa do przyjęcia, szczególnie dla Kelvina (Snaut, co warto zauważyć, radzi sobie ze swoim tworem F znacznie lepiej), to z biegiem czasu jego wola staje się słabsza i w końcu akceptuje „nową Harriet” jako towarzyszkę na odległej planecie.

Komunikaty „myślącego oceanu” mają wiele wspólnego ze „słówkami” ofiarowywanymi przez pustynnych anachoretów. Otóż należy pamiętać, że rady Ojców pustyni rzadko kiedy były dopasowane do oczekiwań i chęci proszących o „słówko”. Doskonałym przykładem jest to, że Barsanufiusz i Jan z Gazy zwalczali agresję w stosunkach chrześcijan z poganami i żydami¹⁰⁷, co często kolidowało z wyobrazeniami wielu wyznawców Chrystusa (zwłaszcza na ziemiach podległych władcom muzułmańskim lub w miejscach słynących z wielonarodowości, na przykład w Jerozolimie). Nauka Mesjasza, przyjęta bezrefleksyjnie lub bez rzetelnego wytłumaczenia kierownika duchowego, prowadzi mogła do wrogiego nastawienia wobec innowierców, z czego Barsanufiusz i Jan doskonale zdawali sobie sprawę. Ojcowie pustyni często musieli odpowiadać swoim uczniom na pytania typu „czy to grzech mieć żyda za sąsiada?”, świadczące o niedoskonałej formacji duchowej

¹⁰⁶ *Solaris*, s. 82 – 83.

¹⁰⁷ Jennifer L. Hevelone-Harper, dz. cyt., s. 10.

pytających. Dzięki listownym odpowiedziom bądź osobistym wyjaśnieniom Ojcowie pustyni mieli możliwość korygowania tego typu błędnych wyobrażeń, dokonywania korekt w formacji religijnej. Jak wspomniano na początku tego rozdziału, anachoreci dzięki swemu odosobnieniu uzyskali zadziwiająco jak na pierwsze wieki nowej ery wiedzę na temat psychiki, duchowości i kondycji wewnętrznej człowieka. Pozwoliła im ona na udzielanie trafnych, lecz nie zawsze odpowiadających oczekiwaniom rozmówców odpowiedzi na nurtujące chrześcijan pytania. Warto zauważyć, iż w tym okresie chrześcijańska formacja duchowa i intelektualna nieustannie ścierała się z wierzeniami, wyobrażeniami i przekonaniami kultur magicznych lub po prostu tych, które nie od razu zaakceptowały naukę Ewangelii. Miało to znaczący wpływ na mentalność katechumenów i neofitów, którzy często nie byli w stanie całkowicie odrzucić dawnych wyobrażeń i przyjąć w jednym momencie nowej wiary. Czasy, w których działali pustynni anachoreci, były okresem prawdziwej psychomachii i walki o budowanie w ogromnym trudzie formacji duchowej zgodnej z nauką wciąż rozwijającego się Kościoła. Umysłowość człowieka żyjącego w tym okresie historii to często umysłowość nawróconego poganina, rozdartego pomiędzy Nowym a Starym. To dlatego działalność licznych pustelników, potrafiących dzięki prostym listom i „słówkom” wpływać na sposób myślenia i życia tysięcy pielgrzymów, była tak cenna dla Kościoła, że nazwano ją „bezkrwawym męczeństwem”¹⁰⁸ (w ogóle cały ruch monastyczny, a nie tylko działalność anachoretów, określano tą nazwą), ponieważ wiązała się z bezkompromisowym wyborem Boga. Należy przy tym powtórzyć, że listowne odpowiedzi, często układające się w serie adresowane do poszczególnych ludzi¹⁰⁹, oprócz kształtowania indywidualnej formacji miały także na celu usuwanie błędów wynikających z niewłaściwego (nadgorliwego lub zbyt jednostkowego) odczytania nauki Ewangelii, co często wiązało się z koniecznością udzielenia trudnej odpowiedzi pytającemu o radę. Odpowiedzi, która musiała zburzyć pewien porządek w myśleniu i życiu pytającego, aby na jego miejscu można było zbudować ten właściwy, potrzebny.

Dzieje Kelvina na stacji Solaris to właśnie taka indywidualna historia człowieka żyjącego z pewnymi otorbieniami psychicznymi, działającego według porządku, który

¹⁰⁸ Małgorzata Borkowska OSB, *Białe i bure. Historia życia monastycznego w dużym skrócie*, s. 27, Kraków 2005.

¹⁰⁹ Co pozwala na zrekonstruowanie wielu indywidualnych historii piszących o radę, por. Jennifer L. Hevelone – Harper, dz. cyt., s. 58.

wymaga przemiany. Do momentu pojawienia się Harriet widzimy tylko Kelvina – dziecko solarystyki, nie widzimy natomiast w tej postaci nic istotowego, nic ponad model wzorowego wysłannika potężnej cywilizacji. Kelvina – człowieka, mającego uczucia i zdolnego do współodczuwania, poznajemy dopiero wtedy, gdy nadchodzi „słówko” od międzyplanetarnej anachorety – czyli twór F wzorowany na dawnej Harriet, która po odrzuceniu jej miłości popełniła samobójstwo. „Nowa Harriet” to nie tylko idealna kopia zmarłej osoby, to także komunikat, przesłanie odpowiadające temu, co w Kelvinie najszybsze i najprawdziwsze. Główna część fabuły *Solaris* to właśnie historia Kelvina próbującego rozszyfrować ten komunikat; najpierw chce go zinterpretować z punktu widzenia tego, co zewnętrzne, widoczne, a gdy ta próba kończy się niepowodzeniem – odrzucić; stąd pragnienie zamordowania nowej Harriet. Jednak ostatecznie, kierując się pragnieniem zrozumienia sytuacji wokół niego, Kelvin akceptuje istnienie przywróconej do życia ukochanej: to dzięki twórcy F jest zdolny do dalszego zgłębiania tajemnic siedemnastu bilionów ton „myślącego oceanu”. To jednak nie odkrycie jakiegokolwiek sekretu planety, a samo zaznanie wewnętrznej harmonii zostaje ukazane w zakończeniu powieści. „Słówko” od anachorety spełniło swoje zadanie: Kelvin co prawda nie przyczynił się do dokonania przełomu w solarystyce, lecz w zamian poznał samego siebie jako istotę ludzką, a nie idealny model pożądany przez cywilizację:

Przez cały ostatni tydzień zachowywałem się tak rozsądnie, że nieufny błysk oczu Snauta przestał mnie w końcu prześladować. Zewnętrznie byłem spokojny, w skrytości nie uświadamiając sobie tego jasno, oczekiwałem czegoś. Czego? Jej powrotu? Jak mogłem? [...] Być natomiast zegarem, odmierzającym upływ czasu, na przemian roztrzaskiwanym i składanym od nowa, w którego mechanizmie, gdy konstruktor pchnie tryby, zaczyna wraz z ich pierwszym ruchem iść rozpacz i miłość, wiedzieć, że jest się repetierem męki, tym głębszej, im staje się przez wielość powtórzeń komiczniejsza? [...] Ani przez chwilę nie wierzyłem, że ten płynny kolos, który wielu setkom ludzi zgotował w sobie śmierć, z którym od dziesiątków lat daremnie usiłowała nawiązać chociażby nic porozumienia cała moja rasa, że on, unoszący mnie bezwiednie jak ziarnko prochu, wzruszy się tragedią dwojga ludzi. Ale działania jego kierowały się ku jakiemuś celowi. Prawda, nawet tego nie byłem całkiem pewien. Odejść jednak, znaczyło przekreślić tę, może nikłą, może w wyobraźni tylko istniejącą szansę, którą ukrywała przyszłość. [...] Ale żyło we mnie oczekiwanie, ostatnia rzecz, jaka mi po niej została. Jakich spełnień, drwin, jakich

mąk jeszcze się spodziewałem? Nie wiedziałem nic, trwając w niewzruszonej wierze, że nie minął czas okrutnych cudów.¹¹⁰

Z tym wszystkim wiąże się problem przeżywanej przez Kelvina, a także przez sam ocean Solaris, samotności – kolejny element utworu pozwalający znaleźć w nim nawiązania do motywów anachoretyzmu. Już od początku lektury czytelnik *Solaris* obserwuje wydarzenia dokonujące się w przestrzeni zajmowanej wyłącznie przez człowieka i sam myślący ocean. Brak tu jakichkolwiek elementów mogących wpłynąć z zewnątrz na tę relację. Na pierwszych stronach padają co prawda nazwy kilku innych statków kosmicznych przemierzających znany człowiekowi wszechświat, lecz na ich wymienieniu ta obecność się kończy. Odkąd Kelvin ląduje na stacji badawczej, nie pojawia się nikt, kto by zaburzył komunikację pomiędzy człowiekiem (ludźmi, bohaterami powieści) a samym międzyplanetarnym anachoretą. Sytuacja wygląda właśnie tak, ponieważ „słówka” od Solaris, rozgrywające się w umysłach bohaterów dramaty i dokonywane przez nich odkrycia, mogą zostać doprowadzone do końca tylko w przestrzeni „oczyszczonej”, pustej, zawierającej tylko to, co niezbędne do aktu komunikacji. Pomiedzy Ziemią i ludzkością a tajemniczym fenomenem istoty tak bardzo różniącej się od wizji pierwszego kontaktu z obcą cywilizacją nie stoi już nic; nie znamy innych planet zasiedlonych przez człowieka, historii rozwoju jego gwiazdnej cywilizacji, innych ras rozumnych. Przeogromna przestrzeń milionów lat świetlnych jest pusta, lecz nie martwa – gdyż dokonuje się w niej coś szczególnego: kontakt człowieka z istotą wyższą, z kimś bliskim wyobrażeniom bóstwa.

W tak zarysowanym obrazie łatwo odnaleźć elementy anachoretyzmu. Kontakt pomiędzy uczniem a nauczycielem – Ojcem pustyni – również dokonywał się w oddaleniu od zbiorowości i cywilizacji, w pewnym osamotnieniu, które było niezbędne dla przyjęcia nauki anachorety. Istotą korespondencji listownej jest przecież kanał komunikacji oczyszczony z obecności „innego”, kanał, gdzie pomiędzy adresatem i nadawcą nie ma już nikogo. To właśnie w samotności Ojcowie pustyni zdobywali wiedzę o człowieku, tak jak ocean Solaris zgłębiał tajemnice wszechświata:

To wszystko skłaniało uczonych do przekonania, że mają przed sobą myślącego potwora, że jest to rodzaj milionkrotnie rozrosłego, opasującego całą

¹¹⁰ *Solaris*, s. 227 – 228.

planetę, protoplazmatycznego morza-mózgu, który trawi czas na niesamowitych w swej rozpiętości teoretycznych rozważaniach nad istotą wszechrzeczy, a wszystko to, co wychwytyją nasze aparaty, stanowi drobne, przypadkowo podsłuchane strzępy owego toczącego się wiekiście w głębinach, przerastającego wszelką możliwość naszego pojmowania, gigantycznego monologu¹¹¹.

Naturalnie porównując sposób działania Solaris do anachorety (czyli człowieka) należy zgodzić się na wszechobecną hiperbolizację rozmiarów porównywanych elementów. Pustynia – wszechświat, starzec – planeta, uczeń – cywilizacja, „słowo” – twór F. To nie są przeciwieństwa, lecz właśnie synonimy ułożone w pary dla oddania teoretycznego obrazu zaprezentowanej w tym rozdziale teorii interpretacyjnej. Synonimy mające sens tylko w przypadku tej konkretnej interpretacji, a nie w powszechnym doświadczeniu językowym. Niemniej każdy z elementów danej pary jest albo pomniejszeniem, albo powiększeniem drugiego (w obu przypadkach – dokonany na nieporównywalną skalę, jeśli chodzi o fizyczne rozmiary lub możliwości funkcjonowania).

Ocean Solaris opływający całą planetę jest przedstawiany w powieści jako przeogromna toń, na powierzchni której wciąż zachodzi ruch i fizyczne wzburzenie. Pojawiają się wciąż nowe twory, wyglądem przypominające pewne istoty lub zjawiska istniejące na Ziemi. Solaris nie jest tonią spokojną, nieruchomą, wciąż daje oznaki nieznanego ludziom życia, które prowokują ludzkich badaczy do zadawania nowych pytań dotyczących funkcjonowania oceanu. W pełni koresponduje to z napięciem i dramatyzmem całej opowieści. W fabule, wydarzeniach, emocjach i stanach psychicznych bohaterów nic nie jest spokojne, bezpieczne – aż do niezwykle zakończenia całej historii, gdzie pogodzony z Solaris i z samym sobą Kelvin pozwala się unosić na falach zielonego oceanu, zaufawszy jego potędze i temu, że w jego działaniach cały czas obecna jest celowość. Kelvin zaznał spokoju, stał się zdolny do opanowania swoich uczuć i stanów towarzyszących mu od wylądowania na planecie. Jednak ta lekcja pokoju nie jest owocem teoretycznych rozważań solarystów, tylko własnych doświadczeń – strachu poprzedzającego zaufanie, kurczowego trzymania się pewników pozwalających obronić się przed obłędem, odkrycia nieznanego wcześniej własnych cech i możliwości. Samopoznanie, pokój i mądrość są najwyższą nagrodą i

¹¹¹ Tamże, s. 26.

celem drogi, którą Kelvin musiał podążać, będąc cały czas bliski obłądu. Ukojenie jest nie tylko naturalnym następstwem dramatu rozgrywającego się na Solaris, lecz przede wszystkim czymś, co od niego pochodzi:

Z głębi doświadczenia zła w sobie, z terenu walki, którą malarze [Bosch – przyp. P. K.] przedstawiali tak ponuro, pochodzi pierwsza chronologicznie lekcja monastycznego pokoju¹¹².

I właśnie ten „monastyczny pokój” stał się na końcu udziałem Kelvina. Będąc uczniem międzyplanetarnego anachorety już od momentu przybycia na planetę cały czas podlegał formowaniu przez Solaris – jego osobowość, samowiedza, coś co można by nazwać profilem psychologicznym, to wszystko było tworzywem w rękach potężnej istoty. Być może Solaris chciał z niego utworzyć kogoś bliskiego sobie, kogoś, kto – podobnie jak uczeń – zachowa w sobie cząstkę mistrza-stwórcy? Historia Kelvina jest przecież zapisem drogi od permanentnego doświadczenia zła i ciemności, poprzez zrozumienie i pewną ograniczoną możliwość interpretacji określonych faktów, aż do zaznania wspomnianego „monastycznego pokoju”. Kelvin na samym końcu zaufa Solaris, jego potędze i ogromowi, co mogło być symbolicznym zjednoczeniem się z „nauczycielem”. Nawet jeśli ludzkość nadal będzie usiłowała poznać tajemnicę istoty, która w rozumieniu ludzkim może wydawać się niemal bogiem, to dalszy proces poznania będzie wyglądał inaczej – dlatego, że pewna cząstka Solaris „utkwiała” w kosmicznym imperium ludzi. Tą cząstką jest Kelvin, uczeń galaktycznego pustelnika, być może posłany z misją z powrotem do domu. Przecież nie może on już odrzucić tego, co ofiarował mu Solaris, musi z tym dalej funkcjonować jako obywatel i dziecko ludzkiej cywilizacji.

Teoria interpretacyjna zaproponowana w tym rozdziale może wydawać się oparta na tym, czego brak w samym tekście, ale taka jest właśnie specyfika *Solaris* Stanisława Lema – niemal każda interpretacja tej powieści musi nieco wybiegać ponad literalny materiał ograniczony do niewiele ponad dwustu stron książki. Oczywiście, koncepcja międzyplanetarnego anachorety w żaden sposób nie pretenduje do miana „jedynej najlepszej”, ani nie ma na celu w jakikolwiek sposób zdyskredytować utrwalonej już koncepcji boga ułomnego, dzięki której można interpretować wiele

¹¹² Małgorzata Borkowska OSB, *Twarze Ojców Pustyni*, Kraków 2013, s. 15.

innych tekstów Lema. Można, natomiast, potraktować koncept kosmicznego anachorety jako pomoc w odkrywaniu kolejnych ukrytych elementów *Solaris*, gdyż nawet połączenie wszystkich pomysłów na interpretację tej szczególnej powieści nie odkryje przez nami wszystkiego, co ma ona do zaoferowania czytelnikowi. Teoria międzyplanetarnego pustelnika, kierującego słowa mądrości nie zawsze rozumiałej (jeśli w ogóle rozumiałej) do konkretnego człowieka, formującego go w celu całkowicie zakrytym przed całą cywilizacją ludzi, może wydobyć nowy sens i utworzyć nowe pole dla dalszych dociekań nad strukturą tego utworu.

Czego ludzkość może dowiedzieć się od Solaris-anachorety? Jaką mądrość może ona uzyskać od siedemnastu bilionów ton nieznanej nigdzie indziej organicznej substancji? To pytanie jest kluczowe dla dopełnienia zaproponowanego konceptu interpretacyjnego. Otóż słówko od pustelnika galaktyki dla całej ludzkości mogłoby brzmieć w ten sposób: paradoksalnie, w sposób unikatowy i nieznanany nigdzie indziej we wszechświecie, istota zwana człowiekiem dzięki niedoskoności swojego aparatu poznawczego może nieustannie się rozwijać, pokonywać swoje ograniczenia i istnieć jako istota dynamiczna, reagująca negatywnie na narzucaną jej statyczność funkcjonowania. Przeznaczeniem człowieka – w odróżnieniu od samego Solaris – jest ciągły ruch, dynamizm, zmiana, które są fundamentami nieustannego rozwoju, mogącego dokonywać się nie na przestrzeni milionów czy miliardów lat, lecz dni, miesięcy, godzin, minut. Może on osiągnąć to przeznaczenie, ale wyłącznie dzięki ograniczeniu możliwości percepcyjno-poznawczych, gwarantującemu konieczność poszukiwań tak samej jednostce, jak Kelvin czy Snaut, jak i całej ich cywilizacji.

V. Cyberprzestrzeń i atomizacja

Jacek Dukaj zadebiutował jako powieściopisarz dopiero w 2001 roku, po ugruntowaniu swojej pozycji twórcy oryginalnych, nieszablonowych opowiadań science fiction publikowanych od późnych lat 80. Tym debiutem powieściowym są oczywiście *Czarne oceany*, twarda fantastyka naukowa, której fabuła i treść są mocno uwikłane w dyskurs naukowy toczący się w okresie późnych lat 90. (powieść powstawała trzy lata, 1997 – 2000). Wbrew wygodnym skojarzeniom, które nakazują ograniczyć naukową część każdej powieści SF do dziedzin ścisłych (*hard science*), w *Czarnych oceanach* istotną rolę odgrywają zagadnienia i problemy kojarzone z humanistyką oraz naukami społecznymi (wpływ rewolucji genetycznej na kształt i funkcjonowanie społeczeństwa, alienacja stająca się zjawiskiem o coraz szerszym zasięgu, zmiana realnych granic geopolitycznych, które w świecie przedstawionym są często wyznaczone przez podmioty ekonomiczne zamiast rządów). Fabuła, przypominająca momentami thriller polityczny lub powieść szpiegowską, przedstawia losy Nicholasa Hunta, kierownika tajnego projektu rządowego mającego na celu wykorzystanie możliwości ofiarowanych przez telepatię w trwających Wojnach Ekonomicznych. Ta niezwykła umiejętność, jaką jest „odczytywanie” umysłu drugiego człowieka siłą immanentnej cechy telepaty, została przedstawiona przez autora w całkowitym oderwaniu od popkulturowego kanonu: telepata nie jest kimś wybranym przez los, nie jest mu przeznaczona walka ze złem w jakiegokolwiek postaci; jest efektem rewolucji genetycznej, i to efektem niechcianym, gdyż inżynieria genetyczna, rozwijając się w niesamowitym tempie i oferując nawet możliwość „zaprojektowania” wyglądu człowieka już w fazie prenatalnej, nie mogła przewidzieć sytuacji, w której całość populacji ziemskiej stanie się polem fuzji pomiędzy materiałem genetycznym utworzonym przez *genetic sculptors* oraz tym rozwijającym się drogą naturalną. Rewolucja genetyczna jest przyczyną narodzin osobników, którzy już przed uformowaniem się organów odpowiedzialnych za odbiór bodźców zmysłowych są bombardowani treściami psychicznymi otaczających ich ludzi: rodziców, pracowników odpowiedzialnych za stan inkubatorów, lekarzy, nauczycieli.

W *Czarnych oceanach* przedstawiono koncept myślni, przestrzeni

porównywalnej do dawnego eteru, gdzie ludzkie treści myślowe – psychomemy lub złożone z nich monady – są osobnymi bytami, których porównywanie do istot żywych może mieć efekt wyłącznie ułatwiający wyobrażenie ich funkcjonowania. Monady, mogące mieć postać ciągu skojarzeniowego bądź też wspomnień, są tworzone przez telepatów (w powieści pojawia się sformułowanie „tresura”), po czym wysyłane w myślnię, infekując umysły ofiar lub broniąc je przed monadami przeciwnika. Wojny Monadalne z czasem stają się drugą warstwą Wojen Ekonomicznych, toczonych o wpływy i granice podmiotów zastępujących tradycyjne rządy.

Takie elementy powieści, jak dynamiczna fabuła, mroczna wizja niedalekiej przyszłości, postać antybohatera, dominacja technologii komputerowej i informacyjnej w powszednim życiu oraz niepokojący obraz destrukcyjnych możliwości dostępnych dzięki inżynierii genetycznej, nie pojawiły się w literaturze i kulturze popularnej w 2001 roku, lecz już na początku lat 80. dwudziestego wieku, kiedy Ridley Scott, zaniepokojony przeobrażeniami dokonującymi się w ówczesnym społeczeństwie, nakręcił sztandarowy obraz *neo-noir science fiction*, czyli *Blade Runnera*, a William Gibson, dostrzegając możliwość błyskawicznego rozwoju informatyki tamtych lat, przewidział w swoim *Neuromancerze* powstanie *World Wide Web* i stworzył termin „cyberprzestrzeń” na określenie rzeczywistości wewnątrz maszyny, a właściwie maszyn połączonych ze sobą globalną siecią. Oba te dzieła – filmowe i literackie – łączy niemal wszystko, od scenografii po pytanie o przyszłość człowieka, lecz głównym punktem wspólnym, patrząc przez pryzmat historii kultury nowoczesnej, jest stworzenie nowego subgatunku w obrębie klasycznej science fiction, czyli cyberpunku.

Wizja świata przyszłości w *Czarnych oceanach* oraz w innych dziełach reprezentujących cyberpunk jest oparta na próbie przewidzenia kierunku przemian zachodzących w teraźniejszości autora: przemian politycznych, kulturowych, społecznych, technologicznych. Właściwie jednym z ważniejszych czynników łączących poszczególne dzieła filmowe i literackie tworzone w tej konwencji jest niemal identyczny schemat ekstrapolacyjny: dostrzeżenie konkretnego problemu w teraźniejszości, powiązanie go z kwestią gwałtownego rozwoju cywilizacyjnego i technologicznego, próba nadania mu znaczenia poprzez odwołanie się do pregatunkowych struktur fabularnych, powtórne usiłowanie zrozumienia i nadania sensu przy wykorzystaniu innych metod (na wczesnym etapie rozwoju cyberpunku była

nią, między innymi, nowoczesna forma naturalizmu), przyjęcie możliwości niepokojącego lub wręcz katastrofalnego zakończenia zaistniałych procesów (przeludnienia, zmian klimatycznych, alienacji, triumfu technologii komputerowej nad możliwościami człowieka, etc.). Sam schemat nie ulega zmianie, natomiast ulegają jej elementy go wypełniające, czyli zaobserwowane problemy, aktualny poziom technologii (*Neuromancera* i powieść Dukaja w największym stopniu dzieli charakter opisywanej techniki) lub rodzaj pregatunkowej struktury opowieści.

Istotnym punktem wyjścia dla opisu przemian w obrębie tej nowoczesnej odmiany SF stanowi wypowiedź wieloletniego krytyka i badacza fantastyki, Macieja Parowskiego, pochodząca z początku lat 90. – czyli po skostnieniu wzorców SF lat wcześniejszych, a przed pojawieniem się pozycji stanowiących ich rozwinięcie lub zastąpienie:

Pewnie należy powiedzieć, że oglądana z pozycji Lemowskich nowa polska fantastyka, najciekawsza jej część, poszła do przodu i zarazem cofnęła się. Wyrzekła się przecież jednoznacznych prognoz, częściowo zgubiła dyscyplinę myślową (naukową!?), utraciła pewność co do istnienia jednej czytelnej struktury świata. Znacznie mniej niż kiedyś pasjonowała się Cywilizacją, Postępem, Kosmosem... poszła natomiast do przodu w dziedzinie penetracji wnętrza jednostki, dręczących ją tęsknot bądź koszmarów. Ta zmiana zainteresowań – z ogólnych na szczegółowe, z prognostycznych na artystyczne; zmiana postawy – z deklaratywnej na poszukującą i wątpiącą, z materialistycznej (scjencyznej) na również metafizyczną – była i zgodna z przemianami czasu (także z rewizjami naukowego paradygmatu), i przysłużyła się literackiemu poziomowi fantastycznej prozy. Zamiast przedstawiać werystyczne i standardowe wizerunki przyszłych technicznych światów oprowadza nas nowa fantastyka po zarośniętych setkami kwiatów ogrodach wyobraźni.¹¹³

Zarysowane przez Parowskiego przemiany w fantastyce lat 80. były odzwierciedleniem innych, głębszych, zachodzących w literaturze SF pisanej na Zachodzie oraz w świecie nauki w ogóle. Należy jednak zaznaczyć, że warunki rozwoju fantastyki w Polsce były całkowicie odmienne od tych w Anglii lub Stanach Zjednoczonych. O ile SF lub fantasy tworzona przez Michaela Moorcocka, George'a R. R. Martina lub Rogera Zelaznego mogła bez skrępowania czerpać pełnymi garściami z najnowszych odkryć naukowych i

¹¹³ *Co większe muchy. Antologia SF*. Wybór, noty, opracowanie, posłowie: Maciej Parowski, Warszawa 1992, s. 5.

wyrażać najbardziej nawet kontrowersyjne stanowiska w sprawach dla nich aktualnych, o tyle Janusz A. Zajdel, Marek Oramus lub Wiktor Żwikiewicz jako pisarze widzieli przed sobą inne zadania:

Fala socjologiczna [w polskiej SF – przyp. P. K.] próbowała demaskować, atakować system komunistyczny, ukazując przeróżne niedole; podobnie z punkiem, choć ten według mnie pogubił się w nihilizmie. [...] Fantastyka była więc u nas obszarem pewnej gry z komunizmem, z sytuacją; pełniła według niektórych krytyków rolę literatury ZAMIĄST – to znaczy powstawała jakby zamiast realistycznej, demaskatorskiej, kontestacyjnej literatury politycznej, religijnej, filozoficznej.¹¹⁴

Choć pomiędzy science fiction polską i zachodnią istniała granica kulturowo-polityczna, to przemiany w obrębie tej literatury – oraz w obrębie paradygmatu naukowego – odczuwano świadomie po obu stronach Żelaznej Kurtyny. To podobieństwo można wytłumaczyć uniwersalnym charakterem przemian w obrębie paradygmatu naukowego oraz kulturowego, choć zarówno pierwszy, jak i drugi mogły przybrać inne postaci na wschodzie i zachodzie Europy. Jednak najistotniejszą sprawą, jaką poruszył Parowski, jest wskazanie na zmianę przedmiotu obserwowanego przez autorów SF: z niewyobrażalnego Kosmosu, z niesamowitej wizji cywilizacji odległej o setki lub tysiące lat, na wnętrze znanego nam dobrze – lecz tak naprawdę równie niesamowitego jak Kosmos – człowieka. Parowski zauważył przemianę podobną do tej mającej miejsce pod koniec dziewiętnastego wieku, gdy dramaturdzy i prozaicy modernizmu częściej poszukiwali tematów w analizie psychiki i duszy człowieka, zamiast odkrywać tajemnice wielkich wydarzeń historycznych lub uważnie śledzić przemiany w im współczesnej rzeczywistości ekonomicznej. I jest to zmiana, która dokonywała się przez dekady, od lat 80. do początku nowego wieku, a na gruncie polskiej science fiction najbardziej wyraźnym jej sygnałem jest właśnie debiut powieściowy Dukaja.

W *Czarnych oceanach* został przedstawiony szczególny problem, który nie mógł być nawet zauważony przed dokonaniem się tych przemian: problem atomizacji społeczeństwa, który wykracza poza analizę jednostkowych losów, stając się zjawiskiem socjologicznym. Atomizacja, rozumiana jako rozpad tradycyjnych więzi

¹¹⁴ Tamże, s. 531.

społecznych spowodowany upowszechnieniem alienacji, oddaleniem od reszty społeczeństwa i gloryfikacją postaw skrajnie indywidualistycznych, jest zjawiskiem uświadomionym dopiero od niedawna. Nauki społeczne rozwijające się w drugiej połowie XX wieku w ogóle nie dysponowały tym pojęciem¹¹⁵, nawet pod koniec stulecia taki termin jeszcze nie wszedł do ich słownika¹¹⁶. Co więcej, nie tylko nauki społeczne nie mogły wtedy dostrzec i nazwać problemu, ale także sama nowoczesna kultura tego nie zrobiła¹¹⁷. W literaturze socjologicznej możemy znaleźć co najwyżej terminy i stojące za nimi zjawiska o charakterze pokrewnym, jak „atom społeczny” i „atomizm społeczny”¹¹⁸, które odnoszą się do strukturalistycznej koncepcji socjologii (założenie, iż społeczeństwo to zbiór wchodzących w interakcje jednostek, powodujące, że badania zjawisk społecznych powinno koncentrować się właśnie na nich). Jednak do współczesnie rozumianej atomizacji droga wciąż była daleka. Nawet współczesna psychologia społeczna nie dysponuje w sposób oficjalny tym terminem¹¹⁹, choć ta dyscyplina istnieje już około stu lat. Można więc założyć, iż atomizacja jako złożenie dwóch czy trzech terminów bardziej znanych przedstawicielom nauk społecznych – rozpad, alienacja, indywidualizm – jest pojęciem, którym możemy dysponować dopiero obecnie, chociaż zjawisko tak nazwane jest obserwowane od lat; w *Czarnych oceanach* nie pada słowo „atomizacja”, jednak Dukaj, mimo braku terminu, opisuje ją.

Robi to na kilku płaszczyznach, z jakich składa się ta powieść. Pierwszą, biorąc pod uwagę kolejność pojawienia się w tekście, jest przedstawienie sekt religijnych o charakterze apokaliptycznym, czyli takich, których przekonania są oparte na wizji zniszczenia świata i zbawienia oferowanego przez przybyszów z innej planety lub nawet przez Boga – ale takiego, jakiego przedstawia guru w narkotycznych objawieniach. Już pierwsze zdania powieści opisują posiadłość, w której miało miejsce zbiorowe samobójstwo, popełnione w sposób wyjątkowo makabryczny. W kolejnych rozdziałach stopniowo – opis za opisem, dialog za dialogiem – przed czytelnikiem ujawnia się świat popadający w coraz większy obłęd, gdzie neurotyczne wizje

¹¹⁵ Por. *International Encyclopedia of the social sciences*, Volume I, edited by David L. Sills, The Macmillan Company and The Free Press, 1968.

¹¹⁶ Por. *International Encyclopedia of Sociology*, Volume 1, edited by Frank N. Magill, Salem Press Inc., 1995, a także: *Encyklopedia socjologii* tom I, pod red. nauk. Andrzeja Kojdera, Krzysztofa Kosęły i in., Warszawa 1998.

¹¹⁷ *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, pod red. Tony’ego Thorne’a, Warszawa 1995.

¹¹⁸ Te pojęcia są wymienione między innymi w *Słowniku socjologicznym* Krzysztofa Olechnickiego i Pawła Załęckiego, Toruń 1997 oraz w *Słowniku socjologii i nauk społecznych* pod red. Gordona Marshalla, Warszawa 2006.

¹¹⁹ Por. Bogdan Wojciszke, *Psychologia społeczna*, Warszawa 2011.

Beksińskiego stają się doskonałym zobrazowaniem wnętrza jednostki. Nicholas Hunt, pobieżnie przeglądając w komputerze wieści „z kraju i ze świata”, jak Dukaj nazwał pierwszy rozdział utworu, ma dostęp do całego morza informacji o rytualnych samobójstwach, zbiorowych histeriach i załamaniach nerwowych na gruncie religijnym (zakończonych oczywiście śmiercią kolejnej pogubionej duchowo osoby).

Dukaj wkłada w wewnętrzny półmonolog Hunta, mający więcej wspólnego z komentarzem autorskim, wyjaśnienie „psychicznej choroby, na którą zapadła cywilizacja”. Ma ona początek w końcu zimnej wojny, która pomimo niepokoju i groźby zagłady niosła ze sobą także pewien model odniesienia, odpowiednik pregatunkowej struktury mogącej wyjaśnić to, co obce i nie do końca poznane. Gdy ten model po prostu przestał obowiązywać, zbudowaną przez ludzi cywilizację ogarnęła alienacja wnikająca w podstawową strukturę społeczeństwa.

Od owego punktu rozprzęgnięcia kolejne elementy postrzeganego świata wymykały się, jeden po drugim, zrozumieniu, opisowi i celowej analizie. Coraz trudniej było rzec, dlaczego i po co dzieje się, co się dzieje; a co gorsza – w ogóle co takiego się właściwie dzieje. Człowiek włączał telewizor i mógł tylko oglądać kalejdoskopy kolorowych reportaży z miejsc szaleństwa, słuchać oficjalnych oświadczeń i historycznych zaklęć. Powiązanie ich ze sobą, wytyczenie jakiegoś kursu, sięgnięcie wstecz ku korzeniom, jasne nazwanie – pozostawało już poza jego możliwościami. Postawą dominującą stawała się więc postawa bezrefleksyjnej akceptacji, jako jedyna gwarantująca jaki taki spokój psychiczny.

[...] Lecz utraciwszy poczucie przynależności, uczestnictwa, pozbawieni imaginacyjnego aparatu dla tłumaczeń dookolnej rzeczywistości, przestali ludzie, każdy z osobna, odgrywać w niej jakąkolwiek rolę, choćby negatywną. Świat, historia, życie – wybuchały obok, i były to dzikie żywioły, o których człek potrafił rzec tyle, co jego włochaty przodek sprzed tysięcy lat o piorunie zapalającym sąsiednie drzewo.¹²⁰

Jest to opis, który stanowi klucz do zrozumienia dalszych części powieści. Nicholas, bardziej kierowany wyobrażeniem sukcesu zawodowego niż pragnieniem pomocy komukolwiek, decyduje się przełamać wewnętrzną inercję i zleca Ronaldowi Schatzu opracowanie teoretycznej struktury procesu odpowiedzialnego za zbiorowe szaleństwa sekt apokaliptycznych. Okazuje się, iż ten proces jest odbiciem działań wewnątrz

¹²⁰ Jacek Dukaj, *Czarne oceany*, Warszawa 2001, s. 34 – 35.

wspomnianej już wcześniej myślni, działań monad, które według Schatzu nie mają pochodzenia ziemskiego. Psychomemów nie obowiązują prawa fizyki, odległość kilkudziesięciu lat świetlnych dzieląca Ziemię od układu solarnego Nefele nie stanowi dla nich przeszkody we wniknięciu w ziemski układ psychozoiczny.

Chcąc zrozumieć monady wyższego rzędu, czyli neuromonady nefeleńskie, Hunt i doktor Marina Vassone decydują się wykorzystać zdolności telepatów. Wysłani na stację orbitalną wbrew swojej woli, mają stanowić przynętę dla neuromonad. Losy piątego telepaty wysłanego w kosmos, przez całą powieść nie nazywanego inaczej jak Czarny, są kolejnym obrazem człowieka oddalającego się od społeczności, niezdolnego do funkcjonowania według tradycyjnych norm regulujących relacje międzyludzkie.

To druga płaszczyzna *Czarnych oceanów* na której autor obrazuje atomizację społeczeństwa. Będąc już od fazy prenatalnej atakowany obcymi treściami psychozoicznymi, Czarny dorastał i żył otoczony czernią, „oceanami czerni” – negatywnymi myślami, wyobrażeniami i pragnieniami żyjących obok ludzi. Postępujący rozpad tradycyjnych relacji, ogarniający świat drugiej połowy XXI wieku, ułatwiał i prowokował kształtowanie negatywnych treści w umysłach ludzi – chęci pozbawiania życia, pragnienia zła dla innych, żalu po niewykorzystanej okazji do poprawy swojego losu, upokarzających wspomnień, wyobrażeń niezaspokojonych potrzeb niższego rzędu lub sadystycznych pragnień. Te „czarne oceany”, ukrywane pod maską rozwiniętej cywilizacji, pulsują pod nią niczym magma, którą mogą dostrzec jedynie telepaci.

Niezwykle cennym źródłem wiedzy o prawdziwej strukturze świata przedstawionego jest pamiętnik telepaty. Czarny, posługując się na co dzień językiem normy co najwyżej użytkowej, w swym tekście analizowanym przez doktor Vassone ujawnia dar obserwacji i pragnienie zrozumienia ukrytej przed zwykłymi ludźmi warstwy rzeczywistości – tytułowych „czarnych oceanów”. Dzieląc się własną niepokojącą biografią z czytelnikiem pamiętnika, płynnie przechodzi do refleksji ogólnoludzkich, determinowanych przez nieustannie odczuwaną świadomość istnienia „czerni”.

Losy Nicholasa Hunta, Mariny Vassone, naukowców i wysokich rangą urzędników, czyli postaci, które tradycyjny cyberpunk przedstawia niechętnie, mając upodobanie w marginesie społecznym i dziejach moralnej degeneracji – są kolejnym

zobrazowaniem problemu. Na zewnątrz przestrzegając zasad nowoczesnego *savoir-vivre*, Nowej Etykiety będącej paranoidalną wersją kodeksu dobrego wychowania, pracując rzetelnie dla metaksokracji i zajmując wysoką pozycję w procesie przepływu informacji – w sytuacjach skrajnych i testujących ich wewnętrzną kondycję ulegają niskim instynktom, zdradzają swoje ideały, decydują się na zemstę, a w ostateczności stają się przegranymi – nawet po zażegnaniu niebezpieczeństwa ze strony neuromonad i rozwiązaniu wszystkich intryg polityczno-szpiegowskich. Również relacje między nimi podlegają stopniowemu, lecz nieodwracalnemu rozpadowi: więź rodząca się między Nicholasem i Mariną to związek bardziej neurotyczny niż uczuciowy, w którym spontaniczność i emocjonalność zostają poświęcone w imię Nowej Etykiety.

Przed pojawieniem się *Neuromancera* fantastyka naukowa nigdy nie była tak blisko *anthropos*, jak w latach 80. i później. W cyklach powieściowych uznanych klasyków SF – Franka Herberta, Isaaka Asimova, Arthura C. Clarke’a – dominowały zachwycające, ponadludzkie wizje kosmosu i przyszłości, w których człowiek był znikomą częścią porywaną przez wiry historii lub modyfikowaną przez inżynierię genetyczną (bądź też bezlitosną ewolucję i dobór naturalny). Przynajmniej takie zamiary mieli ci pisarze – ukazać wizję tak odległą i trudną do zaakceptowania przez nasze codzienne doświadczenie, by zachwyty i groza stały się jedynym uczuciem towarzyszącym nam podczas lektury. Niemniej efekt ostateczny był inny niż zamiary. Pisarz SF, umieszczając w fabule i świecie przedstawionym swego utworu akcesoria typu międzyplanetarnej rakiety lub pola siłowego generowanego przez urządzenia wielkości zegarka, nie chce całkowicie odrzucić realnej rzeczywistości, lecz ją przedłużyć, nieznacznie się od niej oddalając¹²¹. Monolit z *Odysei Kosmicznej* budzi uczucia i wrażenia niemal mistyczne, ale jest to wciąż nasza mistyka, dobrze nam znana, a nie inno-planetarna – choć ten obiekt powstał w czasach prehistorycznych, przedludzkich. Fabuła *Diuny*, wybiegającej o co najmniej dwadzieścia tysięcy lat do przodu względem naszych czasów, ukazuje zbyt dobrze nam znane intrygi polityczne i walkę o władzę. Nawet Galaktyczne Imperium Asimova to twór wyjęty ze *Zmierzchu i upadku Cesarstwa Rzymskiego* Edwarda Gibbona, choć upada ono w równie niewyobrażalnej przyszłości. Michel Butor dochodzi do podobnych wniosków – galaktyczne imperia roku 30000 naszej ery czy istoty żyjące miliardy lat świetlnych od

¹²¹ Michel Butor, *Kryzys rozwojowy science fiction*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction* pod red. Ryszarda Handkego, Lecha Jęczmyka i Barbary Okólskiej, Poznań 1989, s. 42.

Ziemi są nadzwyczaj podobne do systemów i form życia ziemskich, a niezwykle odległa w czasie i przestrzeni wizja zawiera wciąż to, co obserwujemy teraz na Ziemi¹²². „Otwarto na oścież drzwi, by wyruszyć w daleki świat, i oto okazuje się, że krążymy wokół domu” – pisze Butor, krytycznie podsumowując dążenia całej SF do wyzwolenia się z geocentryzmu. Warto zauważyć, iż jest to opinia pochodząca z 1953 roku, a aktualność utraciła dopiero w 1984 roku – wraz z debiutem Gibsona. Ponieważ od tego czasu już tylko nieliczni pisarze science fiction łudzili się, że geocentryzm ich nie obowiązuje. Science fiction po prostu przestała się oszukiwać i uznała własną realność: że „krążąc wokół domu”, może najlepiej ukazać zagubione wcześniej *anthropos*.

Początkowo cyberpunk był uznawany za przelotną modę, chwilową fascynację odrodzonym naturalizmem i raczkującą technologią komputerową. Tymczasem pojęcia takie, jak virtual reality, cyberprzestrzeń czy haker – podarowane nam przez Gibsona i Bruce’a Sterlinga – wciąż funkcjonują w świadomości społecznej¹²³. Natomiast mówiąc o futurologicznej profetyczności cyberpunku należy uświadomić sobie, iż współczesny sposób myślenia o przyszłości oraz dominujący sposób funkcjonowania współczesnej kultury zostały „przepowiedziane” przez cyberpunk¹²⁴. Choć samą nazwę podgatunku stworzył teoretyk SF i autor licznych antologii, Gardner Dozois, to szybko wyszła ona poza ciasne granice zbioru terminów teoretycznoliterackich, przenikając głębiej w kulturę popularną. Ponadto można mówić o konwencji pre-cyberpunkowej, czyli tych powieściach, które zainicjowały powstanie cyberpunku: proza Samuela R. Delany’ego (*Nova*), Williama S. Burroughsa (*Pedał*) oraz Philipa K. Dicka (*Blade Runner*; zmieniony nie do poznania w wersji filmowej) to teksty, bez których cyberpunk nie narodziłby się ani nie rozwinął tak, jak przedstawiają to dzieje współczesnej science fiction.

Na początku tej linii rozwojowej jest cyberprzestrzeń, symbol wyzwolenia z ciała i utraty kontroli nad technologią; a gdzieś bliżej jej końca pojawiają się atomizacja i dogłębna analiza realiów społecznych współczesnego świata. Te dwa punkty obejmują znaczny okres czasu, w ciągu którego sama science fiction, niemal całkowicie pogodzona z niemożliwością wyjścia poza nasz prawdziwy świat, podlegała rozwojowi

¹²² Tamże, s. 44 – 45.

¹²³ Dominika Materska, *Stacja kontroli chaosu. Zjawiska i pisarze współczesnej fantastyki*, Warszawa 2004, s. 78.

¹²⁴ Tamże.

i interesującym przemianom. Naturalizm obecny w pierwszych powieściach i opowiadaniach cyberpunkowych przejawiał się nie tylko w zobrazowaniu ostrych wartości emotywnych, nadających *Neuromancerowi* ślady podobieństwa do *dark science fiction* (nazwa analogiczna do *dark fantasy*, tak samo funkcjonująca głównie w świadomości odbiorców fantastyki), lecz także w dość sporym zasobie nowych motywów, tematów i typów charakterologicznych dostępnym dla SF od 1984 roku. A był to wkład potrzebny dla dalszego rozwoju cyberpunku, gdyż fascynująca wizja Gibsona – pełna ponadnarodowych korporacji, przemocy stanowiącej jedyny pewnik w życiu bohaterów oraz niezrealizowanych w rzeczywistości futurystycznych koncepcji technologicznych – została zdezaktualizowana już kilka lat po jego debiucie powieściowym. Istotną zaletą podgatunku okazała się wpisana w jego strukturę analiza bliskiego nam świata, co przełożyło się na co najmniej częściowe zmiany w paradygmacie tej literatury, następujące co jakiś czas aż do chwili obecnej. „Fantastyka naukowa przyjmuje kształt wyprzedzenia, a wyprzedzenie przyjmuje kształt przypuszczenia sformułowanego na podstawie tendencji rozwojowych świata realnego” – pisał Umberto Eco¹²⁵, usiłując – jako strukturalista – odkryć jakąś wewnętrzną strukturę SF, którą mógłby zastosować do dalszych badań nad fantastyką oraz, szerzej, literaturą popularną. Skoro istotnym bodźcem dla kształtowania się fantastyki naukowej bliskiego zasięgu są znane we współczesności twórcy tendencje i przemiany, to biorąc pod uwagę niesamowity, gwałtowny rozwój techniki i kultury, częściowa dezaktualizacja *Neuromancera* nie była zbyt wielką przeszkodą dla Neala Stephensona, Charlesa Strossa i innych pisarzy kontynuujących tradycję Gibsona. Nie jest to sytuacja nowa dla fantastyki w ogóle: jej dynamizm gatunkowy został uznany przez Parowskiego za jeden z ważniejszych czynników mogących wyjaśnić zjawisko czytelniczego powodzenia tej literatury¹²⁶ i jest on szczególnie widoczny w nowoczesnej science fiction, wrażliwej na wszelkie przemiany, przełomy i rewolucje.

Dzięki Stephensonowi powstała, genetycznie powiązana z tradycyjnym cyberpunkiem, konwencja postcyberpunkowa realizowana z powodzeniem do dzisiaj. Odrzuca ona naturalistyczną estetykę, wnosząc nieco ciepłych barw do skostniałego świata Gibsona, jednak nie zrezygnowała z istotnych rekwizytów ani informatyczno-

¹²⁵ Umberto Eco, *Nauka i fantastyka*, w: *Spór o SF*, s. 174.

¹²⁶ Maciej Parowski, *Fantastyka i reszta świata*, w: *Była sobie krytyka... wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, opr. Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski, Katowice 2003, s. 137. Tekst przedrukowano z: „Czas Kultury” 1998, nr. 1.

technologicznego tła, tak istotnego w *Zamieci* oraz w *Diamentowym Wieku*. Natomiast Peter Watts wcale nie zamierzał zrezygnować z bogactwa ofiarowywanego przez naturalizm: w centrum jego zainteresowań i literackich eksperymentów myślowych znajdują się psychopaci, pedofile, renegaci odrzuceni przez społeczeństwo oraz Obcy przełamujący klasyczne wyobrażenia na temat pierwszego kontaktu z pozaziemską inteligencją. Temu wszystkiemu patronuje darwinizm, prawo silniejszego i zasada doboru naturalnego, czego skutkiem było określenie twórczości Watta jako *dark science fiction* w pełnym znaczeniu, a nie tylko pod pewnymi względami. To określenie doskonale koreluje z treścią *Ślepowidzenia* i *Trylogii Ryfterów*. Powieść *Wurt* Jeffa Noona może stanowić objaw pogubienia się literatury punk w nihilizmie, na które wskazał Parowski: tam klasyczny cyberpunkowy obraz świata powoli zaciera się, stopniowo dominują wyuzdany erotyzm, dokładne obrazowanie dekadentckiego i amoralnego społeczeństwa, a także pokrewne konwencje fantastyczne – *New Weird*, urban fantasy; choć wciąż jest to koncept bliski dziełom Gibsona.

Czarne oceany różnią się od klasycznego cyberpunku przede wszystkim odmiennymi postaciami paradygmatu naukowego: o ile Gibson, Sterling i Pat Cadigan za najważniejszą dziedzinę decydującą o przyszłości człowieka uznali technologię komputerową, to Dukaj ukazuje świat, w którym każda dynamicznie rozwijająca się dziedzina może mieć istotny wpływ na życie jednostkowe i społeczne. Kognitywistyka, socjologia i różne poddziedziny antropologii mogą kształtować życie bohaterów tak samo jak matematyka, informatyka i inżynieria genetyczna. Inną różnicą jest typ głównego bohatera: Case w *Neuromancerze* był przedstawicielem niższych warstw społecznych, hakerem współpracującym ze światem przestępczym, natomiast Nicholas Hunt zajmuje stanowisko kierownika Programu Kontakt. Również futurologia Dukaja jest znacznie bogatsza: fascynuje ilość ukazanych tendencji rozwojowych, prób przewidzenia losów rozwijających się rynków, a metaksokracja i decydująca rola kapitału w wyznaczaniu granic podmiotów geopolitycznych jest bardziej przekonująca niż wszechobecna przemoc i dominacja wolnego rynku, choć oczywiście mniej efektowna i chwytliwa.

W jaki sposób cyberpunk mógł i może nadal działać na emocje czytelnika, prowokować najistotniejsze pytania, do stawiania których zdolna jest science fiction? W jaki sposób pozostaje on dziedziną sztuki i literatury, choć według oczekiwań miał on

zaniknąć jako przejściowa moda? Jak mógł wyjść poza literaturę, stając się konwencją wykorzystywaną z wyraźnym skutkiem przez rozrywkę elektroniczną, media, kulturę popularną? Aby odpowiedzieć na to pytanie, wystarczy zastanowić się nad fenomenem przewidzianym przez Gibsona, który z krainy fantazji przeniósł się do instytutów, laboratoriów i pracowni inżynierów – *artificial intelligence*, która w SF często okazuje się koszmarem ludzkości. Cyberpunk nie zawsze podążał za tak naiwną interpretacją, lecz jednocześnie cierpliwie obserwował pracę korporacji i badania nad sztuczną inteligencją. Wnioski, do jakich doszli Gibson i Dukaj, może są mniej prawdopodobne niż katastroficzne wizje rodem z *Terminatora*, lecz z pewnością stanowią o emocjonalnym wyrazie ich powieści.

W *Neuromancerze* Case dowiadyuje się, że za jego zleceniodawcą – tajemniczym Armitage'm stoi nie ponadnarodowa korporacja, jak wcześniej podejrzewał, lecz sztuczna inteligencja (kod wywoławczy: Wintermutte). To ona kieruje Armitage'm, szefem grupy odpowiedzialnej za wykradanie danych z banków informacyjnych korporacji, i to ona podejmuje decyzje, jak te dane wykorzystać. Case i jego przyjaciółka Molly odkrywają, że za samym Wintermutte nie stoi już nikt i nic – AI okazuje się bytem samodzielnym, co prawda stworzonym przez zwyrodniały ród Tessier – Ashpool, lecz dążącym do uwolnienia spod jarzma interesów rodzinnej korporacji. Właściwa fabuła *Neuromancera* to tak naprawdę historia Case'a prowadzonego przez *artificial intelligence* do banku pamięci umiejscowionego w cyberprzestrzeni. Bohater cały czas nie może się odnaleźć w roli marionetki czegoś takiego, jak rozbudowany program komputerowy, lecz Wintermutte wciąż okazuje się bardziej podobny do człowieka, niż Case i Molly kiedykolwiek mogliby zrozumieć.

Odpowiednikiem Wintermutte w *Czarnych oceanach* jest WINNIE_THE_POOH, odpowiedzialny za stabilność gospodarczą Stanów Zjednoczonych program-patriota. Gdy w dalszej fazie Wojen Ekonomicznych jego kraj był zagrożony przez ataki monad Kompanii Hongkongijskiej, program ów „zrozumiał”, że cały ciężar pracy państwa musi wziąć na siebie. Skoro ludzie są podatni na działanie psychomemiczne, ów program zdecydował się przejąć wszelkie ośrodki decyzyjne w celu uniemożliwienia jego ludzkim twórcom popełnienia błędów przynoszących tragiczne skutki dla kraju. Nie był to bunt maszyny znany z innych filmów science fiction, lecz „świadomy” wybór sztucznej inteligencji, która w ostateczności poświęca

swe istnienie i nie dopuszcza do klęski USA w Wojnach Monadalnych. Choć ludzie, nie rozumiejący motywów WINNIE_THE_POOH i przerażeni jego możliwościami, niszczą kryształy pamięci, program patriota dokonuje czegoś heroicznego i zwycięża, ginąc śmiercią Rolanda, Beowulfa, Zygryda, Winkelrieda. A był tylko wytworem pracy umysłowej waszyngtońskich specjalistów od bezpieczeństwa państwa.

W obu tych sytuacjach czytelnik obserwuje walkę człowieka i maszyny, a raczej przeniesienie pewnej części jednej strony konfliktu na drugą. Człowiek może stawać się coraz bardziej podobny do robota, wygaszać swe emocje, widzieć w świecie tylko instrumenty i narzędzia, natomiast maszyna może uczyć się ludzkich zachowań, odbierać bodźce niczym każdy człowiek, mieć cele i pragnienia nie zapisane w algorytmach ani w kryształach pamięci. To jest właśnie element decydujący o wartości artystycznej cyberpunku, a zarazem o jego bliskości z nowoczesną estetyką – konflikt *anthropos* oraz *machina*, którego emotywność nadaje cyberpunkowi miano dzieła sztuki. Z pewnością zgodziliby się z tym autorzy japońskiego filmu *Ghost in the Shell*, gdzie już sam tytuł naprowadza na właściwą postawę interpretacyjną. „Duch w skorupie”, tłumacząc literalnie, oznacza pierwiastek ludzki umieszczony w czymś mechanicznym, ciasnym, człowieczeństwo uwięzione w *machina*. A przecież z maszyny, jak uważali twórcy antycznego dramatu, może wydostać się bóg.

VI. Początki polskiej clerical fiction – *Jeruzalem* Janusza Cyrana

Jednym z podstawowych dogmatów religii chrześcijańskiej jest dogmat Trójcy Przenajświętszej. Istota tej prawdy wiary opiera się na nierozzerwalności Trzech Osób Boskich, będących w istocie jednym Bogiem. Jako że pierwsze definicje słowa „osoba” kładły nacisk na zindywidualizowanie i substancjalność¹²⁷, potrzebna była zmiana pewnych myślowych przyzwyczajzeń, aby dogmat Trójcy nie został nieświadomie zdeformowany w powszechnej świadomości religijnej. Tej rewolucji dokonał Ryszard z klasztoru św. Wiktora, który, opierając się na biblijnym rozumieniu Boga jako żywej miłości, postulował położenie nacisku na „Ktoś”, będące przeciwieństwem „czegoś”. Obecność tego postulatu teologicznego widać na przykład w nauczaniu św. Tomasza¹²⁸. Jednak wciąż istniało poważne zagrożenie: tryteistyczna koncepcja trzech osobnych świadomości, trzech autonomii, przed którą bronił się K. Rahner, proponując mówienie o „sposobach istnienia”¹²⁹.

Na tym tle coraz wyraźniej zarysowuje się kwestia Trzeciej Osoby Boskiej. W obecnej formie katechezy i nauczania Kościoła kładzie się coraz większy nacisk na przedstawienie postaci Ducha Świętego, Jego działania i roli, jaką spełnia w dziejach zbawienia. Już w powszechnym doświadczeniu religijnym – w liturgii, w dogmatyce znanej przynajmniej większości osób wierzących, w formułach modlitewnych – można odnaleźć bogaty zasób określeń i związków frazeologicznych, których najważniejszą funkcją jest ciągle wskazywanie na nierozzerwalność Trzeciej Osoby z dwiema poprzednimi i niemożność jej wyłączenia z jakiegokolwiek działania związanego z życiem religijnym. Doskonałym przykładem jest treść Ewangelii według św. Jana, ukierunkowana chrystologicznie, a jednocześnie pneumatologicznie¹³⁰ (gr. pneuma –

¹²⁷ Ks. Krzysztof Krzemiński, *Historiozbawcze posłannictwo Ducha Świętego według Heriberta Mühlena*, w: *Duch Święty – Kościół – Człowiek. Tom I: Kościół w mocy Ducha Świętego* pod red. Stanisława Celestyna Napiórkowskiego OFMConv, Lublin 2011, s. 115.

¹²⁸ Tamże, s. 116.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Janusz Kręcidło, *Duch Święty i Jezus w Ewangelii Świętego Jana: funkcja pneumatologii w chrystologicznej strukturze czwartej Ewangelii*, Łódź 2006. Autor wskazuje – za F. Porschem – że w treści czwartej Ewangelii koncepcja Ducha jest ściśle związana z koncepcją Słowa, przypomina ponadto za G. Ferraro, iż w tym tekście działanie Ducha Świętego przenika dzieło zbawienia i pozostaje nierozzerwalne wobec misji Chrystusa.

duch). Podkreśleniem znaczenia Trzeciej Osoby jest samo nauczanie Drugiego Soboru Watykańskiego, który wiele uwagi poświęcił tej kwestii i podniósł ją do rangi jednego z najistotniejszych elementów współczesnego chrześcijaństwa¹³¹.

Clerical fiction jako specyficzny subgatunek literatury fantastycznej skupia się głównie na dogmatyce religii i jej treści, raczej pomijając ujęcie socjologiczne lub antropologiczne. Paradoksalnie, takie ujęcie nie zawsze owocowało wysokim poziomem artystycznym tekstów (mowa tu głównie o polskiej fantastyce), ponieważ zamiast poważnego ujęcia problemu dogmatów lub soteriologii, niejeden młody autor uciekał się do satanizmu (co wpływało negatywnie zarówno na odbiór utworu, jak i na jego kształt literacki), czego ślady można zauważyć nawet w fantastyce pisanej współcześnie (na przykład powieści Witolda Jabłońskiego). Polska clerical fiction musiała dojrzeć, zostać wzbogacona tekstami ambitniejszymi, które nie uciekałyby od rzetelnego ujęcia problemu. Pierwszą oznaką takiej dojrzałości jest *Jeruzalem* Janusza Cyrana, opowiadanie rekonstruujące całe dzieje zbawienia przedstawione oczami Syna Bożego, w których jednak zabrakło istotnego elementu – obecności Trzeciej Osoby Boskiej¹³².

Opowiadanie rozpoczyna się opisem dialogu pomiędzy Ojcem i Odkupicielem:

Rzekłem do mego Ojca:

Od tej chwili zwać się będę Ojcem, a ty nazywaj mnie synem, aby zaczęło się pisać Pismo, które już przed wiekami było.

On zaś odpowiedział:

Dobrze, jeśli tego chcesz, niech tak będzie.

Rzekłem: Niech stanie się świat, jakim go znamy, niech prawa tego świata będą i lud pośród niego wolny w tym, co dobre i złe, tak aby mogło dokonać się Odkupienie.

I stał się świat i prawa jego. Lud, wolny w tym, co dobre i złe, powstał i obrócił się przeciwko swemu Stworzycielowi.

I rzekłem do Ojca:

Ześlij mnie do mego ludu, aby stało się Nowe Jeruzalem¹³³.

¹³¹ Augustyn Jankowski OSB, *Duch Święty dokonawcą zbawienia. Nowy Testament o posłannictwie eschatologicznym Ducha Świętego*, Kraków 2003, s. 5.

¹³² Opowiadanie ukazało się pierwotnie w: „Fantastyka”, nr 11/1988, drugie wydanie tekstu w: Janusz Cyran, *Ciemne lustra*, Lublin 2006 (jako jedno z opowiadań wchodzących w skład zbioru tekstów). Cytaty z opowiadania są zaczerpnięte z tej drugiej publikacji.

¹³³ *Ciemne lustra*, s. 41.

Pierwsza część dialogu dotyczy wydarzeń, które mogły zaistnieć u samego początku jakiegokolwiek istnienia: formuje się relacja pomiędzy Ojcem a Synem. Warto zwrócić uwagę na tryb rozkazujący używany przez Syna, i na fakt, że to właśnie Syn inicjuje powstanie świata i ludzi. Zdecydowanie to on jest kimś dominującym w tej relacji, kimś od kogo zależy cały proces stworzenia. Ponadto relacja Ojciec-Syn zawiązuje się w konkretnym celu: aby „zaczęło się pisać Pismo, które już przed wiekami było”. Oznacza to, że treść „Pisma”, czyli dzieje zbawienia, były znane Ojcu i Synowi przed zainicjowaniem powstania świata i człowieka, a co za tym idzie – wskazuje na fatalizm obecny zarówno w relacji tych dwóch Osób, jak w religii której „Pismo” dotyczy. Potwierdza to kolejna część dialogu – ludzie od początku mieli mieć świadomość dobra i zła, bez złamania woli Bożej i skosztowania zakazanego owocu z drzewa poznania. W takim wypadku Odkupienie było zaplanowane, podobnie jak upadek ludzkości i zejście na Ziemię Odkupiciela. Nawet wtedy Syn jest dominantą, a Ojciec cały czas jest bierny i usłużny wobec Drugiej Osoby.

Fatalizm, dominacja zamiast relacji równości, motywacja zupełnie inna niż miłość Boga do ludzi – to właśnie leży u podstaw nowej wiary, to jest początkiem misji Syna na Ziemi. To także dlatego w treści opowiadania nie zostaje wymienione imię Drugiej Osoby, ponieważ biblijne znaczenie imienia Emmanuel nie odpowiada takiej wizji zbawienia świata.

Następna scena rozgrywa się już na Golgocie – to Męka Syna i opis jego nieludzkich cierpień. Jednak kończy się to zupełnie inaczej niż w tradycji chrześcijańskiej:

Ojcze, obróć złość moich prześladowców przeciw nim i wyzwól mnie! - krzyknąłem wielkim głosem.

Gwoździe wysunęły się z mojego ciała, rany zasklepiły i stanąłem twardo tuż przy krzyżu. Patrzyłem teraz na nich z gniewem, widziałem zdumienie malujące się na ich tępych twarzach, z trudem kryjących swe zwierzęce powinowactwa. Oto jakiego cudu trzeba wam było!¹³⁴

Syn dzięki interwencji Ojca przestaje cierpieć, w sposób nadprzyrodzony kończy się jego męka. Zamiast Zmartwychwstania następuje opuszczenie Krzyża i zejście na ziemię. Pierwszą reakcją emocjonalną Syna jest gniew na ludzi, mający zwiastować

¹³⁴ Tamże, s. 42.

złowrogą naturę powstającej właśnie religii. „Zwierzęce powinowactwa” maskowane po części przez zdumienie ludzi to oczywiście nawiązanie do ewolucjonizmu; darwinistyczne ujęcie rozwoju ludzkości jest zatem częścią nowej wiary, elementem który pozbawia człowieka (według tradycjonalistów epoki pozytywizmu, przeciwstawiających się próbom naukowego podważania uznanych prawd wiary) pełnej tożsamości Dziecka Bożego, sprowadzając go do poziomu wyłącznie naturalnego, materialnego. Skoro człowiek jest istotą bardziej przynależną do świata ziemskiej natury niż do świata duchowego, to relacja Bóg – człowiek w świecie przedstawionym opowiadania musi zarysowywać się zupełnie inaczej, czego dowodem jest postawa Syna wobec ludzi ukazana w dalszej części utworu.

Po zejściu z Krzyża następuje zniszczenie, wylanie gniewu Bożego:

Obszedłem całą górę, karmiąc swe oczy widokiem spustoszenia¹³⁵.

Sędziowie, żołnierze i tępi gapie umierają w mękach, prosząc daremnie przed śmiercią o litość.

Panie, byliśmy ślepi i głusi, odpuść nam, nie zsyłaj na nas śmierci!¹³⁶

Tak więc nowa religia narodziła się z gniewu, cierpienia i zniszczenia, i według tych „wzorców” rozwijała się dalej. Syn wchodzi w ciało cesarza Rzymu, nie od razu zdradzając przed innymi swą boską naturę, i zajmuje się sprawami wielkiego imperium. Dopiero po pewnym czasie następuje kolejne objawienie:

Wreszcie pewnego upalnego dnia objawiłem swoją istotę. Byli zmieszani i zdziwieni, widziałem, że nie wierzą we mnie, aż poraziła ich niebiańska światłość i padli przede mną na kolana, i łkając, prosili, bym im przewodził i rozkazywał, ja prawdziwy Syn Boży¹³⁷.

Następnie Syn mówi, w jakim celu zszedł na ziemię:

[...] by wszystkie ludy sławiły imię Wszechmogącego, w szczęściu i radości spożywając owoce Jego łaski. Porzucicie pychę i ułomną mądrość, porzucicie bogactwa i małe troski, pójďte za mną, a

¹³⁵ Tamże.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ Tamże, s. 43.

wejdziecie do Królestwa Niebieskiego na ziemi. Odtąd miłość i wzajemna dobroć będą prawem i budulcem Królestwa. Nie ma już niewolnika i pana, wszyscyście równi przed boskim majestatem, nie ma już bogatego i biednego, głupiego ani mądrego, silnego ani słabego, bo są tylko ci, którzy wierzą we mnie, a inni pójdą na zatracenie¹³⁸.

Cytowana wypowiedź Syna to oczywiście parafraza wybranych fragmentów Kazania na Górze opisanego w Ewangelii, stanowiącego streszczenie i wykładnię całej moralności chrześcijańskiej. I w tym właśnie kontekście należy tę wypowiedź Syna interpretować. Przede wszystkim, pamiętając krwawe wydarzenia towarzyszące objawieniom boskości bohatera, określenia „w szczęściu i radości” czy „miłość i wzajemna dobroć” nabierają niemal groteskowego charakteru. Otóż nowa wiara cały czas prowadzi do zagłady, zniszczenia i śmierci, i to nie miłość i dobroć jest budulcem Królestwa Bożego, a strach i fanatyzm widoczny w postawie wiernych sług Syna – na przykład Korneliusza:

Pierwszym, był Korneliusz, prefekt pretorianów, o twarzy okrutnej i szpetnej. Czytałem jego myśli, bo przypadł mi do serca. Przybył do mnie i rzekł:
- Panie, pozwól, bym był najpokorniejszym z twoich sług, a będę narzędziem twoich boskich myśli¹³⁹.

Jednak w tym wypadku „narzędzie boskich myśli” oznacza wykonawcę wyroków, okrutnego wodza i prawą rękę Syna odpowiedzialnego za krwawe prześladowania i szerzenie terroru.

Zwołałem uczonych mężów i kapłanów Miasta, by ich oświecić. Mieli w sobie obłudę i kłamstwo, z ustami pełnymi gładkich słów kłaniali mi się nisko i uśmiechali przymilnie, lecz skrywali nienawiść i pogardę. Wytraciłem chytrą zgraję co do jednego¹⁴⁰.

Taki właśnie los spotyka kolejnych – uczniów tych, co zginęli, potem uczniów ich uczniów, aż w końcu Syn napotkał ludzi zdolnych wysłuchać jego nauki. Ci właśnie stali się apostołami, którzy jako jedyni z inteligencji Rzymu zostali przy życiu.

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Tamże, s. 44.

¹⁴⁰ Tamże.

Senatorowie miasta nie zaakceptowali nauki o równości ludzi – podawanej dosłownie.

Od dzisiaj nie ma już pana i niewolnika i to, co należy do pana, należy też i do niewolnika¹⁴¹.

Zapowiedź nowej ekonomii panującej w dominium Syna spotkała się ze sprzeciwem senatorów, których oczywiście spotkała śmierć z ręki Odkupiciela. Warto zauważyć oszczędność środków wyrazu, jakich Cyran używa by odmalować ten krwawy obraz rządów Boga na ziemi. Nie znajdziemy w *Jeruzalem* rozbudowanych opisów zagłady i zniszczenia, zawsze wyrok śmierci na niezdolnych do przyjęcia nauki Syna kreślony jest przy pomocy jednego lub dwóch zdań, jakby zagłada niewiernych była czymś naturalnym, nie wymagającym wyjaśnień i zbędnych dylematów. Gdy po zburzeniu pogańskich świątyń w Rzymie zwolennicy starej religii podnieśli bunt, jego złamanie zostało ukazane niezwykle oszczędnie:

Rozkazałem zburzyć te siedziby zła, a kiedy ich mury się waliły, bezbożni złorzeczyli mi i ogłaszali nadejście końca świata. Lud, poduszczony przez pomocników piekła, podniósł bunt i Korneliusz znów musiał użyć swojej siły i bezwzględności. Ogień pożarów nie dogasł jeszcze, a ja myślałem już o prowincjach imperium, które czekają na Radosną Nowinę, i o tych nieznanym obszarach lądów, gdzie barbarzyńskie plemiona żyły w mrokach grzechu¹⁴²

Na tym fragmencie widać szczególnie wspomnianą oszczędność w opisie, a także coś z nią blisko związanego – dynamikę narracji. Całe dzieje zbawienia – a raczej dzieje zniszczenia, gdyż w *Jeruzalem* „odkupienie” i „zagłada” są tym samym – mieszczą się na dziesięciu stronach tekstu¹⁴³. Tak niewielka ilość fizycznego materiału bierze się stąd, iż narracja pierwszoosobowa zastosowana w opowiadaniu jest tożsama – a przynajmniej próbuje być – z perspektywą Syna Bożego, dla którego pojęcie czasu jest diametralnie odmienne niż dla ludzi. Należy ciągle pamiętać, że narratorem jest Bóg, istota dla której czas biegnie inaczej i jest zależny od kategorii nieskończoności. Stąd oszczędność słów i środków poetyckich, których obfitość mogłaby być utożsamiona z ludzkim pojęciem dziejów, początku, końca i trwania chwili.

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² Tamże, s. 45.

¹⁴³ Według formatu książkowego całego zbioru opowiadań. Format „Fantastyki” jest oczywiście liczony zupełnie inaczej.

Po tym, jak Imperium Rzymskie przyjęło (przynajmniej zewnętrznie) nową wiarę, wybuchł bunt na wschodzie pod wodzą dowódcy legii syryjskiej. Syn mógł zakończyć to powstanie na wiele różnych sposobów – jego boska moc była nieograniczona – lecz postanowił pokonać buntowników siłą zwykłej armii:

Jak już rzekłem, nie chciałem nadużywać swej boskości. Cóż warta byłaby wiara oślepionych wyraźnymi dowodami mej niezwyklej mocy? Niech wierzą lepiej w to, czego nie widzieli, tu czekała ich próba wierności. Błogosławieni ci, którzy nie widzieli, a uwierzyli. Błogosławieni ci, którzy oddali życie za wiarę we mnie. We krwi, pocie i znoju winna była gruntować się moja nauka, mój święty Kościół, gdyż nie ma lepszego spoiwa i budulca¹⁴⁴.

To kolejne nawiązanie do Kazania na Górze, zwłaszcza do Ośmiu Błogosławieństw. Jak można jednak zauważyć, wszelkie formalne nawiązania do określonych fragmentów Ewangelii mają postać sardoniczną, groteskową, budzącą odrazę i sprzeciw. Określenia o wartości pozytywnej („błogosławieństwo”, „wierność”, „moc”) są umieszczone w tekście zaraz obok wyrażen negatywnych lub ostrych emotywnie („znój”, „krew”). Powoduje to zwiększenie poczucia dysharmonii pomiędzy formą słów Syna a ich treścią – i ten dysonans utrzymuje się od początku opowiadania aż do końca. W efekcie Syn wydaje się osobą o charakterze schizoidalnym, neurotycznym, której słowa mają zupełnie odmienne znaczenie niż zakładałyby to ich pola semantyczne. Rzutuje to także na wymagane podejście czytelnika do prowadzonej narracji – jego przyzwyczajenia muszą chwilowo ulec zawieszeniu, a odruchowo przywoływane znaczenia należy korygować tak, by były dopasowane do całej narracji.

W dalszym toku opowiadania Syn, aby wykorzenić stare zwyczaje i przesady wciąż tkwiące w mentalności i zachowaniu poddanych, powołuje Tajną Radę mającą strzec czystości myśli i serc wiernych. Jej działalność można porównać do pracy organów odpowiedzialnych za szerzenie terroru w społeczeństwach totalitarnych: przemoc, strach, donosicielstwo i niezwykle skomplikowana struktura wewnętrzna tej organizacji to jej cechy podstawowe. Oczywiście Syn ujmuje jej pracę w inny sposób:

Działalność Rady nie była krępowana żadnymi ustawami; mając na względzie dobro społeczności i bliźniego jako cel swój najwyższy, nie mogła być spętana niedoskonałymi prawami ludzkimi. Wielka rzesza ludzi pracowała dniem i nocą,

¹⁴⁴ Tamże, s. 46.

prowadząc Królestwo Boże ku coraz większej doskonałości. Państwowi informatorzy spełniali rolę nieocenioną, w znacznej mierze dzięki nim urzeczywistniała się zasada równości i sprawiedliwości – zarówno zarządca dóbr ziemskich Królestwa, jak i podległy mu pracownik byli poddani ustawicznej czujności sług pańskich i dzięki jednemu donosowi role ich mogły się łatwo odwrócić. Nikt nie był pewny dnia ani godziny i tylko wielka gorliwość w służbie i ufność pokładana w łaskawość Wszechmogącego stanowiły pewne zabezpieczenie¹⁴⁵.

Tutaj brak zgodności pomiędzy zakładanym znaczeniem słów a ich faktycznym polem semantycznym przybrała postać retoryki czasów totalitarnych. Syn buduje Kościół na tych samych fundamentach, na których powstały zbrodnicze systemy polityczne dwudziestego wieku – na strachu, paranoizacji życia codziennego, podsycaniu nieufności i wskazywaniu, że służba systemowi jest jedynym racjonalnym sposobem kształtowania ludzkiego życia. Ponadto taki model Kościoła Syn usprawiedliwia niedoskonałością ludzkiej natury, która w innym przypadku mogłaby odciągnąć ludzi od Wszechmogącego (w tekście nie pada także słowo „Bóg”, a określenie „Wszechmogący” nie zawsze i nie w każdym czasie było używane jako zamiennik, głównie wtedy gdy chrześcijaństwo dopiero zaczynało być państwową religią; w tekście *Beowulfa*, bogatym w ozdobne określenia Boga, to słowo pojawia się bardzo często¹⁴⁶). W tym miejscu zarysowuje się specyficzny układ: dopiero powstający Kościół, mogący mieć znamiona nowej jakości życia i rozprzestrzeniający się na kolejne podbite kultury, staje się coraz bliższy ideologiom znanym z historii najnowszej. Warto zauważyć, iż w historii Kościoła istnieje podział na „młodość”, dotyczącą pierwszych wieków istnienia nowej religii, oraz „dojrzałość” cechującą Kościół po ugruntowaniu jego roli w życiu społecznym schryścianizowanych wieki wcześniej nacji. W utworze Cyrana ta klarowna dwudzielność ulega rozpadowi, a nawet – w ogóle nie istnieje, nowa wiara już od początku nie ma w sobie żadnej świeżości i żywotności, a jedyne, co utrzymuje ją w jakimkolwiek dynamizmie, to przemoc i strach.

Następnie bardzo pobieżny, lecz i sprawnie nakreślony opis rozwoju Imperium i jego nauki przenosi czytelnika do czasów nowożytnych. Dzieło Odkupienia wchodzi w nową fazę, kiedy wszystko ulega zmianie – lecz nie natura i przyzwyczajenia ludzi

¹⁴⁵ Tamże, s. 47.

¹⁴⁶ Według przytaczanego we wcześniejszych partiach tej rozprawy tłumaczenia Roberta Stillera.

poddanych Synowi.

Nastał czas dziwnego pomieszania; wielkie masy ludzkie przemieszczały się z miejsca na miejsce, całe narody ginęły z głodu lub w wyniku wyniszczających wojen, moi doradcy przychodzili do mnie ubrani w peruki, kontusze, garnitury [...] a cały świat stawał się zawrotnym wirowaniem¹⁴⁷.

Zaraz potem:

Zdawało mi się, że każdy z ludzi jest rozdwojony i ma dwa oblicza: jedno dla mnie, pobożne i skupione, pełne miłości i najczystszej oddania; i drugie, niewidoczne, mroczne i nieodgadnione, którego tylko się domyślałem jako możliwej przeciwności tego pierwszego¹⁴⁸.

Szczególną uwagę zwracają tu dwie rzeczy. Pierwszą jest niedoskonałość Syna, niepełność i ograniczenie jego boskości. Jest to ułomna omnipotencja, brak absolutnej wiedzy o człowieku (skoro Syn tylko domyśla się istnienia mrocznej strony natury ludzkiej) oraz brak wszechmocy, całkowitej zdolności do wpływania na działalność człowieka. Wcześniej czytaliśmy, że Syn nie chce osobiście jako Bóg ingerować w rozwój Kościoła częściej, niż jest to konieczne, lecz dopiero teraz można dostrzec prawdziwe powody jego fizycznej i boskiej nieobecności: jest nią brak możliwości bilokacji i brak wszechmocy, którą poddani Syna przypisywali mu pod wpływem strachu.

Drugą sprawą dotyczącą cytowanych fragmentów jest wyraźny kontrast pomiędzy dynamizmem i tempem rozwoju cywilizacji („świat stawał się zawrotnym wirowaniem”) a stałością lub nawet stagnacją ludzkiej natury: „dwa oblicza” człowieka są wspomniane kilkakrotnie w tekście utworu. Pomimo zmian cywilizacyjnych i politycznych, które są naturalne i zawsze obecne w historii, człowiek pozostaje taką samą istotą – rozbitą, niedoskonałą, niezdolną do przyjęcia nauczania Syna poza wypełnianiem zewnętrznych rytuałów. Okazuje się, że we wszechświecie stworzonym przez Ojca i Syna nie ma żadnego pierwiastka doskonałości, perfekcji – wszystko okazuje się ułomne, nawet wiedza Syna na temat tego, co Ojciec stworzył na jego

¹⁴⁷ *Ciemne lustra*, s. 50.

¹⁴⁸ Tamże.

polecenie.

Niewiedza doprowadza Syna do rozpacz, jednak desperacka próba poznania wnętrza człowieka, opisana na samym końcu, przynosi jeszcze większą udrękę:

Ogarnęła mnie rozpacz i trwoga, rozwiesiłem się boskim płomieniem przy każdym mieszkańcu ziemi, zajrzałem każdemu w oczy i zobaczyłem, że wszystkie przeczą memu istnieniu, więc poczułem się najbardziej samotnym z ludzi. Rozpacz i gniew targnęły moim sercem, stałem się wielkim pożarem trawiącym cały zapadający się wszechświat, byłem teraz tym, czym na początku – rozżarzoną, gorejącą pustką¹⁴⁹.

Syn mógł na jedną krótką chwilę wniknąć w to, co w człowieku zakryte i mroczne; uzyskana wiedza miała jednak siłę niszczącą, siłę którą był brak prawdziwej wiary i niemożliwość uznania Syna za Boga i Odkupiciela. Otóż nikt z ludzi tak naprawdę nie wierzył w niego, a ludzka logika wykluczała możliwość jego istnienia. Syn od początku swej egzystencji na ziemi był przeciwieństwem tego, co reprezentowały ludzka moralność oraz uniwersalne reguły rządzące zachowaniami człowieka. Ktoś taki nie mógł być prawdziwym Bogiem, Stwórcą. Gdy Syn poznaje tę prawdę, jego rozpacz i ból doprowadzają do zniszczenia tego, co zostało stworzone, do zagłady całego wszechświata, jednak w całkowitym oderwaniu od tego, co ukazuje tekst *Apokalipsy* św. Jana – po przeminięciu znanego nam świata nie następuje nowy, lecz trwa wyłącznie „gorejąca pustka”.

Czym było Jeruzalem?

Według dawnych wyobrażeń to symboliczne centrum świata, środek labiryntu poplątanych dróg, centrum życia ludzkiego w którym stoi krzyż mający porządkować pozorny chaos zwojów i ścieżek. W mozaice chrześcijańskiej odnajdujemy wiele obrazów labiryntów, mających ilustrować w sposób przystępny porządek duchowego życia chrześcijańskiego, jak na przykład w katedrze we francuskim Chartres¹⁵⁰. To przede wszystkim miasto, które jest miejscem realizacji obietnicy zbawienia i sądu¹⁵¹ i ten wizerunek dominuje w świadomości religijnej ludzi wierzących. Za tym obrazem stoi inny, o znacznie szerszej symbolice – obraz eschatologiczny, który wbrew

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Thomas Merton, *Drogowskazy: fałszywa mistyka, mistycyzm, pokój monastyczny*, Wrocław 1998 (z przedmowy Eugeniusza Obarskiego).

¹⁵¹ Waldemar Linke, *Jerozolima jako miejsce i uczestnik Sądu Bożego w Apokalipsie według św. Jana*, Warszawa 2005, s. 9.

wygodnym skojarzeniem jest strukturą dynamiczną, odpowiadającą dynamizmowi „pielgrzymującego ludu Bożego”¹⁵². To przede wszystkim symbol jedności z Bogiem oraz całą wspólnotą zbawionych¹⁵³, stąd biblistyka podaje dwa obrazy Jeruzalem: miasta zbudowanego przez ludzi na ziemi, w konkretnej rzeczywistości historycznej, oraz Nowe Jeruzalem będące obrazem Królestwa Bożego. Relacja z Bogiem rozwijająca się w Jeruzalem Nowym definitywnie wyklucza cierpienie i ucisk, oznacza zniszczenie śmierci i „otarcie łzy z każdego oblicza” (parafrazując słowa proroka Izajasza 25, 8)¹⁵⁴. Obraz pierwszy jest obecny w Starym Testamencie, natomiast zwrot „Nowe Jeruzalem” pochodzi właśnie z tekstu *Apokalipsy św. Jana*.

Jerozolima apokaliptyczna szczególnie często pojawia się w tekstach i nauczaniu ludzi Kościoła w pierwszych wiekach jego rozwoju. Św. Justyn Męczennik w swoim *Dialogu z Żydem Tryfonem* opisuje to miasto jako miejsce sądu i zbawienia, jednak w oderwaniu od rzeczywistości historycznej lub politycznej; ten opis ma na celu wykazać ciągłość obietnic prorockich Starego Testamentu i koncepcji zbawienia zawartych w tekście Ewangelii¹⁵⁵, co mogło mieć na celu przede wszystkim przekonanie Żydów i pogan do przyjęcia nowej wiary.

Jednak w historii chrześcijaństwa nie zawsze oddzielano od siebie te dwa obrazy Jeruzalem – historyczny i eschatologiczny. Na przykład Ireneusz z Lyonu twierdził, że odbudowanie z ruiny ziemskiego miasta, w którym żył i nauczał Chrystus, jest podstawą spełnienia się obietnicy zbawienia świata¹⁵⁶. Mogło to pośrednio wynikać z tego, iż w księgach Starego Testamentu ziemskie Jeruzalem miało znaczenie negatywne: prorocy (głównie Izajasz i Ezechiel) wysuwają przeciw niej oskarżenia, miasto zaczyna powoli przypominać Babilon, a świętych i proroków spotyka tam śmierć¹⁵⁷.

Wybór nazwy tego symbolicznego i historycznego zarazem miasta na tytuł utworu literackiego pociąga za sobą konieczność uwzględnienia obydwu płaszczyzn – stricte historycznej oraz eschatologicznej – już na początku interpretacji dzieła Cyrana. Bardzo wyraźnie widać w nim motyw centrum, środka, wokół którego toczy się nie tylko akcja

¹⁵² Ks. Stanisław Witkowski MS, *Dwa eschatologiczne obrazy Jeruzalem (AP 21, 1-22, 5) jako opis Niebiańskiego Kościoła*, Kraków 2000, s. 21.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tamże, s. 41.

¹⁵⁵ Waldemar Linke, dz. cyt., s. 10.

¹⁵⁶ Tamże, s. 11.

¹⁵⁷ Tamże, s. 260.

utworu, ale też całe dzieje ludzkości, a wokół którego ogniskuje się przede wszystkim uwaga czytelnika. Syn skupia ją całą na sobie między innymi przez zastosowanie narracji pierwszoosobowej, czyli czytelnik już od początku lektury dysponuje wyłącznie jego perspektywą i polem widzenia zachodzących wydarzeń. Jeruzalem w tekście utworu to przede wszystkim nazwa dzieła budowanego przez Syna, to porządek który zaprowadza, zarówno w świecie ziemskim jak i w przestrzeni duchowej – co widać w jego rozmowie z Ojcem na samym początku. Podstawą tego Jeruzalem jest „Pismo, które już przed wiekami było” i które zaczyna się pisać w czasie wyznaczonym przez Syna. Jeruzalem to także miasto, w którym Syn objawia swą potęgę i mądrość, jednak w tej alternatywnej rzeczywistości jest to Rzym, a nie Jerozolima. Rzym w wyobrażeniach mieszkańców Imperium to także środek znanego świata, wokół którego przez całe stulecia tworzyła się najpotężniejsza cywilizacja starożytności. Zatem w utworze mamy tak naprawdę dwa symbole środka, centrum – Jeruzalem i Wieczne Miasto, co powoduje zderzenie dwóch płaszczyzn symbolicznych: Rzym to potęga ziemską, materialną i budowaną w określonym czasie dziejów Ziemi, a Jeruzalem to potęga boska, niezależna od świata materialnego, lecz jednocześnie z nim związana według woli Syna. To nie Rzym jest stroną inicjującą współpracę z Synem, lecz on sam ją rozpoczyna – przez brutalne wejście w jego historię i wcielenie się w cezara. Ponadto „współpraca” nie jest zbyt trafionym określeniem, ponieważ potęga Syna dominuje nad blaskiem Wiecznego Miasta i w końcu go gasi, zastępując własną boskością okazywaną senatorom i konsulom. Tak więc ziemskie Jeruzalem, którym na krótko była stolica Imperium, szybko staje się miejscem budowy nowego królestwa Bożego. To, co ziemskie, gaśnie i zanika, ustępując temu do boskie.

Już od początku prowadzonej analizy utworu Janusza Cyrana był akcentowany problem deformacji prawdy objawionej i przekazywanej w nauczaniu Kościoła. Właściwie każdy cytowany fragment ukazywał wycinek świata przedstawionego, który zaprzeczał lub deformował w sposób znaczący prawdę o dziejach zbawienia. Jak zostało wspomniane wcześniej, te zmiany na poziomie dogmatyki lub samej eschatologii były tak dalece posunięte, że autor zrezygnował z używania imion własnych postaci (przede wszystkim Syna), wskazując, że przed czytelnikiem otwiera się zupełnie inna rzeczywistość niż ta opisana w Nowym Testamencie, że tak naprawdę autor opisuje jakiś inny świat mogący być co najwyżej rzeczywistością alternatywną wobec naszej.

Głównym problemem prowadzonej w tym miejscu interpretacji jest odpowiedź na pytanie: jakiego rodzaju są to zmiany i jaki charakter ma deformacja prawdy objawionej.

Miłość zamieniła się w strach, łagodność w przemoc, rozwój i postęp w regres i zniszczenie, Ewangelia w początek totalitaryzmu, Odkupienie w absolutną zagładę wszystkiego, co istniało, łącznie z samym Bogiem. Mówiąc o pojęciu deformacji w sensie ogólnym, zawsze mamy do czynienia z kilkoma jej rodzajami: z dodaniem elementu burzącego cały porządek, z odjęciem tego co istotowe i esencjonalne, ze zmianą kształtu formy, etc. O tym, co zostało dodane lub zabrane w dziejach zbawienia, mówi nam już początkowy dialog Ojca z Synem – przez nieobecność jeszcze kogoś, ponieważ trzecia prawda wiary mówi wyraźnie i dobitnie o Trzech Osobach Boskich, które są jednością, lecz które są trzema rodzajami istnienia i działania. W całym tekście *Jeruzalem* ani razu nie pojawia się słowo „duch”, obojętnie w jakim sensie miałyby być użyte. Ten alternatywny świat to miejsce pozbawione ducha, a także Ducha – pisanego wielką literą, gdyż jest on Osobą która zapewnia jedność (według samej liturgii Kościoła katolickiego – mówią o tym słowa: „w jedności Ducha Świętego”, obecne w tekście modlitwy kapłana podczas Mszy św.). Syn nie może być prawdziwym Zbawcą, ponieważ brakująca Trzecia Osoba Boska to „Duch Chrystusa”, wykonawca jego dzieła i budowniczy Jego Ciała¹⁵⁸, a św. Augustyn mówił wręcz o „pośrednictwie absolutnym” Ducha Świętego¹⁵⁹. W świecie przedstawionym *Jeruzalem* brakuje właśnie tego pośrednictwa, ducha, jedyne prawdziwego wykonawcy dzieła zbawienia. Ten świat został pozbawiony tego, co najistotniejsze w rozwoju społeczności dążących do zbawienia¹⁶⁰. To nie jest nawet degradacja pneumatologii do poziomu obecnego w judaizmie¹⁶¹, to wykluczenie jakiegokolwiek obecności „ducha” w dziejach świata i w

¹⁵⁸ Ks. Krzysztof Krzemiński, *Historiozbawcze posłannictwo Ducha Świętego według Herberta Mühlena*, w: *Duch Święty – Kościół – Człowiek. Tom I: Kościół w mocy Ducha Świętego*, pod red. Stanisława Celestyna Napiórkowskiego OFMConv, Lublin 2011, s. 118.

¹⁵⁹ Tamże, s. 120.

¹⁶⁰ Już tytuły pozycji teologicznych poświęconych pneumatologii i trzeciej Osobie Boskiej wskazują na ścisły związek pomiędzy Duchem a wspólnotą, na nierozzerwalną i absolutnie konieczną obecność Ducha wśród ludzi tworzących społeczność Kościoła. Duch uobecnia się we wspólnocie, w zbiorowości, a ona sama nie może się rozwijać i kształtować bez Niego.

¹⁶¹ Księgi Starego Testamentu również mówią o „Duchu”, chociaż z oczywistych powodów ówczesna świadomość wykluczała rozwój pneumatologii dokonujący się dopiero w Nowym Testamencie. W prorockich zapowiedziach jest mowa o „Duchu Jahwe” lub nawet „Świętym Duchu”, a związki frazeologiczne (nawet metafory) obecne w tekstach ST są przygotowaniem gruntu dla Ewangelii i jej nauczania na temat Trójcy Przenajświętszej. Por. Augustyn Jankowski OSB, *Duch Święty dokonawcą zbawienia. Nowy Testament o posłannictwie eschatologicznym Ducha Świętego*, Kraków 2003, s. 13 i nast.

relacji Bóg – człowiek. W ten sposób można dojść do intencji autorskiej – było nią ukazanie chrześcijaństwa, w którym brakuje Ducha, pośrednictwa, czegoś, co spajałoby w jedną całość Ojca, Syna i społeczność ludu Bożego. Taka wiara byłaby skazana na autodestrukcję, wewnętrzne wyniszczenie, brak rozwoju i dynamizmu, obumarcie. Sama *Apokalipsa* stałaby się nie „Księgą Pocieszenia” dla wyznawców cierpiących ucisk w pierwszych wiekach naszej ery¹⁶², a opisem absolutnej zagłady znanego świata, po której nie nastąpiłoby już żadne „nowe stworzenie”¹⁶³. Dzieło Syna byłoby dziełem udręki, a historia zbawienia – opowieścią przepelnioną fatalizmem.

Takie ujęcie dogmatyki i eschatologii w polskiej clerical fiction było – jak na czasy ukazania się utworu – pionierskie i nowatorskie, poprzedzone utworami o najwyższej przeciętnej jakości, które mogły tylko przecierać szlak dla prozy bardziej ambitnej. Po *Jeruzalem* polska fantastyka religijna miała inną postać i nie wahała się korzystać z możliwości oferowanych przez samą konwencję. Pośrednio wpłynęło to na teksty pisane już w XXI wieku, czego najważniejszym dowodem jest clerical fiction uprawiana przez Jacka Dukaję – jego zbiór opowiadań *W kraju niewiernych* pokazał po raz kolejny, że fantastyka religijna pisana w Polsce to nie tylko satanika i wariacje na temat motywów prozy Tadeusza Micińskiego, lecz przede wszystkim szukanie odpowiedzi na najważniejsze pytania i odnajdywanie przestrzeni nieodkrytych przez żadnego innego pisarza. Czyli to, co pokazał Janusz Cyran w 1988 roku.

¹⁶² O takim znaczeniu tekstów apokaliptycznych mówi się dopiero od kilku dekadach, wcześniej w badaniach temu poświęconych paruzja i Sąd Boży były negatywnym uzupełnieniem dziejów zbawienia (Prigent, Sweet, Ford, Beasley). W nowszych pracach (Von Bulthasar, Rowlands) ukazanie sądu w *Apokalipsie* próbuje się zinterpretować jako streszczenie Ewangelii, Dobrej Nowiny. Por. Waldemar Linke, dz. cyt. oraz S. Emilia Ehrlich OSU, *Apokalipsa księga Pocieszenia*, Poznań 1996.

¹⁶³ Jako że „Nowe stworzenie”, odnowienie świata i człowieka także ma być „dziełem Ducha”, por. Augustyn Jankowski OSB, dz. cyt., s. 39 i nast.

VII. Przełom tysiącleci – sacrum czy magia? *Interregnum* Tadeusza Oszubskiego

Jubileusz roku 2000 był kwestią niezwykle istotną nie tylko dla Kościoła, który miał wejść już w nowe tysiąclecie historii chrześcijaństwa, lecz miał również ogromne znaczenie dla różnych sfer życia przynależnych do profanum, na przykład dla przemysłu informatycznego i stabilności systemów operacyjnych nieprzygotowanych do wyzerowania elektronicznego datownika. Był to także czas aktywizacji sekt, grup zajmujących się okultyzmem czy zwykłych ludzi wierzących w przepowiednie pseudomistyków. Jednak nie trzeba było wcale być osobą wierzącą lub członkiem sekty, by odczuć niezwykłą aurę towarzyszącą przełomowi tysiącleci.

Upowszechnienie obowiązującego dziś kalendarza i wspólny dla niemal całego świata sposób odmierzania czasu z pewnością był czynnikiem budującym przeświadczenie o wejściu w nowy, niezwykły czas. Być może zakorzeniona w umyśle współczesnego (i nie tylko) człowieka skłonność do traktowania pewnych spraw w sposób magiczny lub do nadawania im takiego znaczenia sprawiła, że rok 2000 był nie tylko okazją do przeżywania zabawy sylwestrowej w sposób wyjątkowy, lecz również do lektury pism wróżbitów oraz okultystów. Na starą formułę *fin de siècle* nałożyła się także nowa, a właściwie niezwykle stara: mniej lub bardziej uświadamiana magiczna interpretacja niezwykłej daty.

Opowiadanie *Interregnum* Tadeusza Oszubskiego jest właśnie taką próbą interpretacji równie niezwykłej daty, czyli przełomu pierwszego i drugiego tysiąclecia naszej ery. Owa interpretacja jest dokonywana cały czas z punktu widzenia człowieka współczesnego, żyjącego w czasach obecnych¹⁶⁴. Jest to uwaga o tyle istotna, że w czasach opisywanych w utworze Oszubskiego nie obowiązywał jeszcze taki upowszechniony sposób datowania lat, a zatem jakakolwiek interpretacja magicznej daty musiała mieć charakter wyłącznie jednostkowy, regionalny¹⁶⁵. Już we wstępie do

¹⁶⁴ Opowiadanie pochodzi ze zbioru *Czarna msza. Antologia opowiadań science fiction*, pod red. Wojtki Sedeńko, Poznań 1992. To wydanie stanowi podstawę interpretacji zawartej w tym rozdziale.

¹⁶⁵ Ówczesne europejskie społeczeństwa nie przejmowały się wagą i znaczeniem jubileuszu roku 1000, Europy nie ogarniała apokaliptyczna rozpacz ani religijna euforia. Obowiązywały wtedy różne metody obliczania czasu, najważniejszy był czas panowania władców – nie było wtedy jednolitej i uniwersalnej metody mierzenia upływających lat. Por. Przemysław Urbańczyk, *Rok 1000. Milenijna*

swojego opowiadania autor przyznaje się do fascynacji zagadnieniem „umagicznienia” dat i przełomów historycznych, jak również do przerażenia możliwym błędnym ich odczytaniem – prowadzącym do religijnych patologii i wzrostu postaw fanatycznych. Z punktu widzenia naszych czasów epoka opisywana przez Oszubskiego jest prawdziwym przełomem, w którym istotną rolę odgrywali: cesarz Otton próbujący odbudować ideę uniwersalnego cesarstwa łączącego wszystkie schryistianizowane państwa, papież Sylwester II będący jednym z najbardziej oświeconych umysłów tamtej epoki, księżę Bolesław Chrobry pragnący jak najwięcej uzyskać dla chrystianizowanych Słowian oraz sam Kościół, wciąż wzrastający w siłę i podlegający nieustannemu rozwojowi. Nie wszystko w tym okresie jest jasne i czytelne dla historyków średniowiecza, zarówno idee i motywy Ottona jak i prawdziwa rola, jaką do odegrania mieli Słowianie przyjmujący chrzest, są wciąż przedmiotami refleksji i debat. Historyczne wydarzenia roku 1000, a właściwie okres od Wielkanocy do Bożego Narodzenia, były pewnym szkieletem który Oszubski uzupełnił dzięki własnej wyobraźni. Jest to zabieg jak najbardziej typowy dla pracy autora powieści historycznych, jednak dokonane przez autora uzupełnienie materiału historycznego posługuje się w dużej mierze motywami fantastycznymi. Wpływ na wydarzenia roku 1000 ma zatem nie tylko polityka władców czy papieża, lecz także istoty z mitologii słowiańskiej, w tajemniczy sposób powiązanej z wierzeniami starożytnych Majów.

Krzyknął i zacisnąwszy palce na okrywającej go pozłocistej kapie poderwał się, siadając na łożu. Senne otępienie znikło niczym poranny opar rozdarty uderzeniem wiatru. Przetarł wierzchem dłoni spocone czoło i wezwał kleryka przydanego mu na noc do posług, a czuwającego w sąsiednim pomieszczeniu. Odpowiedziała mu cisza.¹⁶⁶

Tak rozpoczyna się utwór – opisem gwałtownego przebudzenia z koszmarne snu, jaki nawiedził papieża Sylwestra II w Wielkanoc roku tysięcznego. Ten koszmar nawiedza go od wielu nocy, a jego treść jest niezwykle zagadkowa i pełna tajemniczych postaci:

Objawiające się w powietrznej pustce gigantyczne, kamienne ściany budowli osaczały go [papieża – przyp. P. K.], spoczywającego w bezruchu na posadzce. Zniewolony,

podróż transkontynentalna, Warszawa 2001, s. 10 – 11.

¹⁶⁶ Tadeusz Oszubski, *Interregnum*, w: *Czarna msza. Antologia opowiadań science fiction*, Poznań 1992, s. 56. Wszystkie cytowane fragmenty utworu pochodzą z tego wydania.

widział chaotycznie krzątające się wokół postacie, wznoszące w dziwnie niechlujny sposób mury świątyni. Trzy groteskowe, na wpół ludzkie, na wpół zwierzęce istoty miesiły zaprawę z krwi i złota, obrabiały głązy i układały je bez wysiłku, ale i bez wyraźnego planu, coraz wyżej, póki szczyty wież nie poczynały nurzać się w obłokach. Muratorzy o głowach Lisa, Wieprza i Małpy – iż była to małpa, Sylwester II był absolutnie pewnym, bo widział to stworzenie przed laty w zwierzyńcu klasztoru Saint Gallen – układali ostatnie kamienie, tworząc z nich nieforemną kopułę. Wówczas, jak zwykle dochodziło do kulminacji. Budowla zaczynała walić się w gruzy, a kamienny rumosz przysypywał śniącego, obserwującego dotąd wszystko z poziomu posadzki.

Ruiny spowijał gryzący gardło, wapienny pył. Potem nieodmiennie nadciągały fale mgły, a wśród nich objawiała się mroczna postać bez twarzy. Milcząca, zdająca się obserwować Sylwestra II ze wszystkich stron jednocześnie¹⁶⁷.

Sen jest dla papieża Sylwestra II zagadką, chociaż powtarza się od wielu nocy z zadziwiającą konsekwencją, co wyklucza przypadkowy charakter wizji. Czytelnik może co najwyżej nadać znaczenie poszczególnym jej elementom, jednak całość jest możliwa do zrozumienia dopiero później. I tak te trzy postacie o głowach zwierząt mogą mieć związek z wierzeniami przedchrześcijańskimi – w mitologii egipskiej bogowie mieli ludzkie ciała, lecz głowy zwierząt. Małpa pochodzi z regionów, gdzie chrześcijaństwo w roku 1000 jeszcze nie dotarło, a wieprz (także dzik, świnia) to zwierzęta zabijane i zjadane rytualnie w czasie starogermańskich świąt odpowiadających kalendarzowo Wielkanocy¹⁶⁸. Krew i złoto – dwie najcenniejsze substancje; krew jest bezcenna w Starym i Nowym Testamencie (zakaz ofiar z ludzi), a złoto w wielu mitologiach ma boskie pochodzenie, może być na przykład pozostałością po łzach bogów. Kopuła była uwieńczeniem wielu budowli świątynnych, zarówno chrześcijańskich, jak i tych z innych religii, tak więc ten trop niewiele może powiedzieć. Budowla waląca się w gruzy to odpowiednik wieży Babel, zniszczonej przez Boga za grzech pychy. Milcząca, mroczna postać może przypominać szatana (według dawniejszych wyobrażeń), jednak obserwowanie z wielu stron jednocześnie przywodzi na myśl bóstwa mające wiele twarzy, na przykład Światowida – głównego boga ludu, z którego pochodzi Bolesław Chrobry. Boga, którego kult ma być wkrótce zniszczony przez chrystianizację.

Z tych pojedynczych wskazówek można już zbudować pewną interpretację,

¹⁶⁷ Tamże, s. 57.

¹⁶⁸ Philippe Walter, *Mitologia chrześcijańska. Święta, rytuały i mity średniowiecza*, przeł. Ewa Burska, Warszawa 2006, s. 120 i nast.

która jednak będzie mogła znaleźć swoje potwierdzenie (lub negację) dopiero później. Otóż układają się one na obraz Kościoła (przyjmując, iż wspomniana kopuła dotyczy religii chrześcijańskiej) budowanego na gruzach dawnego świata, wręcz wspierającego się na fundamentach wierzeń przedchrześcijańskich. Taki obraz dzisiaj nie wydaje się jakąś rewolucją w religioznawstwie – cytowany Philippe Walter wskazuje, iż rozszerzające się chrześcijaństwo musiało być wpisane w ramy świata dawnych religii, aby móc nad nim zapanować¹⁶⁹. To między innymi dlatego Boże Narodzenie, Wielkanoc oraz pewne pogańskie rytuały odbywały się w podobnym terminie. Chrześcijaństwo osadziło się w ramach mitologicznych (na przykład kalendarz) i wykorzystało je, aby móc trwać i zapewnić sobie rozwój¹⁷⁰. Doskonałym zobrazowaniem tego faktu jest list papieża Grzegorza do św. Augustyna z Canterbury, w którym głowa Kościoła decyduje się nie burzyć całych pogańskich świątyń, a tylko figury bożków, natomiast same mury i architektura wewnętrzna mają być zachowane na potrzeby liturgiczne nawróconych pogan, którzy dzięki takiemu łagodnemu traktowaniu miejsc kultu mogli być bardziej przychylni nowej wierze i jej dogmatom¹⁷¹.

Znamienny jest związek tego listu w opisie snu papieża Sylwestra II. Kościoł budują istoty z wierzeń pogańskich, wykorzystując do tego zaprawę z substancji uważanych za święte i bezcenne. Taka hybryda w końcu się wali w gruzy, zamienia w stos ruin, a tym, kto pozostaje na ich miejscu, jest jakiś demoniczny przybysz, do tej pory niewidoczny na miejscu głównych wydarzeń. Szatan obserwujący Sylwestra II ze wszystkich stron, niczym Światowid, to połączenie aż nazbyt dobrze znane w religii chrześcijańskiej, gdzie dawne bóstwa określa się od wieków jeśli nie jako fałsz, to wręcz jako diabły i istoty z piekieł. Czyżby Kościół, który musiał się osadzić w ramach dawnego, przedchrześcijańskiego świata, skazany był na zagładę, po której prawdziwe oblicze bogów-demonów nie będzie już zakryte? Odpowiedzieć może tylko dalsza analiza utworu i opis jego fabuły.

Następna scena ma już innego bohatera – to rycerz Michael de Tignonville z Tuluzy, który zmierza na wschód do Sclavinii – kraju plemion słowiańskich, aby wraz z Saksonami i Dunami nawracać pogańskie społeczności. Blisko Ratzbony napotyka rabusiów chcących obrabować samotnego mnicha, którego jedynym skarbem są wiezione księgi. Na widok rycerza uciekają, zostawiając duchownego sam na sam z

¹⁶⁹ Tamże, s. 8 i nast.

¹⁷⁰ Tamże.

¹⁷¹ Philippe Walter cytuje fragmenty listu w: dz. cyt., s. 9.

Michaelem. Już pierwszy kontakt wzrokowy napelnia rycerza niepokojem:

Mężczyzna w brunatnej szacie nadal stał w bezruchu, jakby to, co wokół niego się działo, nie było groźną rzeczywistością. Pełen spokoju uśmiechnął się do rycerza, wbijając spojrzenie w jego twarz. W tej właśnie chwili Michael zrozumiał, dlaczego rabusie tak długo wahali się przed zaatakowaniem samotnego, nieuzbrojonego człowieka. Także odczuł siłę bijącą z tego spojrzenia, zdając sobie sprawę, że zetknął się z potęgą woli, jakiej istnienia dotąd nawet nie podejrzewał, choć spotykał na swej drodze wielu możnych tego świata. Z nadmiaru emocji poczuł zawrót głowy, pochylił się nad końskim karkiem i z trudem panując nad sobą zsunął się niemrawo z siodła.¹⁷²

Następuje wymiana uprzejmości i nazwisk; tajemniczy mnich to Johannes, geometra w służbie biskupa Krakowa – ojca Poppona. Na tym scena zapoznania się głównych bohaterów właściwie się kończy, lecz w ostatnim jej fragmencie Michael wspomina jeszcze niewolę mauretańską, w czasie której poznał arabskich mędrców i swą kochankę Miriam, a także fakt swego niepewnego urodzenia: „Wszak niewielu jest rycerzy mających szalone matki, twierdzące, że to nie człowiek, a oślepiający błysk światła zasiał życie w ich dziewiczych łonach, rycerzy nie potrafiących podać imienia swojego ojca”¹⁷³. Przy czym uwagi te nie są dodane przez autora bez związku z treścią opisaną sceny – te wspomnienia naszły Michaela pod wpływem gorzkości, jaką poczuł widząc oddalonego od świata i ludzi mnicha, mającego na pierwszy rzut oka niewielkie rozeznanie w sprawach miłości i pochodzenia.

Kolejna scena to opis Ottona III, władcy chrześcijańskiego świata zasiadającego w kaplicy akwizgrańskiej. Choć jest niezwykle młody, na jego barkach spoczywa wiele spraw i trudności. Jedną z nich są znaki, które jego zdaniem prowadzą go do określonego celu – odbudowy Świętego Cesarstwa, z nim na tronie. Pierwszym takim znakiem było widzenie podczas modlitwy w eremie pustelnika, gdzie rozważając słowa Jana Eriugeny (filozofa wyklętego przez Kościół dwa stulecia wcześniej) nagle ujrzał niezwykłą scenę:

W takiej właśnie chwili, gdy umysł rozjarzony był szalonymi, niejasnymi jeszcze przeczuciami szesnastoletniego chłopca [w 996 roku – przyp. P. K.] z głębi groty nadpłynęła mgła, wilgotna i gęsta, rozjarzona nieziemskim światłem. [...] ujrzał

¹⁷² *Interregnum*, s. 59

¹⁷³ *Interregnum*, s. 60.

pośród niej wysoką postać, a raczej cień człowieka odzianego w powłóczystą szatę, który wyciągnął ku niemu dłoń, zapewne w przyjacielskim geście. Po kilku uderzeniach oszalałego wzruszeniem serca obraz znikł. Pozostało jednak ziarno kielkującej pewności, że to właśnie on, Otton, syn Ottona I i Teofano, naznaczony został do wielkich czynów.¹⁷⁴

Po tym wspomnieniu dwudziestoletni cesarz przebiega w myślach swą drogę do tronu, która według niego naznaczona jest stałą obecnością Boga. Przypomina sobie przyjaciół, dzięki którym bardzo młody człowiek został cesarzem, śmierć papieża Jana XV, po którym zasiadł przychylny Ottonowi Grzegorz V; wspomina także liczne przeciwności, zdrady i problemy, którym młodzieniec nadał postać doświadczeń zesłanych przez Opatrzność. Równie ważna jest obecność w jego życiu Gerberta z Aurillac, czyli znanego z początkowej sceny utworu Sylwestra II – „szalonego współnika planów opromienionych proroctwem św. Jana”¹⁷⁵. Mimowolnie kładzie na kolanach ewangeliarz otrzymany od opata Liuthara z Reichenau, co jest tropem samym w sobie – zawarta w nim miniatura stanowi do czasów dzisiejszych przedmiot interpretacji i domysłów historyków epoki¹⁷⁶. Negatywnie ocenia korzyści płynące z włączenia w swoje plany Roberta, która Francji, oraz samego Chrobrego, którzy usiłują jak najwięcej uzyskać dla swoich państw przy jak najmniejszym wkładzie własnym w dzieło Ottona.

W następnej scenie ponownie towarzyszymy Michaelowi de Tignonville, tym razem na wybrzeżu pogańskich Pomorzan. Pokróćce dowiadujemy się o tym, że statek Dunów pragnących chrystianizować wschodnie plemiona rozbił się i uległ sztormowi, wyrzucając Michaela na ten niegościnnie zakątek wschodniej Europy. Nie ma przy sobie broni, ma zniszczoną odzież; porusza się między wydrami niczym cień, widmo. Całkowite zmęczenie sprawia, że rycerz ulega pewnemu urojeniu, a być może wizji:

Zdało mu się wówczas, że nad jego umęczonym ciałem pochyla się jakaś świetlista

¹⁷⁴ Tamże, s. 61 – 62.

¹⁷⁵ Tamże, s. 63. Określenia te jednoznacznie wskazują na odczuwaną przez cesarza i papieża wagę czasów, w których żyli i działali. Plany Ottona były związane z jego religijnymi wyobrażeniami, w których ogromną rolę odgrywała *Apokalipsa* św. Jana.

¹⁷⁶ Chodzi o przedstawienie w niej cesarza, któremu sam Bóg kładzie na głowę koronę, oraz o ukazaną wyższość znaczenia książąt Polski i Węgier nad lennymi książętami Rzeszy, gdyż to ci pierwsi w pełniejszy sposób uczestniczą w dziele ewangelizacji świata. Por. Johannes Fried, *Otton III i Bolesław Chrobry. Miniatura dedykacyjna z Ewangeliarza z Akwizgranu, zjazd gnieźnieński a królestwa polskie i węgierskie. Analiza ikonograficzna i wnioski historyczne*, przeł. Elżbieta Kaźmierczak i Witold Leder, Warszawa 2000.

istota, by nakarmić go i napoić. Później znów opona szarej mgły spowiła umysł, któremu zdało się, że nad mrocznym horyzontem wykwitł opalizujący obłok. Rósł on, przybliżał się, aż przybrał kształt unoszącego się pod sklepieniem nieba starca o mlecznobiałej brodzie, nad którego głową promieniała słoneczna tarcza. Obok starca, zdającego się emanować boską mocą, ukazała się młoda, nieskończenie piękna kobieta tuląca w ramionach srebrzystą rybę o głowie uśmiechniętego niemowlęcia w cierniowej koronie. Ta urokliwa istota, sięgająca ledwie do piersi niebiańskiemu starcowi, wspierała swe drobne stopy na sierpie księżycy¹⁷⁷

Gdy wzrok Michaela odzyskał ostrość widzenia, zauważył on jeszcze dwie inne istoty: skrzydlatego jaszczura opierzonego niczym ptak oraz kogoś podobnego do anioła, świetlistą postać o łabędzich skrzydłach. Po dostąpieniu wizji Michael stracił przytomność.

Odzyskał ją w chacie smolarza żyjącego wraz z rodziną w dzikiej kniei. Pomorzanie opiekowali się nim przez pewien czas, lecz Michael pragnął iść na południe, tam dokąd nakazywały mu udać się dziwne istoty ze snów. Przeżywając rozterki, czy jego wizje i sny nie są czasem dziełem Szatana, opuszcza smolarza i po wielu tygodniach przemierzania bezludnych, nieznanymi krainami dociera do czarownego zakątka pełnego strumieni. Tam, ku własnemu zdziwieniu, a być może nawet przerażeniu, spotyka kochankę z czasów niewoli mauretańskiej – Miriam, córkę żydowskiego kupca z Kordoby. Chwyta ją za rękę, lecz nagle sytuacja zmienia się; uścisk Miriam staje się silniejszy i lodowaty, a ona sama okazuje się demonem zdolnym sparaliżować ciało.

Następnie znów towarzyszymy Gerbertowi z Aurillac, który po niespokojnej nocy i śnie o zniszczonym Kościele wznoszonym przez Małpę, Lisa i Wieprza, opuszcza swą komnatę i udaje się do kaplicy, by tam pojednać się z Bogiem i przeprosić Go za grzech pychy – bowiem we śnie pierwszy raz dane mu było zobaczyć swój wygląd jako obserwatora zagłady budowli, wygląd przybierający postać Ciała Zbawiciela. Czując się oddalonym od Boga za to, że śmiało przybrać Jego Ciało, kładzie się na zimnej posadzce i zaczyna się żarliwie modlić, lecz myśli Gerberta są wciąż niespokojne, podsycane chaotycznymi obrazami z przeszłości, wspomnieniami rozmów i wędrówek. Sylwester II nagle przypomina sobie postać Johannesesa, geometry biskupa Poppona, i to że widział go dwa razy w życiu, przy czym obydwie spotkania dzieliło

¹⁷⁷ *Interregnum*, s. 65 – 66.

wiele lat. Nie zmienił się jednak wygląd geometry ani, co przeraża Gerberta, jego twarz i wiek. Johannes nic nie zmienił się przez te wszystkie lata, co powtórnie napelnia papieża wątpliwościami i obawami.

To właśnie Johannesowi towarzyszymy w następnej scenie. W czasie konnej podróży, w której ma u boku dwóch zbrojnych z książęcej drużyny, późną porą wierzchowce zaczynają zachowywać się niespokojnie, a sam Johannes i jego uzbrojeni towarzysze również czują złowrogą aurę opadającą na nich zniecka.

Spodziewał się tego już od kilku już dni, od owego snu zwiastującego starcie. Snu śnionego w mrocznym, sosnowym lesie, wkrótce po opuszczeniu Gniezna, gdzie biskup Poppon wraz ze swoją świtą pozostał, by konferować z arcybiskupem Ungernem nad kształtem czekającej go pracy misyjnej.

Johannes kilkakroć już doświadczył tego samego znaku. Po raz pierwszy wizja ta oładnęła nim, gdy wyruszył śladami mnicha iryjskiego, Brendana.¹⁷⁸

Później Johannes wspomina – tuż przed walką ze stworami ciemności – że prawdę o sobie i o swojej mocy poznał podczas podróży „pośród miedzianoskórego ludu o dziwnych twarzach i obyczajach”. Enigmatycznie wspomina o pierwszej konfrontacji ze złem w najczystszej postaci, lecz jej nie opisuje.

Jakże wówczas wstrząśnięty był stanem, w jakim znalazły się jego przekształcone, mocarne ciało i dusza. Dzięki swym atrybutom odniósł zwycięstwo, rozumiał jednak doskonale, że był to tylko triumf w jednej spośród wielu bitew Nieustającej Wojny. Oszołomiony tym lud o płaskich twarzach i miedzianej skórze uwieczniał w złocie i kamieniu jego podobiznę w kształcie, jaki posiadał w wyniku Przemiany. Składali mu ofiary, wielbili go, popadli więc w bałwochwalstwo – musiał ich opuścić.¹⁷⁹

Tak więc Johannes nie jest człowiekiem, a istotą spoza ludzkiego świata, której przeznaczeniem jest walka z siłami ciemności. Choć nie mówi on wprost, jaką postać przybrał w tej walce, można się tego szybko domyślić dzięki innym wspomnianym faktom. Miedzianoskóry lud czczący bohatera walczącego z mocami zła to, oczywiście, mieszkańcy Ameryki, przedstawiciele którejś z kultur mezoamerykańskich – najpewniej

¹⁷⁸ Tamże, s. 70 – 71.

¹⁷⁹ Tamże, s. 71.

Aztekowie. Ich wierzenia i rytuały koncentrowały się wokół postaci pierzastego boga-węża Quetzalcoatl, który nieustannie zmagał się z zagrażającymi ludzom potworami. Jego największym przeciwnikiem był bóg śmierci Tezcatlipoca, który w mitycznej przeszłości rządził słońcem i światem. Quetzalcoatl strącił go do morza, zajmując miejsce boga słońca, wkrótce jednak sam został pokonany i wygnany z kraju Azteków (czyli z Aztlanu). Choć mitologia aztecka jest złożona i pełna różnych wersji tych samych wydarzeń, dzieje walki boga-węża z Tezcatlipocą (nazywanego również Dymiącym Zwierciadłem) można sprowadzić do wspólnej matrycy: jest nią cykl: stworzenie świata – stworzenie człowieka – walka o władzę nad światem – pokonanie przeciwnika – powrót pokonanego i jego ostateczne rządy. Oczywiście, ten cykl jest związany z kosmogonią Azteków i jej rozwojem, z cyklem er i liczenia czasu w ich kulturze. Mit o Quetzalcoatlu i Tezcatlipoce nosi także znamiona mitu soteriologicznego – opowieści o utracie raju i odkupieniu człowieka przez prawego władcę świata. Hiszpańscy konkwistadorzy nie widzieli tego powiązania mitologii mezoamerykańskiej z chrześcijaństwem, przerażeni krwawymi obrzędami mającymi na celu ułatwić bogu-wężowi powrót do świata ludzi; zobaczyli to dopiero misjonarze, w dużej mierze jezuici, starający się ocalić ludność podbitego imperium Azteków przed eksterminacją. Po śnie Sylwestra II historia Johannaesa – pierzastego węża jest kolejnym „węzłem” spinającym tradycje chrześcijańskie i świat dawnych wierzeń w ciągłą, logiczną całość.

Dalsze wspomnienia Johannaesa dotyczą kolejnych walk z różnymi postaciami mroku: walczył on z Astarothem, Sheloshettem, Satanaelem, Tezcatlipocą, Harahelem oraz Czerwiem. Choć są to imiona antagonistów z kilku różnych religii i mitologii, to dla Johannaesa wielość nazw jest tylko zasłoną skrywającą straszliwą prawdę:

Potykał się z wieloma przeciwnikami, będącymi wszak mackami odrażającego, bezkształtnego potwora z otchłani Zła. Astaroth, Sheloshett, Satanael, Tezcatlipoca, Harah czy Czerw, wszystko to powłoki i miana oznaczające tę samą moc, porażającą dusze miazmatami zagłady¹⁸⁰.

Wielość bóstw, bohaterów, wydarzeń – cecha szczególna wielu systemów mitologicznych – w dziejach Johannaesa przeobraża się w jedną jedyną opowieść, gdyż wszelkie imiona, którymi ludzie obdarzali nadludzkie istoty, oznaczają wciąż te same potęgi: Światło oraz Ciemność. Wszelkie inne określenia są tylko znakami służącymi

¹⁸⁰ Tamże, s. 71 – 72.

ludziom wszystkich kultur i religii do identyfikacji i nazwania tego, co nadprzyrodzone i co pochodzi spoza ludzkiego świata. W czasach powstania *Interregnum* (mówimy o początku lat 90. dwudziestego wieku) dużą popularność zyskały teorie paranaukowe, często stanowiące pochodne tez ezoteryków, antropozofów czy okultystów sprzed ponad stu lat, mające na celu wytłumaczenie szerokim kręgom odbiorców wspólnych motywów, toposów i wątków mitologicznych łączących często odległe od siebie archaiczne kultury, mogące wskazywać na istnienie prehistorycznej „matrycy”, w której ma początek cała ludzka cywilizacja; zdaniem wielu (na przykład słynnego Ericha von Däniken) taką matrycą mogły być cywilizacje pozaziemskie, które stymulowały lub wręcz zapoczątkowały istnienie wyższej kultury na naszej planecie. Także mniej więcej w tym okresie szczególną aktywnością wykazali się wyznawcy różnych odłamów New Age, którego podstawą spajającą owe odłamy jest przekonanie o wielości imion lub objawionych postaci należących do jednej i tej samej siły – sprzyjającej ludzkości lub nie. Właśnie tu należy upatrywać właściwego kontekstu dla *Interregnum*: w czasie popularności podobnych teorii i tez, w czasie rozkwitu grup New Age i publikacji książek von Dänikena i jemu podobnych kontrowersyjnych badaczy prehistorii dziejów człowieka. Dalsza analiza utworu będzie mogła wykazać, w jaki sposób jego treść odnosi się do paranauki wczesnych lat 90. ubiegłego wieku.

Tuż przed pojawieniem się przeciwników Johannesesa (Quelzalcoatla) zachodzi niezwykle zjawisko astronomiczne, widoczne dla garstki wybranych:

Czuł, że cierpnie mu skóra – to niepokój zatopił szpony w jego duszy. Wszak wzeszło Słońce Umarłych, czarne słońce, które jedynie nieliczni mogą dostrzec. Cała ludzkość, nieświadoma jego pojawienia się, może ponieść konsekwencje związanego z tym zagrożenia. Oto zaczął się czas bezkrólewia. Symbole straciły swą moc, a Światłość i Mrok uzyskały równe szanse¹⁸¹.

Czas bezkrólewia – po łacinie właśnie „interregnum”. W historii to pojęcie oznacza czas pomiędzy śmiercią lub odejściem starego władcy a mianowaniem nowego. Biorąc pod uwagę łacińskie znaczenie, chodzi tu bardziej o czas oczekiwania, napięcia pomiędzy starymi rządami a tymi, które dopiero mają nadejść. W historii narodów europejskich (w tym Polski) okres bezkrólewia odróżniał się nie tylko brakiem stabilności

¹⁸¹ Tamże, s. 72.

administracji państwowej i niepewnością co do nadchodzącej przyszłości, lecz także zmianami w polityce danego mocarstwa. Zmieniał się przede wszystkim układ sił politycznych: pewne ugrupowania zyskiwały nowe szanse, inne toczyły walkę o przetrwanie na scenie politycznej. Stabilne układy sił po śmierci monarchy załamywały się, aby z chaosu mógł się wyłonić nowy układ. W utworze Oszubskiego bezkrólewie dotyczy innego świata, rzeczywistości duchowej, wyższej, a węzłem spinającym tę rzeczywistość ze światem ziemskim jest rok 1000, którego niezwykłość i burzliwość stanowią odzwierciedlenie przemian zachodzących w „tamnym” świecie. Można sądzić, iż taki był cel autora: związać magiczną dla ludzi datę ze światem duchów, demonów i starych bóstw, co mogłoby służyć potwierdzeniu tezy, iż dla ludzi dawnych epok przełomowe wydarzenia historyczne mogły stanowić echo poruszeń dokonujących się w wyższej rzeczywistości.

Co najciekawsze, takie przekonanie o istnieniu podobnej zależności nie było możliwe w czasach najdawniejszych, w kulturach archaicznych. Truizm antropologii kulturowej głosi: kultury archaiczne lub prehistoryczne były ukierunkowane ahistorycznie, to znaczy eliminowały wpływ zmian na życie plemienia/kultury i nie rejestrowały w świadomości społecznej faktu dokonania się czegoś istotnego, przełomowego w dziejach. Nowy stan rzeczy utrwał się szybko jako coś stałego i odwiecznego¹⁸². Zatem umagicznienie wyjątkowej daty i przypisanie jej znaczenia także dla świata boskiego mogło się pojawić w czasach dominacji perspektywy historycznej ujmującej pojęcie dziejowości, co przyniosła dopiero tradycja judeochrześcijańska. Stąd między innymi autorski (niekoniecznie świadomy) wybór czasu akcji dla utworu.

Samo pojawienie się przeciwników przywodzi na myśl już nie jakąkolwiek starożytną mitologię, lecz właśnie tradycję znacznie nam bliższą:

Wówczas z cienia rzucanego przez szczyt przypominający swym kształtem zdruzgotaną basztę wyłoniło się czterech jeźdźców na monstrualnych rumakach. Zbliżali się, jadąc stępa, a ich rynsztunek zgrzytał warkotliwie niczym czuryngi hordy pogańskich magów. Dopiero gdy znaleźli się w odległości dwudziestu kroków, blade światło księżyca w pełni objawiło Johannesowi ich ohydę. Oto nadjeżdżało Czterech Jeźdźców Ciemności. Każdemu z nich, sponad ramion

¹⁸² Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wstęp Marcina Czerwińskiego, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 7 – 8.

wyrastała miast głowy naga czaszka spojona ściśle ze zbroją okrywającą całe, z kształtu ludzkie ciało, a uczynioną z kościanych i kamiennych płytek, złowieszczych amuletów z wrytymi na nich inskrypcjami bluźnierczych zaklęć. W opancerzonych dłoniach ściskali długie, krzemienne miecze o ząbkowanych ostrzach. Wierzchowce rycerzy ciemności, także okryte warstwą z kawałków kości i kamienia, pokrytych magicznymi symbolami, zdawały się być ożywionymi fragmentami skał. Parły do przodu niestrudzenie, ze złowieszczym szczękiem i zgrzytem, niosąc na swych grzbietach głód, zagładę dusz, bestialstwo i zarazę¹⁸³.

Nawiązanie do biblijnych Jeźdźców Apokalipsy jest widoczne od samego początku tego fragmentu. Zastanawia tylko wygląd przybyłych nieprzyjaciół, gdyż elementy ich rynsztunku (kości, kamienie, wryte zaklęcia, amulety, krzemienne ząbkowane miecze) nie mają związku ani z treścią *Apokalipsy* św. Jana, ani z elementami kultury chrześcijańskiej. Niewątpliwie nasuwają się na myśl odniesienia czterech potworów do postaci Nowo Testamentalnych, problem jednak w tym że ani sama teologia, ani też antropologia czy filologia nie dały nam obiektywnego i stałego sposobu rozumienia tego, kim lub czym są Jeźdźcy Apokalipsy. Tym bardziej nie dadzą nam tego współczesne próby interpretacji zagadkowej księgi Nowego Testamentu, nastawione bardziej na odkrycie płynącego z niej pocieszenia dla pierwszych chrześcijan, a nie na analizę tego, co groźne i wzniosłe. Sam autor opowiadania poprzestaje na tym opisie. Z którego może wynikać jedynie spostrzeżenie, iż owi wrodzy przybysze są po prostu wysłannikami sił ciemności – przy czym owa „ciemność” w całym utworze, podobnie jak „światłość”, jest siłą nie do końca określoną i nie dającą się jednoznacznie nazwać czy zrozumieć. Postaci Jeźdźców Ciemności u Oszyńskiego są bardziej postaciami z typowej literatury fantasy – potworami służącymi złu, których zwalczają pozytywni bohaterowie, natomiast elementy nadające im podobieństwo do postaci z *Apokalipsy* służą podkreśleniu wymowy *Interregnum*, odwołującego się do uniwersalizmu i prahistorycznej bliskości toposów obecnych w każdej mitologii.

Walka Johanneses z wysłannikami mroku trwała całą noc, gdyż po pojawieniu się Jeźdźców przybyło także stado *navii* – latających stworów podobnych do greckich *harpii*. Dopiero o świcie Johannes zwyciężył, z daleka obserwując pojawienie się nowej bestii – Czerwia, który jednak wycofał się i uniknął starcia.

Następna scena to opis walki Michaela de Tignonville z potworem, który

¹⁸³ *Interregnum*, s. 73.

przybrał postać żydowskiej kochanki Miriam. W momencie, gdy życie rycerza było zagrożone atakami bestii, z niebios spadł świetlisty miecz, którego blask poraził oszukańczą Miriam. Także w samym Michaelu dokonała się przemiana:

Jakże odmieniło się jego życie! Będąc świetlistym rycerzem, jednym aktem woli mógł objąć umysłem dziwne wypadki i pozornie splątane dotąd ścieżki swego życia. Nabrał też dziwnej pewności, że starcie, w którym brał udział, inicjacja objawiająca mu jego moc i przeznaczenie, jest zaledwie próbą, drobną potyczką.

Uniósł ku ciemniejącemu już, wieczornemu niebu twarz, na powrót nabierającą ludzkich cech. Pośród wielu ciał niebieskich spostrzegł czarny, posępny krąg, ślący ku ziemi promienie strachu. To Słońce Umarłych, niczym odrażający płaz, wpełzało na nieboskłon¹⁸⁴.

Tak więc Michael de Tignonville również okazuje się wysłannikiem Światłości. Warto przywołać treść jego wspomnień przy pierwszym spotkaniu z Johannesem – Michael nie znał swojego ojca, a matka twierdziła, że to światło z niebios sprawiło, że zaszła w ciążę. Świetlisty miecz, który spadł z nieba i posłużył do pogromienia demonicznej istoty, może być atrybutem Archanioła Michała – pogromcy armii upadłych aniołów. Także imię Michael to imię tego „wodza zastępów niebieskich”, jak go określa jedna z katolickich modlitw.

Pojawia się zatem dwóch bohaterów Światłości – pochodzący z kultur mezoamerykańskich bóg-wąż Quetzalcoatl oraz Michał Archanioł, który dostąpił inkarnacji w ludzką postać. Obaj objawili się w roku 1000, w czasie bezkrólestwa trwającego w świecie duchowym, gdy obie siły – dobro i mrok – zyskiwały równe szanse. Obaj spotykają się po raz drugi w Wiślicy – grodzie słowiańskim, na terenach dopiero co schryścianizowanych, gdzie oprócz kilkunastu nawróconych na nową wiarę rodzin mieszkał opat Maurycy wraz z kilkoma mnichami, wysłanymi ze słynnego wtedy opactwa Cluny. Johannes jako geometra biskupa krakowskiego ma za zadanie dokonać pewnych prac mierniczych, natomiast Michael pojawia się jako umęczony, ubogi przybysz, który po podróży wchodzi do kościoła i kładzie się krzyżem, modląc się w mowie Franków. Wyczerpany, traci przytomność na tydzień, a w tym czasie opactwo odwiedzają czterej kapłani boga Peruna niosąc tajemniczą postać w lektyce. Tą postacią okazuje się ojciec Johannes-Quetzalcoatla, Żmij.

¹⁸⁴ *Interregnum*, s. 79.

Żyjący w czasach romantyzmu badacz mitologii słowiańskiej, Bronisław Trentowski, potraktował tę postać raczej marginalnie, co zresztą wynika z faktu, iż w tej epoce Żmij nie był zbyt rozpoznawalną postacią panteonu słowiańskiego¹⁸⁵ (na przykład Juliusz Słowacki, wykorzystując samą nazwę tej istoty, w powieści poetyckiej *Żmija* nadał postaci noszącej to miano zupełnie inne znaczenie, historię i motywację – a przede wszystkim postać ludzką, nie demoniczną). Warto w tym miejscu przytoczyć hasło encyklopedyczne ze słownika Jerzego Strzelczyka poświęcone Żmijowi, aby zrozumieć zarówno kontekst wykorzystany przez Oszubskiego, jak i pełne znaczenie tej postaci w utworze¹⁸⁶:

Żmij – skrzydlata istota mityczna, znana niemal w całej słowiańszczyźnie [wbrew opiniom romantyków – przyp. P. K.] o niezupełnie jasnych celach i funkcjach. Najlepiej wiara w Żmija zachowała się u Słowian południowych i wschodnich. Na Bałkanach przeważały funkcje przychylnie ludziom: ochrona wód i zasiewów, a szerzej – okolicy przed niebezpiecznym przeciwnikiem, smokiem burzy (lamja), sprowadzanie życiodajnego deszczu. Ze smokami walczył Żmij błyskawicami i piorunami. Wraz ze świętymi Eliaszem i Jerzym oraz samym Bogiem należał do sił czystych, stojących w opozycji do smoków, demonów i czarownic. Kojarzano go z ognistymi zjawiskami na niebie (meteory, komety). Mógł występować pod postacią różnych ptaków oraz jako człowiek z małymi skrzydełkami pod ramionami, węzowym ogonem lub ciałem pokrytym łuskami. Żmij wchodził w związki seksualne z ziemskimi kobietami, owocem takich związków były dzieci płci męskiej o nadzwyczajnej sile i zdolnościach [...]. U Słowian wschodnich Żmij przetrwał wyłącznie jako demon opiekuńczy, a nazwa „Żmij” kojarzyła się ze żmiją, smokiem (wężem); doszło tam do przesuwania nazwy na potwora, będącego przeciwieństwem bohatera [...]. Według R. Tomickiego ostatnie badania mitologii słowiańskiej dowodzą, iż zarówno bohaterowie eposów oraz legend, jak i święci walczący ze smokami i władający piorunami stanowią transformacje prasłowiańskie, a szerzej – indoeuropejskie wyobrażenia boga piorunowładcy (słow. Perun, litew. Perkunas), którego walka ze smokiem była zasadniczym motywem mitu kosmogonicznego.

Po zapoznaniu się z charakterystyką tej postaci można zauważyć, iż Oszubski nie wybrał jej w sposób przypadkowy do swojego opowiadania. Jej podobieństwo do katolickich świętych utrwalonych w folklorze i obrazach ludowych, niepełna wiedza o

¹⁸⁵ Tadeusz Linkner, *Słowiańskie bogi i demony. Z rękopisu Bronisława Trentowskiego*, Gdańsk 1998.

¹⁸⁶ Jerzy Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 242 – 243.

niej, którą można było wypełnić własną wyobraźnią, posiadane cechy przeciwników, z którymi Żmij walczył, niewielki zasięg jej kultu na ziemiach Polan, płodzenie potomstwa będącego herosami, związek z wyobrażeniami znacznie starszymi niż cała mitologia słowiańska – to wszystko mogło zadecydować o pojawieniu się Żmija na kartach *Interregnum*, gdzie okazuje się on ojcem Quetzalcoatl i tym, który zapoczątkował linię bohaterów walczących z Ciemnością. Skoro Żmij był ojcem boga – węża zmagającego się z wieloma postaciami mroku i czczonego przez lud nawet nieznanymi i nieodkrytymi w roku 1000, to być może był też związany z innymi mitologiami, gdzie bogowie i bohaterowie nieustannie walczą z bestiami i demonami, mając (według mitów) za ojców Odyna, Zeusa. Dagdę? Konstrukcja świata przedstawionego jest tu otwarta, Oszubski zbudował tylko pewne ramy, które czytelnik może obudować przy pomocy własnej wiedzy i wyobrażeń dotyczącymi najbardziej znanych mitologii i przekazów folklorystycznych.

Najwięcej nieporozumień może budzić demoniczny wygląd Żmija, który upodabnia go do potworów i sług ciemności. Łuskowata skóra, skrzydła, gadzi ogon – to przecież cechy smoków, z którymi walczył. Jest to jednak tylko pozorna niedogodność: w wielu mitologiach bohaterowie i bogowie walczący o zachowanie porządku na świecie często przejmowali lub posiadli od urodzenia cechy własnych nieprzyjaciół: Beowulf i Herakles mieli nadludzką siłę (niczym troll Grendel albo mitologiczni giganci), Zygryd po zjedzeniu serca smoka Fafnira posiadał dar rozumienia mowy ptaków i odporność na ciosy mieczem, Thor walczący z olbrzymami miał matkę olbrzymkę (czyli krew tej rasy), a greccy bogowie, którzy stracili Tytanów z niebios, byli ich potomstwem. W tradycjach przedchrześcijańskich obrońcy społeczności (bohaterowie, bóstwa opiekuńcze) bardzo często mieli pewne rysy podobieństwa do demonów i bestii, trollów, smoków i zwierząt, co czyniło ich postacie niejednoznacznymi, nie do końca określonymi, po której stronie stoją – porządku lub chaosu. Dopiero tradycja judeochrześcijańska wskazała na konieczność oddzielenia od siebie absolutnego dobra i całkowitego zła, co nie było możliwe wcześniej – mitologiczne istoty walczące z ludźmi (trolle, smoki, olbrzymy) nie mają cech demonicznych (w takim rozumieniu, w jakim określamy szatana i upadłe anioły), a bardziej zwierzęce (mroczna strona świata naturalnego otaczającego plemię), natomiast postacie pozytywne (bohater eposu, bóg opiekun) zawsze były w jakiś sposób

naznaczone podobieństwem do złych bogów lub służących im bestii. Stąd też tajemnicza postać Żmija, nie do końca ujednoznacziona – lecz na pewno atrakcyjna pod względem artystycznym.

Po opuszczeniu grodu wiślańskiego Johannes i Michael (który w cudowny sposób odzyskał siły i zdrowie) musieli zmagać się z szalejącą wichurą i ulewami w drodze do krainy uważanej przez Słowian za przeklętą. Obydwaj widzieli wschód tajemniczego Czarnego Słońca, wiedząc iż poprzedza on przybycie sług ciemności. Ostatnia walka Quetzalcoatl i Archanioła Michała ma miejsce na pogańskim uroczysku, powtórnie przybywają Jeźdźcy Ciemności – lecz nie czterech, a cały legion opancerzonych demonów. Opis starcia w niczym nie przypomina opisów walk znanych z tradycyjnej heroicznej fantasy, znacznie bliżej mu do stylu tekstów mitograficznych:

Wkroczyli na obszar uważany przez Sclavinów za przeklęty, jako że ponoć pod korzeniami gór spoczywał tam, przykuty łańcuchem do serca ziemi, Władca Zła. Gdy targał ogniwami, lawiny osuwały się ze szczytów, niszcząc wsie i zabijając ludzi¹⁸⁷

Spod niskiego pułapu gór zaczęły odrywać się liczne cienie – to navie, upiory wylęgłe z dusz porońców; zatrzepotały skrzydłami, upatrując ofiar, z których mogłyby wyssać krew i siły witalne. Przed ławą dzikiego wojska zaczęła z kolei przemykać piękna, smukła, czarnowłosa kobieta, nie wiadomo czy przewodząca zgrai, czy też na modłę rycerską spełniająca rolę harcownika, prowokującego wroga do podjęcia bitwy.

[...] Po długim oczekiwaniu, przepojonym narastającą grozą, objawił się wreszcie prawdziwy wódz potępieńczej hordy. Nadpłynął niesiony podmuchem wiatru, mroczny i wyniosły. Potężny siewca zła, Czerw, uniósł w górę swą podobną do ludzkiej dłoń. Wówczas w zboczu Kamiennej pojawiła się rysa. Pęknięcie szybko rozszerzało się, tworząc coraz głębszą rozpadlinę, aż stało się otchłanną jamą, poprzez trzewia żywej skały sięgającą do serca ziemi.

To, co wydarzyło się później, musiało być zaiste potwornym obrazem, bo gdy po wielu dniach pewien smolarz odnalazł w kniei i przywiódł do klasztoru brata Clementa [towarzyszącego Johannesowi i Michaelowi w ich podróży – przyp. P. K.], ten był już zaledwie strzępem człowieka. Włosy miał zbielałe, a lewa dłoń stała się bezwładna. Atak strachu poraził też na zawsze jego mowę i słuch. Najstraszliwsze spustoszenia dokonały się jednak w umyśle mnicha. Świadczyły o tym oczy, które,

¹⁸⁷ *Interregnum*, s. 87.

bez względu na czym by nie spoczął wzrok Clementa, rozszerzone były nieustannym paroksyzmem lęku¹⁸⁸

Opis dotyczy nie tyle starcia bohaterów z władcą zła, co bardziej przybycia tego ostatniego na pole walki, od której zależy ma przyszłość ludzkości. Sam przebieg walki został po prostu zasugerowany jako coś wykraczającego poza zdolności ludzkiej wyobraźni. Widzimy tylko brata Clementa, który obserwując walkę Światłości z Ciemnością postradał zmysły i zdolność opisanego tego, co widział. Tej walki nie można było opisać w sposób zrozumiały dla kogoś myślącego przyjętymi powszechnie pojęciami, skoro sam jej obraz skazał duchownego na życie w obłądnie. Boskie sacrum objawiło się w pełni, niszcząc złego Czerwia, i nie był to widok przeznaczony dla oczu człowieka.

Pierwszym odniesieniem do mitologii, które nasuwa się po tym fragmencie, jest jeden z mitów o Zeusie, który obiecał spełnić jedno życzenie swej kochanki. Poprosiła ona boga o to, aby ten objawił się jej w swej boskiej, prawdziwej postaci, a nie w ciele ludzkim. Zeus, związany obietnicą nie mógł jej odmówić, mimo iż wiedział o tragicznych konsekwencjach objawienia sacrum człowiekowi. Kochanka, widząc prawdziwego Zeusa w pełni boskości, umiera spalona przez jego moc, lecz jej nienarodzone dziecko zostaje przez Zeusa ocalone i zaszyte w jego własnym udzie. Tak ocalał bóg wina Dionizos.

Problem ograniczonego aparatu poznawczego, jakim dysponuje człowiek, dość często pojawia się w fantastyce już od czasów H. P. Lovecrafta i autorów z kręgu *Weird Tales*. W mitologii Cthulhu jest wiele zjawisk i postaci, których bohater utworu (na przykład *W górach szaleństwa* albo w *Przypadku Charlesa Dextera Warda*) nie jest w stanie pojąć i zinterpretować według antropocentrycznego modelu rozumienia świata. Nawet w tolkienowskiej mitologii Śródziemia zdolności poznawcze człowieka (Dunedainów, Numenorejczyków) są ograniczone i uboższe względem możliwości starszej rasy elfów lub samych Valarów – przecież właśnie z winy braku uznania ludzkiej ułomności względem potężniejszych istot wyspa Numenor tonie w odmętach oceanu. Narracja *Silmarillionu* jest narracją mitograficzną, prowadzoną z punktu widzenia Valarów i Eldarów, gdzie człowiek pojawia się jako gość albo nawet intruz. Wielu pisarzy fantasy i SF stawało przed wyzwaniem opisanego tego, co niedostępne dla

¹⁸⁸ Tamże, s. 88 – 89.

człowieka i co jest mu obce – Lovecraft jest tu dobrym przykładem. Jednym z możliwych wyjść było i jest, co widać właśnie w omawianym utworze Oszybskiego, sugerowanie istnienia czegoś wykraczającego poza nasz świat, lecz unikanie typowo literackich opisów na rzecz zaznaczenia tylko pewnych konturów czekających na wypełnienie przez czytelnicze wyobrażenia. Skonstruowanie ostatecznego obrazu tego, co wykracza poza kategorie antropocentryczne, należy do samego czytelnika, na czym – co warto podkreślić – zyskuje wartość artystyczna utworu poprzez zwiększenie możliwości interpretacji i odczytań, jakimi dysponuje odbiorca.

Rok 1000 był czasem spokojnym, opierającym się mitologizacji magicznego jubileuszu, lecz i w tym roku wydarzyło się kilka rzeczy ważnych dla tożsamości narodów europejskich – zjazd w Gnieźnie, obrady parlamentu w Irlandii odrzucające rdzenną religię, nieudana kolonizacja Ameryki przez Skandynawów, bunt Rzymian przeciwko cesarzowi¹⁸⁹. Był to czas

Pełen sprzeczności, w którym polityka nierozzerwalnie splatała się z religią; czas, w którym poszerzanie granic państwowych utożsamiano często z szerzeniem prawdziwej wiary; czas, kiedy cesarze mianowali papieży, ci zaś z kolei koronowali cesarzy; czas, w którym biskup z włócznią w ręce mógł iść na czele wojsk cesarskich atakujących stolicę Piotrową, a grzeszny cesarz umartwiał się w mniszej pustelni¹⁹⁰.

Historycy dysponują wieloma faktami i źródłami dotyczącymi tego okresu, jednak wiele miejsc w jego historii musiało zostać wypełnione domysłami i interpretacjami jednostkowymi. Rok 1000 był datą graniczną oddzielającą czas nazywamy (często niesłusznie) „mrocznymi wiekami”, których dzieje są dla nas mgliste, niepewne i podatne na nieraz fantastyczne domysły będące skutkiem braku klasycznych źródeł, a średniowieczem dojrzałym, które jest nam bardziej znane i udokumentowane. Stąd sama data łączy w sobie czas nam znany, o którym wiemy naprawdę wiele, z epoką dla nas tajemniczą i stanowiącą wyzwanie dla historyka. Możemy dysponować nagimi faktami na temat zjazdu gnieźnieńskiego, treści Ewangeliarza Liuthara czy chrystianizacji Europy Wschodniej, jednak ich interpretacja czy odkrycie motywów działań Ottona lub Chrobrego ma w sobie coś literackiego, coś z pracy pisarza, artysty.

¹⁸⁹ Przemysław Urbańczyk, dz. cyt., s. 13 i nast.

¹⁹⁰ Tamże, s. 12.

Na pytanie o powody, dla których Otton III chciał kontynuować dzieło Karola Wielkiego i stworzyć nowe Święte Cesarstwo, możemy odpowiednio podać kilka nieraz wykluczających się odpowiedzi. Może być nią zgłębienie indywidualnej religijności cesarza, zafascynowanego nauką Jana Eriugeny – heretyka; a zatem marzenia o Świętym Cesarstwie mają coś z herezji¹⁹¹. Odpowiedzią może być atmosfera epoki, w której dominowała „przemoc intelektualna” charakterystyczna dla religii monoteistycznych, dysponujących cennym narzędziem – wykluczeniem poza społeczność sakramentalną¹⁹², owocującym także skutkami natury świeckiej. Odpowiedzią może być panująca wtedy „logika kontrreligijna”¹⁹³ (w tym sensie, że monoteizm jest kontrreligią niezdolną „przetłumaczyć” na swój język innych wyznań, generującą hermeneutykę różnicy), która ożywia i rozwija chrześcijaństwo, czego przykładem jest motyw „militia Christi” (żołnierze Chrystusa) obecna już w Ewangeliach i w Listach św. Pawła. W końcu odpowiedzią może być właściwe odczytanie znaczenia Ewangeliarza Liuthara, częstej lektury Ottona; jednak stanowi ono wyzwanie dla historyków do dnia dzisiejszego.

W *Interregnum* znajdziemy początkowo obraz Ottona jako człowieka ogarniętego wielką ideą, która zawiera w sobie odrodzenie świata chrześcijańskiego. Jest to człowiek jednocześnie zmęczony (pomimo młodego wieku) i czerpiący siłę z wyobrażenia o Świętym Cesarstwie. Jednak pewien fragment utworu rzuca inne światło na tę postać – wspomniana mimochodem myśl Sylwestra II, kogoś bardziej nawet przejętego ideami Ottona niż on sam:

Twoja matka – pomyślał papież, przymknąwszy powieki – Teofano, urodzona jako córka karczmarza, morderczyni swego drugiego męża i kochanka własnego stryja, nie była niczym innym, jak ambitną ladacnicą. Jesteś zwierciadłem jej duszy, Ottonie. Spala cię żądza... władzy? Nie, władzę już posiadasz. Raczej pragniesz zdobyć wieczną chwałę zarówno wśród ludu, jak i u Pana naszego. Czyżbyś pragnął za wszelką cenę stać się kimś wyjątkowym? Nowym Mesjaszem?! Lękasz się...

¹⁹¹ A jak pisał Leszek Kołakowski, „heretyk, zarówno w oczach historyka, jak w oficjalnej doktrynie chrześcijańskiej, jest to zawsze ktoś, kto się odwołuje do tego samego kanonu, do tego samego źródła mądrości [...] ale interpretuje ten kanon w inny sposób. [...] Heretyk nie chce wcale być nowatorem, nie chce żadnej własnej oryginalnej doktryny proponować, ale usiłuje tylko w czystej postaci głosić objawione Słowo Boże i przywrócić kanonicznym pismom ich właściwy sens, zepsuty jego zdaniem z obecnym nauczaniem”. Por. Leszek Kołakowski, *Herezja*, Kraków 2010, s. 11.

¹⁹² Dominique Iogna-Prat, *Ład i wykluczenie. Cluny i społeczność chrześcijańska wobec herezji, judaizmu i islamu (1000 – 1150)*, przeł. Anna Kosiorek, Kraków 2013, s. 13 i nast.

¹⁹³ Tamże, s. 14.

upadku? Pozostawienia po sobie znikomego śladu w ludzkiej pamięci? Może śmierci? Czego boisz się, Ottonie?¹⁹⁴

Wspomnienie o matce cesarza nie jest przypadkiem, gdyż to właśnie Teofano w dużej mierze odpowiadała za podtrzymanie w umyśle młodego cesarza tak ambitnych i niemal szalonych planów. To jej wychowaniu Otton zawdzięcza zarówno formację religijną, jak i kształt planów politycznych obejmujących całą chrześcijańską Europę. Do momentu nim papież przypomniał sobie postać Teofano, młody cesarz zachowywał w *Interregnum* dostojeństwo swej postaci i miano jedyne prawdziwego władcy Świętego Cesarstwa. Dopiero Sylwester II odważył się spojrzeć na Ottona w zupełnie inny sposób – jak na kogoś, kto odziedziczył po matce nie tylko urok osobisty i wielkie zdolności umysłowe, lecz także dumę, wyniosłość oraz żądzę ziemskiej chwały.

Thomas Merton w książce *Wiara i przemoc* obrazuje tezę, iż największym problemem współczesnego chrześcijanina jest brak zdolności do ujrzenia w sobie samym obrazu Boga, co jest główną przyczyną wszelkich kryzysów i cierpienia zadanego w imię Boże. W realiach świata średniowiecznego Merton musiałby zmienić perspektywę badawczą i oprzeć się na innych przesłankach. Otóż Otton jest nieustannie zapatrzony w swój wewnętrzny obraz Boga, podobnie jak jego matka, i tylko papież teoretycznie sprzyjający planom cesarza potrafi ujrzeć, iż paradoksalnie jest to źródło zagrożenia. Gdyż ów obraz jest odkształcony, zdeformowany względem wyobrażenia istniejącego w nieokreślonym „wcześniej”, kiedy formacja religijna nie zlała się w jedno z polityką i związaną z nią przemocą. Mertonowska przemoc w wierze to ślepotą duchową, przemoc roku 1000 to zaślepienie spaczonym wyobrażeniem rzeczywistości zbawczej, dziejów Odkupienia i roli człowieka w nim.

Tadeusz Oszubski w swoim opowiadaniu sprowadził całe bogactwo zawartych motywów mitologicznych, sakralnych i kulturowych do prostego, choć jednocześnie doniosłego opisu starcia pomiędzy Dobrem i Złem, opisu różniącego się od partii końcowych innych utworów fantasy. Niemniej nie da się ukryć, iż rozrywkowość dominuje nad możliwościami wykorzystania tyłu niezwykle interesujących elementów. Jedynie motyw uniwersalności podstawowych wyobrażeń dobra i zła, przewijających się przez dzieje niemal wszystkich ziemskich kultur, został rozwinięty i poprowadzony zgodnie z tkwiącymi w tym tekście możliwościami. Owa uniwersalność dotyczy

¹⁹⁴ *Interregnum*, s. 81.

zresztą głównie niezwykłego podobieństwa pomiędzy mitami Słowian i Azteków, pomiędzy prasłowiańskim Żmijem a prekolumbijskim Quetzalcoatlem. Z przyczyny oczywistej – krótkiej formy narracyjnej, jaką jest opowiadanie – obszar zainteresowań autorskich został ograniczony do tego właśnie pola, nie włączając innych „smoczyc” czy „gadzi” obrazów istniejących przecież w innych kulturach. „Interregnum” to nie tylko termin używany przez historyków w klasycznej historiografii. To także pojęcie użyte przez historyków sztuki, między innymi Mieczysława Porębskiego, na określenie realiów artystycznych doby rozbiorowej¹⁹⁵. Termin, po raz pierwszy użyty przez Jana Matejkę, kojarzył się z utratą własnej państwowości i przejściem władzy nad kulturą najpierw przez poezję narodową, a potem przez malarstwo i obraz. W utworze Oszubskiego „międzykrólewie” to czas, gdy stary Żmij umiera, a na jego miejsce strażnika i obrońcy świata przez Ciemnością o różnych imionach przejmuje Johannes-Quetzalcoatl. Być może pragermańskie, celtyckie czy semickie obrazy smoka lub gada nie były zbyt użyteczne artystycznie, aby i im nadać łączność ze światem mitów Słowian i ludu Aztlanu: o ile w tych pierwszych atrybuty „gadzie” (łuskowata skóra, skrzydła, etc.) należały wyłącznie do świata potworów i demonów, o tyle w tych drugich pewna ich część przechodziła na postać bohatera (na Żmija i Boga-Węża). W tym miejscu należy upatrywać fascynujących dla autora związków pomiędzy światami oddzielonymi od siebie przez Ocean Atlantycki i tysiące kilometrów lądu, na których zostaje zbudowana fantastyczność, niesamowitość *Interregnum*. Właśnie na bliskości odległych światów, niemożliwej do wytłumaczenia dla antropologów i niezasługującej na określenie „przypadkowa”.

¹⁹⁵ Mieczysław Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975.

VIII. „Zgromadzenie święte” – *Katedra* Jacka Dukaja

Tytuł tej części rozprawy został zaczerpnięty z tekstu dobrze znanej na ziemiach śląskiej i opolskiej pieśni liturgicznej, od lat obecnej w śpiewniku autorstwa księdza Ludwika Skowronka *Droga do nieba*. Pełny tekst refrenu brzmi:

Ludu kapłański, ludu królewski,
zgromadzenie święte,
Ludu Boży, śpiewaj twemu Panu.

Poszczególne zwrotki mają treść pochwalną, dziękczynno-uwielbiającą, lecz to właśnie słowa refrenu, obrazujące prawdziwą postać społeczności liturgicznej (wierni zgromadzeni na Eucharystii są ludem kapłańskim, królewskim) stanowią poetyckie spoiwo łączące ze sobą dwa pojęcia: uwielbienie Boga i zgromadzenie wiernych. Nie ma prawdziwego uwielbienia tam, gdzie jest brak duchowej łączności między ludźmi, tak jak nie ma społeczności liturgicznej bez oddawania czci Bogu. Te dwie płaszczyzny są ściśle związane ze sobą i razem stanowią całość fundamentalną dla osiągnięcia celu ostatecznego – złączenia z Przyczyną i powrotu do świata istniejącego przed upadkiem pierwszych ludzi, co jest ostatecznym *telos* życia każdego człowieka, jak nauczał Grzegorz z Nyssy¹⁹⁶.

Osoba o głębokiej wrażliwości religijnej mogłaby połączyć słowa tej pieśni z wyjątkowo wymownym obrazem wyreżyserowanym przez Tomasza Bagińskiego, który nawiasem mówiąc miał ogromne szanse na nagrodę Oscara: bohater, zagubiony w bezmiarze wszechświata i bezskutecznie próbujący zrozumieć świat, w którym przyszło mu się znaleźć, odnajduje spełnienie w całkowitym zjednoczeniu ze wspólnotą, która nie tylko tworzy tytułową katedrę, ale która jest samą katedrą. Krótkometrażowy film jest afabularny, skupia się wyłącznie na oddaniu pewnego obrazu i wrażenia, które w tekście opowiadania Jacka Dukaja funkcjonują w połączeniu z ciekawą fabułą i historią

¹⁹⁶ W nauczaniu Nyssyńczyka był położony szczególny nacisk na ten „cel soteriologiczny” będący podstawą uprawianej przez niego antropologii teologicznej. Por. Wojciech Szczerba, *Jednostkowy wymiar antropologii Grzegorza z Nyssy. W ujęciu soteriologicznym. Rzecz o boskiej pedagogii*, w: *Ja – wspólnota. Perspektywa teologii fundamentalnej* pod red. Elżbiety Kotkowskiej i Jarosława Moskałyka, Poznań 2009, s. 34.

świata przedstawionego.

Bohaterem jest ksiądz Pierre Lavonne, wysłannik Watykanu, który przybywa na skupisko zamieszkałych planetoid (nazwanych Izmiraidami) aby zbadać dowody świętości Izmira Predu – człowieka, na grobowcu którego powstała Katedra. Izmir był jednym z członków załogi „Sagittariusza” (wyraźne nawiązanie do *Solaris* Lema, gdzie statek o tej nazwie był symbolem konkwisty wszechświata), który po awaryjnym lądowaniu na tych planetoidach opuścił pokład statku i zdehermetyzował swój skafander, aby dla pozostałej trójki załogantów starczyło tlenu do czasu przybycia ekipy ratunkowej. Oczywiście cała sprawa zyskała charakter medialny, tym bardziej że niejaki Kotter Ogerzo po trzech tygodniach spędzonych na Izmiraidach ogłosił, iż Predu wysłuchał jego modlitw i uzdrowił go ze śmiertelnej merculozy. Wuj Kottera, właściciel jednej z największych korporacji w zamieszkałym przez człowieka kosmosie, ufundował żywokrystną¹⁹⁷ Katedrę na grobie domniemanego świętego.

I w ten sposób Katedra wyrosła, jednak jej ostateczny kształt nie miał zbyt wiele wspólnego z zamysłem programistów. Była tworem przypominającym połączenie sakralnej architektury gotyckiej i szalonej technologii, którą człowiek rozumiał od niedawna albo rozumiał tylko częściowo. Rozrost żywokrystu przebiegał wbrew zamierzeniom ludzkich projektantów, stąd najważniejszą zagadką pozostało pytanie o prawdziwe pochodzenie niezwykłego tworu powstałego na Izmiraidach. Całą tę sprawę ma zbadać właśnie Pierre Lavonne, który już po lądowaniu na planetoidzie z Katedrą musi wprawdzie zmierzyć się z interesami tych, którzy chcą wykorzystać cud Predu i fenomen Katedry dla własnych celów. Pierre ma niewiele czasu, gdyż wkrótce Izmiraidy mają zostać wyrzucone w pustkę pozaukładową przez jedno z dwóch słońc tego układu solarne – Madeleine (drugą jest Levie). Kolonia zbudowana w pobliżu Katedry jest niemal całkowicie wyludniona, mieszkańcy opuszczają skupisko zagrożonych planetoid, czas działa na niekorzyść księdza Lavonne.

Pierwszy z opisów Katedry zawartych w tekście skupia się na oddaniu ogólnego wrażenia i wyglądu: budowla jest asymetryczna, nie ma czegoś takiego jak dach i mury, wewnątrz jest pełne „wnętrzości” Katedry (nie pierwsza obecna w tekście animizacja tajemniczego tworu), czyli schodów, niby-rusztowań, zakamarków; jako że głównym

¹⁹⁷ Żywokryst to występujący w świecie przedstawionym *Katedry* materiał mający cechy zarówno rośliny, jak i maszyny i surowca budowlanego. Można go było zaprogramować tak, by wyrósł niczym roślina i uformował jakiś przedmiot, mebel lub cały budynek. Jednak każdy szczegół musiał planowanego tworu musiał być uwzględniony i zaplanowany przez programistę.

budulcem jest żywokryst, budowla robi wrażenie ogromnej rośliny, której pędy i łodygi tworzą niesamowity, oszalamiający splot mający postać sakralnej przestrzeni. W tym pierwszym opisie dwa zdania zaczynające się od zwrotu „forma mówi” mają szczególne znaczenie:

Forma mówi o ucieczce duszy, która w okrutnym bólu wrywa się z okowów materii ku gwiazdzistej pustce¹⁹⁸.

Forma mówi o udręce samotnego konania, słabości materii, która zatruwa zważeniem niewidzialnego ducha¹⁹⁹

Obydwa zdania opisują to samo wrażenie, którego doznał Lavonne, czyli odczuwanie konfliktu pomiędzy ułomną lecz widzialną materią a pragnieniami niewidzialnego lecz potężnego i nieśmiertelnego ducha. Myśląc: „forma mówi”, Pierre usiłuje zinterpretować nie jakiś tekst lub obraz, lecz budowlę – co oczywiście jest możliwe, jako że sztuka gotycka

która narodziła się w połowie XII wieku i rozkwitła przez bez mała trzy stulecia, wyrosła z ducha mistycyzmu i pięknego stwierdzenia *ars auro prior*, czyli „sztuka cenniejsza niż złoto”. Gotyk od początku swego istnienia był stylem sakralnym, związanym z doktryną Kościoła, dlatego sztuka religijna wysunęła się w nim zdecydowanie na pierwsze miejsce. Architektura tego stylu jest „strzelista jak szczerza modlitwa”, lecz choć wynikała z pobudek mistycznych to korzystała z ogromnej wiedzy z zakresu matematyki, geometrii i inżynierii²⁰⁰.

Skoro nawet strzelista architektura budowli ma znaczenie symboliczne i mistyczne, to także wiele innych elementów sakralnego gotyku może być przedmiotem interpretacji i analizy, paralelnie do sztuki rozumienia tekstu i poetyki. Literatura przedmiotu poświęcona temu zagadnieniu dochodzi do podobnych wniosków po każdej próbie spojrzenia na architekturę gotycką jak na tekst i pole analizy: kluczem i zarazem celem jest podkreślenie relacyjności zachodzącej pomiędzy Bogiem i człowiekiem. I to jest główna idea stojąca za całym bogactwem architektury sakralnej wraz z jej przebogatą symboliką. Sam układ wewnętrzny budowli gotyckiej o przeznaczeniu liturgicznym (na

¹⁹⁸ Jacek Dukaj, *Katedra*, w: tegoż, *W kraju niewiernych*, Kraków 2008, s. 400.

¹⁹⁹ Tamże, s. 401.

²⁰⁰ Giulia Marrucchi, Elena Nesti, Cristina Sirigatti, *Wielka historia sztuki: sztuka gotycka*, przeł. Tamara Łozińska, Warszawa 2010, ze wstępu Jerzego Miziołka, s. 5.

przykład zamknięte prezbiterium, ołtarz jako środek przestrzeni sakralnej) zawiera w sobie teologiczną prawdę o „Bogu, który sam przychodzi do człowieka”²⁰¹ oraz prawdę o oddzieleniu sacrum od świata profanum. Zatem próby zrozumienia tego, o czym „mówi forma”, mogą być dla Pierre’a pierwszym krokiem w stronę oswojenia i przełożenia na język „liturgii ludzkiej” tego sacrum kosmicznego, lecz nadal w pewnej części znajomego człowiekowi.

Lavonne po zaznajomieniu się z realiami Izmiraid i panującymi na nich regułami poznaje Gazmę – człowieka rzekomo uzdrowionego ze schizofrenii dzięki boskiej mocy Katedry. Jednak wyzdrowienie ma swoją cenę – Gazma nie może opuścić Izmiraid, z dala od Katedry zapada w śpiączkę, a jego funkcje życiowe zamierają. Dla księdza Lavonne jest on kimś, kto może mu pomóc zrozumieć fenomen Katedry i przekazać Kościołowi bardziej rzetelne informacje i spostrzeżenia na temat cudów Izmira Predu.

Staje się jednak inaczej: Pierre doznaje wypadku wewnątrz murów budowli: w wyniku braku synchronizacji ruchów ciała z minimalnym przyciąganiem planetoid zostaje ranny, traci po części pamięć i świadomość i tylko relacje innych przypominają mu, iż casus Gazmy stał się także i jego udziałem. Pomiędzy Pierrem a Katedrą powstała ta sama relacja i ksiądz nie może opuścić planetoid bez zaniku funkcji życiowych.

Z opanowaniem znosi kolejne wiadomości od bliskich i znajomych, pełne współczucia i żalu – on i Gazma mają być wyrzuceni w pustkę wraz z Katedrą i Izmiraidami, co dla organizmu człowieka oznacza śmierć. Rzekomo uzdrowiony schizofrenik próbuje porównywać casus swój i księdza Lavonne do czegoś bardziej znanego na Ziemi:

- Jak stąd odlecieć? - spytałem.

Wyszczerzył się głupkowato.

- Nie można.

- Dlaczego?

- Izmir nas przyjął.

Musiałem mieć nieprzyjemny wyraz twarzy, bo obronnym gestem wzruszył ramionami.

- Mówią, że podobne rzeczy przydarzają się ludziom w Jerozolimie, w okolicy Grobu Pańskiego. Jeśli ktoś zbliżył się tak i doświadczył... rozumie ksiądz... potem nie jest

²⁰¹ Mirosław Bogdan, *Architektura chóru gotyckiego i przestrzeń sakralna*, Katowice 2008, s. 7 – 8.

w stanie odejść na większą odległość, opuścić miasta. Grób go przyciąga jak magnes żelazo, można wykreślić linie potencjału. Ludzie wariują od tego, umierają albo zostają pustelnikami, albo wступują do zakonu, albo się zabijają²⁰².

Gazma usiłuje zrozumieć działanie Katedry poprzez odwołanie się do doświadczenia znanego na Ziemi, próbuje przełożyć sacrum kosmosu na kod skojarzeniowy możliwy do zrozumienia dla istoty ludzkiej. Już przecież w obrębie populacji ziemskiej istnieją różne sposoby wyrażania misterium wiary, pomiędzy którymi zachodzą różnice oparte na różnorodności kodów skojarzeniowych i tradycji kulturowych w Europie, Azji czy Afryce²⁰³. Stąd „odległość” dwóch rodzajów misterium wiary – katolickiego, zachodnioeuropejskiego i kosmicznego – jest jeszcze trudniejsza do uzmysłowienia i wyobrażenia. Język sakralny Katedry, nie stworzony przez człowieka, nie odpowiada do końca językowi zdrowej teologii. Dlatego Pierre Lavonne, gdy zbliża się moment wyrzucenia Izmiraid w pustkę, odprawia Mszę, będąc jedyną osobą wewnątrz budowli – odprawienie Mszy to próba przełożenia języka sacrum Katedry na język zrozumiały dla Pierre’a. Sama obserwacja gry światła i cieni wewnątrz²⁰⁴ czy odczytywanie pytań stawianych przez formę już nie wystarczyły; tylko liturgia, jako aktywność wyrażająca kryteria uświęcające rzeczywistość, wyrażająca złączenie człowieka z Bogiem²⁰⁵ może przynieść odpowiedź i rozwiązanie.

Pierre w miarę rozrostu żywokrystu w jego organizmie (to główny objaw jednoczenia się z Katedrą) traci właściwą człowiekowi percepcję i zdolność obserwacji izmiraidowej rzeczywistości. Wystarczy przyrzeć się prowadzonej przez niego narracji:

Siedziałem tak oparty barkiem o ścianę Katedry i złapałem się, że obracam głowę i próbuję sięgnąć wyciągniętym językiem kamienia. Ale on nawet nie jest wilgotny. Chyba rzeczywiście mam gorączkę.

Kolejne trzy doby.

Katedra, ona... Boże, Boże, Boże.

²⁰² *Katedra*, s. 418 – 419.

²⁰³ Ks. Henryk Nadrowski MIC, *Sacrum czasoprzestrzeni. Reinterpretacja – kontrowersje – świat wartości*, Toruń 2012, s. 248.

²⁰⁴ Gra światła, szczególnie przechodzącego przez róże witrażowe, to symbol sam w sobie. Światło jest obecne jeszcze po wygaszeniu wyniesienia eucharystycznego, co może symbolizować trwałość boskiego światła po zakończeniu właściwych obrzędów Mszy. Por. Mirosław Bogdan, dz. cyt., s. 25 – 26.

²⁰⁵ Ks. Henryk Nadrowski MIC, dz. cyt., s. 245.

Nie pęzać, podnieść się na nogi.

Co? Ile to już? Izmiraidy, coraz ciemniej, nawet Levie bez przerwy przesłonięte.

Trudno mi mówić.

Pokaleczyłem sobie usta. Chyba próbowałem gryźć żywokryst.

Odprawię mszę. Ostatni raz. Tak.²⁰⁶

Ostatnie słowa cytowanego fragmentu zawierają informację o postanowieniu odprawienia Mszy i można je odczytać jako desperacką próbę zrozumienia języka Katedry podjętą w sytuacji skrajnego wyczerpania i niemal całkowitej utraty zdolności percepcyjnych. Pierre traci ponadto umiejętność mierzenia upływającego czasu („Kolejne trzy doby”, „Co? Ile to już?”), zaczyna odruchowo robić rzeczy, które zewnętrznemu obserwatorowi wydadzą się objawami choroby psychicznej (lizanie kamienia bez zdawania sobie z tego sprawy). Dokonuje się przemiana – Lavonne staje się kimś innym, inną istotą, łącząc się fizycznie z budowlą, z *acheiropoieton* nie stworzonym przez człowieka, porzuca to, co kochał, czego nienawidził, co dodawało lub odbierało mu siły. Jego człowieczeństwo – w sensie biologicznym i umysłowym – zanika, ustępuje innej treści, innej biologii, innemu umysłowi. To wciąż jest Pierre Lavonne, jednak to imię i nazwisko już nic nie znaczą. Ksiądz „umiera dla świata”, żeby użyć frazeologii biblijnej, i w sposób absolutny łączy się z sacrum, staje się nim. Język narracji Pierre’a zmienia się w sposób niezwykle dynamiczny, nawet jak na konwencję krótkiej formy fabularnej jaką jest to opowiadanie.

Mój Boże.

Katedra, oni, krzywa Mirtona. Czarna wata, co mówił Telesfer, niech mi Ugerzo wybaczy, niesłusznie go posądzałem, tak, żywokryst, żywokryst, *acheiropoieta*, DNA i SJMN, gdy już na tyle daleko od słońca, żeby znowu ruszyły procedury wykonawcze, a wszystkie Izmiraidy... Czy Koter Ugerzo też... Tamten błysk gamma. Kod. Języki kamienia.

Katedra oddycha, wyciąga ku mnie czarne pępowiny. Rozrasta się. Sięga ku planetoidom. Oni zbliżają się cichymi falami. Gazma²⁰⁷?

Chaotyczny strumień myśli przepływający przez umysł księdza Lavonne wyraźnie kontrastuje ze stylem jego wcześniejszych wypowiedzi – rzeczowym, niemal

²⁰⁶ *Katedra*, s. 437.

²⁰⁷ *Tamże*, s. 438.

lakonicznym, spokojnym. Zmiana sposobu wypowiedzania się i toku myślenia to najbardziej widoczne znaki niezwyklej przemiany, jaką przechodzi ksiądz Pierre. Z pewnością autorską intencją była próba (całkiem udana) zobrazowania nieludzkiego czy też postludzkiego strumienia myśli i skojarzeń, gdyż jak widać na cytowanym przykładzie – wykracza on swoją dynamiką i brakiem zewnętrznej logiki poza standardowe próby oddania strumienia świadomości. Myśli i kody skojarzeniowe Pierre'a to jeden potok chaosu, w którym zaciera się granica pomiędzy sacrum i sferą profanum. Absolutne zjednoczenie z Katedrą wyklucza ten podział i poddaje w wątpliwość konieczność jego istnienia.

W celu zrozumienia pewnej części chaotycznych myśli księdza należałoby wyjaśnić, czym są wspomniane „procedury wykonawcze”. Otóż pomimo niesamowitych osiągnięć ludzkości w wielu dziedzinach technologii i nauk ścisłych Izmiraidy stanowią wyzwanie nie tylko dla wysłannika Watykanu i ziemskich korporacji, lecz także dla naukowców. Nie wszystkie procesy fizyczne i zależności pomiędzy poszczególnymi planetoidami zostały odkryte; na Izmiraidach pojawiają się siły i działania którymi teoretycznie powinni się zająć astrofizycy i ich koledzy z innych dziedzin (błyska Gamma, tajemnicza Czarna Wata): chodzi o zjawiska mogące wytłumaczyć powstanie Katedry, której ostateczna postać powstała wbrew zamierzeniom twórców. Pewnym wytłumaczeniem jest teoria naukowców, powołujących do życia, tak nazwaną od imienia jej twórcy, Maszynę Hoana. Jest to twór podobny do ciemnej materii – nie ma fizycznych ani żadnych innych dowodów na jej istnienie, jednak tylko ona może stanowić wytłumaczenie zachodzących na Izmiraidach zjawisk natury astrofizycznej. *Katedra* została opublikowana w czasach, gdy nie podjęto jeszcze znanych nam dzisiaj prób opisanie i zdefiniowania ciemnej materii (stanowiącej podobno zdecydowaną większość materii wszechświata), stąd zadziwia czytelnika pewien rodzaj profetyzmu autora. Wspomniane w monologu bohatera „procedury wykonawcze” mogą być po prostu włączeniem innego trybu pracy owej maszyny Hoana, gdy Izmiraidy zostają wyrzucone w otchłań kosmosu, tracąc przynależność do określonego układu solarnego. Problem zarówno ciemnej materii, jak i istnienia tajemniczej maszyny Hoana łączy jedno: przekonanie o realności badanych obiektów wbrew dowodom (bo ich po prostu nie ma), a więc także stojąca za nim konieczność determinacji i wiary w sens własnej pracy – wiara w realność przedmiotu badań jest

przecież podstawą procesów naukotwórczych²⁰⁸ (definiowanie, argumentacja, wnioskowanie, itd.).

Poetyka pozornego chaosu świadomości uwidacznia się w ostatnich słowach opowiadania, gdy Lavonne ostatecznie jednoczy się z budowlą-istotą:

Czy jeszcze rozumiecie, co mówię? Coraz trudniej. Gdyby to szło do mikrofonu, pewnie nie byłoby szans, bo wątpię, czy zostało tu jeszcze choć odrobinę powietrza.

Sądząc po niebie... coraz dalej, coraz wolniej. Ile to dni, gdy opuściłem rękę? Ciężko. Muszę się wesprzeć na ołtarzu. Gromadzą się w nawie. Katedra nas otula, jesteśmy Katedrą, fragmentami bryły, jednego dzieła sztuki. Spokój w motyło rozedrganych cieniach. Tylko mój cień od tabernakulum nieruchomy.

Czekamy na Architekta.²⁰⁹

Ten krótki fragment jest bardzo bogaty w tropy interpretacyjne, lecz jednocześnie stawia kilka innych zagadek dla czytelnika-interpretatora. Tempo strumienia myśli zwiększa się jeszcze bardziej, przy czym Lavonne pozostaje świadomy tego, co się z nim dzieje. Ta świadomość jednak wkrótce ma zaniknąć, o czym świadczy brak przedstawienia i opisanie tajemniczych „onych” którzy nagle pojawili się pod koniec całej historii. Okazuje się, że Pierre w swym zjednoczeniu nie jest samotny, ponieważ oznacza ono zjednoczenie z jakąś wspólnotą, gromadą innych wiernych – nie znamy jednak ich postaci, motywów, zachowania i statusu ontologicznego; dopiero Tomasz Bagiński podjął próbę wizualizacji „onych” w swoim filmowym obrazie. Przedstawił ich postać materialną, widoczną, jako istot zbudowanych najprawdopodobniej z żywokrystu. Należy pamiętać, że po wypadku w Katedrze Pierre notuje (dzięki odpowiednim przyrządom) wzrost liczby i zagęszczenia komórek żywokrystnych w swoim organizmie; Lavonne stawał się organizmem żywokrystnym. Choć w tekście nie została przedstawiona historia tej substancji (co jest zabiegiem typowym dla literatury postcyberpunkowej, która usiłuje często wytworzyć poczucie dominacji nieznannej do końca technologii nad człowiekiem), to można wysnuć wniosek, iż nie jest ona dziełem do końca ludzkim albo stanowi pewien sposób połączenia człowieka z wszechświatem, z jego tajemniczością, z tym co w nim jeszcze nieodkryte i niezbadane.

„Ile to już dni, gdy opuściłem rękę?” – Pierre przestał już podlegać miarom

²⁰⁸ Anna Brożek, *Fakty i artefakty*, Warszawa 2010, s. 169.

²⁰⁹ *Katedra*, s. 438.

czasu liczonego przez ludzkość, teraz podlega zupełnie innej płaszczyźnie czasowej. Zgodnie z interpretacją Bagińskiego można przyjąć, że nowa postać Pierre'a ma wiele wspólnego z organizmem roślinnym, z jej bezruchem i fizyczną statycznością. Inna percepcja upływającego czasu towarzyszy przemianie w istotę podobną do rośliny, co nie jest motywem obcym dla fantastyki (*Cieplarnia* Briana W. Aldissa, a także Entowie we *Władcy Pierścieni*).

„Jesteśmy Katedrą” – czyli Kościołem, budynkiem i wspólnotą jednocześnie. Zgodnie z nauczaniem natury eklezjologicznej założony przez Chrystusa Kościół często porównuje się do obiektów lub substancji stanowiących jedność niezliczonej liczby pomniejszych elementów, jak w znanej pieśni liturgicznej: „Jeden chleb co zmienia się w Chrystusa Ciało – z wielu ziaren pszenicznych się rodzi – jedno wino co się Krwią Chrystusa stało – z soku wielu winnych gron pochodzi”. Kościół w rozumieniu fizycznym to budynek o określonym przeznaczeniu, w rozumieniu duchowym – to wspólnota dusz łączących się w jedność z Praprzyczyną. To właśnie takiej natury zjednoczenie łączy księdza Lavonne z innymi obecnymi w Katedrze istotami.

„Spokój w motylo rozedrganych cieniach. Tylko mój cień od tabernakulum nieruchomy” – wspomniano już o roli światła w bogatej symbolice architektury gotyckiej. Po wygaszeniu obrzędów eucharystycznych sacrum nadal pozostaje z wiernymi, nie znika z ich życia i nadal jest obecne w ich działaniu. Skoro cień Pierre'a wychodzi od tabernakulum i jest nieruchomy, to może oznaczać iż nie tylko zjednoczył się z Katedrą, ale ponadto przewodzi obrzędowi liturgicznemu, czyli zyskał wysoką rangę w nowo utworzonej wspólnotcie. Pierre pozostał kapłanem, przewodnikiem, pośrednikiem pomiędzy Katedrą a jej żywokrystnymi mieszkańcami.

„Czekamy na Architekta” – zatem Katedra jest czymś dziełem, czymś stworzonym przez istotę nazywaną Architektem. To określenie nie jest używane ani w teologii katolickiej, ani w powszechnym języku religii i liturgii. Pochodzi ono z języka obrzędów masonerii lub iluminatów, co rodzi konotacje okultystyczne i wskazuje na konieczność odróżnienia sacrum Katedry od doświadczenia religijnego znanego katolicyzmowi. Określenia typu „Architekt”, „Budowniczy”, „Twórca Rzeczy”²¹⁰ były popularne w wieku XVIII oraz XIX, kiedy popularnością cieszyło się wolnomularstwo i pokrewne mu odłamy filozofii gnostyckiej.

²¹⁰ To ostatnie pojawia się w noweli Josepha Sheridana Le Fanu *Pokój w gospodzie Le Dragon Volant* i stanowi pewien neologizm literacki.

Katedra obserwowana cały czas przez księdza Lavonne nie jest obiektem do końca statycznym, podlega pewnej przemianie. Pierwotnie jest tylko budynkiem, w którym mieszkańcy Izmiraid odprawiają Mszę i modlą się nad grobem Izmira. Dalsze opisy budowli są jednak przedstawione czytelnikowi z pewną zmianą stylu – może słabo widoczną, ale zauważalną. Otóż kolejne opisy zawierają więcej przysłówków i określeń dotyczących miejsca (ponad, wewnątrz, zewnątrz), które jednocześnie są słowami – symbolami w filozofii gnozy. Tak więc Katedra z początkowego stadium budowli sakralnej i znajomej staje się centrum nowej religii, jądrem czegoś potężnego, mistycznego, w którym gnoza i mistyka kosmosu łączą się dzięki zamysłowi tajemniczego Architekta.

Ryszard Handke wskazuje²¹¹ na wielość i różnorodność opracowań poświęconych motywom religijnym w literaturze fantastycznej, podkreślając przy tym istnienie solidnego warsztatu metodologicznego i kompleksowość badań. Podaje przy tym dane wynikające z badań Roberta Reilly’ego²¹², który tylko do połowy 1983 roku wymienił 626 utworów oraz 45 opracowań powiązanych z tym tematem²¹³. Jak pisał C. S. Lewis w niezwykle ważnej dla fantastyki książce:

Wszechświat może być pełen życia, które nie wymaga odkupienia. Wszechświat może być pełen życia, które zostało odkupione. Może być pełen rzeczy zupełnie innych niż życie, które zadowolają Boską mądrość w sposób, jakiego nie można sobie wyobrazić. Nie w naszej mocy leży szkicowanie mapy Bożej psychologii i określanie granic Jego zainteresowań²¹⁴.

Dukaj w swojej *Katedrze*, a po nim Tomasz Bagiński w jej filmowej reinterpretacji (gdyż zwykle słowo „ekranizacja” nie oddaje tego, czym jest ten krótkometrażowy obraz) usiłują właśnie zajrzeć pod zasłonę wciąż oddzielającą ludzkość od misterium wszechświata i dojrzyć choć zarys „Bożej psychologii” i obszaru „Jego zainteresowania”. Być może większość z tych setek autorów, których wymienił Reilly i wielu piszących już po 1983 roku również stawiała przed sobą (a nawet po części, być może, zrealizowała) ten sam zamiar – ujrzyć jako człowiek to, co wciąż jest Tajemnicą

²¹¹ Ryszard Handke, *Fantastyka wobec transcendencji*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty* pod red. Anny Martuszewskiej, Gdańsk 1994, s. 10.

²¹² *The Transcendent Adventure. Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy*, wyb. Robert Reilly, Westport, London 1985.

²¹³ Ryszard Handke, dz. cyt., s. 9.

²¹⁴ Clive Stampleton Lewis, *Bóg na ławie oskarżonych*, przeł. Maria Mroszczak, Warszawa 1985, s. 34.

wiszącego nad nim firmamentu. Dukaj mógł skorzystać z przebogatej biblioteki tekstów (beletrystycznych i naukowych) wytyczającej ścieżkę do choćby elementarnego poznania Absolutu, jednak postanowił obrać inny kierunek: rekonfigurację klasycznej clerical fiction opartą o fascynację jak najszerszym pojęciem gotykiem – literackim, architektonicznym, średniowiecznym, nowoczesnym. Dlatego bardziej rzetelny ogląd jego utworu można uzyskać dzięki namysłowi nad relacją między *Katedrą* a kilkoma innymi dziełami mającymi z nią choć trochę wspólnego.

Budząca mistyczne doznania, ogromna budowla gotycka będąca sceną dla ludzkich dramatów, których nie można wyjaśnić metodami racjonalnymi – to oczywiście podstawowy element powieści gotyckiej lub utworów inspirowanych gotykiem literackim czy malarskim. Trudno jednak znaleźć bardziej konkretne podobieństwa *Katedry* do utworów Anne Radcliffe (gotyk sentymentalny) czy *Mnicha* (gotyk frenetyczny). Już więcej ma ona wspólnego z prozą Horacego Walpole’a – ze względu na ukazanie sakralnej przestrzeni zamkniętej, podobnej do tej zarysowanej w poemacie prozą *Msza konających* Tadeusza Micińskiego. Ta ostatnia opowieść okultystyczna przedstawia ostatnie chwile życia duchownego, który całe życie walczył z własną cielesnością i oddał się pracy w klasztorze.

W poematach [Micińskiego – przyp. P. K.] symboliczne budowle są przestrzenią walki takich postaci, które personifikują sprzeczne siły psychiczne²¹⁵.

Przestrzeń zamknięta (klasztor, więzienie) są u Micińskiego często polem dla halucynogennej akcji, w której z wielkim wysiłkiem przychodzi czytelnikowi oddzielić fakty istniejące obiektywnie od niemal narkotycznych obrazów. Narratorem *Mszy konających* jest sam kapłan który w ostatnich chwilach ziemskiego życia toczy beznadziejną walkę w halucynacjami stanowiącymi zobrazowanie tłumionych od lat mrocznych instynktów, jungowskiego „cienia”, czyli uosobienia pragnień naganych i ukrywanych. Mroczna strona bohatera – ta tłumiona, wypierana – u Micińskiego jest oczekiwanym wybawicielem, a samo wybawienie nadchodzi wtedy, gdy osobowość duchownego zdominują wartości etycznie negatywne²¹⁶.

Przez całą wieczność błędę już w mroku, gdzie mnie odnaleźć pragnie wieszczka,

²¹⁵ Tadeusz Miciński, *Poematy prozą*, wstęp Wojciech Gutowski, Kraków 1985, s. 25 wstępu.

²¹⁶ Tamże, s. 26 wstępu.

wybawić mogąca ręka. Ale się z moją w mrokach napotkać nie może²¹⁷.

Kapłan-narrator niemal do chwili konania walczy z tym jungowskim cieniem w scenerii gotyckiego klasztoru. Odrzucenie nagannych pragnień inicjuje psychiczny dramat z halucynacją Madonny zabijanej przez tarantulę. U Dukaja nie ma, co prawda, obrazów halucynogennych ani narkotycznych wizji rodem z prozy Dicka, jednak z poematem Micińskiego łączy *Katedrę* nie tyle sceneria, co sam budynek stanowiący miejsce splotu wszystkich wątków opowieści i miejsce inicjacji kolejnych etapów fabuły.

Równie wiele wspólnego z opowiadaniem Dukaja ma, obecna we wcześniejszych rozważaniach, *Katedra Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo. Cała księga trzecia tej powieści to opis architektoniczny katedry Notre Dame w Paryżu, mający wiele wspólnego z opisem historycznym. Czytelnik wędruje wraz z narratorem po całym – używając w tym miejscu animizacji – wnętrzościach monumentu, ogląda wszelkie zakamarki i zaciemnione miejsca, poznaje kolejne części katedry i ich bogatą historię składającą się na wspaniałe dzieje Notre Dame. Jednak, w przeciwieństwie do Dukajowskiej opowieści, konsekwencją podróży po całej katedrze jest wyjście poza zamkniętą przestrzeń, aby ujrzeć Paryż w całym jego kształcie i postaci – opis zamkniętej przestrzeni Notre Dame jest ponad dwa razy krótszy niż opis przestrzeni otwartej miasta. Pojawia się tu „motyw wyjścia” z zamknięcia ku światu jako proces naturalny, którego tak naprawdę oczekuje Quasimodo; na końcu bohater opuszcza katedrę łącząc się z Esmeraldą po jej śmierci, przytulając zwłoki ukochanej i umierając razem z nią, kończąc tym samym wszelkie dramaty rozgrywające się w zamkniętym świecie monumentu. U Dukaja jest inaczej – ksiądz Lavonne na zawsze pozostaje częścią Katedry, gdyż nie jest ona zamkniętym półświatem: jest osobnym wszechświatem, z którego już nie można wyjść, którego granic nie można przekroczyć. W *Katedrze* naturalną konsekwencją przeżywania swojego życia przez Pierre’a w stehnicyzowanym świecie przyszłości jest, odwrotnie niż u Hugo, zamknięcie w innym wszechświecie, zjednoczenie z Architektem dokonujące się bez wyjścia z zamknięcia, ale właśnie w zamknięciu. Odwrócenie porządku zarysowanego przez francuskiego pisarza skutkuje tym, że trudno mówić o naśladownictwie czy nawet o czerpaniu wzorca; powieść Hugo na trwałe zapisała się w dziejach kultury europejskiej, a rolę Jacka Dukaja było odświeżenie i zreinterpretowanie utrwalonego kodu kulturowego.

²¹⁷ Tadeusz Miciński, *Msza konających*, w: dz. cyt., s. 65.

Istnieje ponadto ściśle podobieństwo dwóch monumentów: obydwą są „punktami stałymi”²¹⁸umożliwiającymi zapanowanie nad chaosem istnienia, obydwą to osobne kosmosy – dla księdza Lavonne i Quasimodo monument to sacrum i profanum istniejące obok siebie, kosmos uporządkowany i ujarzmiony²¹⁹.

Jednak ani Miciński, ani Hugo nie byli prawdziwą i uświadomioną inspiracją dla autora *Katedry*. Jej wydanie albumowe zawierające informacje natury warsztatowej mówi o niezwykłym natchnieniu ze strony Antonia Gaudiego²²⁰. Był to barceloński (bardziej kataloński niż hiszpański ze względu na przywiązanie do określonej kultury) architekt – wizjoner, słynący z wyjątkowych projektów. Początkowo nawiązywał do wielu różnych stylów architektonicznych, zapewne szukając najwłaściwszej dla siebie drogi rozwoju artystycznego. Wpierw czerpał z neogotyku (zgodnie z duchem epoki), wzbogacając tę stylistykę ornamentyką mauretańską, potem usiłował wypracować własną odmianę stylu secesyjnego. W tym okresie najbardziej rozpoznawalne elementy jego pracy to łuki paraboliczne, fantastyczne formy, zawile desenie oraz kształty organiczne. Zdarzało mu się inspirować wizjami podwodnego świata, w latach późniejszych eksperymentował z wewnętrznym oświetleniem i architekturą nieeuklidesową. Obecnie Gaudi uznany jest za pioniera architektury biomorficznej.

Oczywistym śladem inspiracji wizjami Gaudiego jest stosowana przez Dukaję animizacja Katedry, nadawanie temu *acheiropoieton* cech biologicznych (wspomniane posiadanie nie wnętrza, lecz wnętrzości, analizowanie drgań i ruchu zachodzącego w Katedrze). Natomiast kadry Bagińskiego to, zgodnie z duchem Gaudiego, szalony mariaż dwóch pejzaży: technologicznego i gotyckiego. Obrazy wydania albumowego koncentrują się na uchwyceniu pięknego bezmiaru Kosmosu oraz zagubionego samotnego człowieka o wyrazie twarzy trudnym do zinterpretowania; być może wyraża on zagubienie, męczące oszołomienie, czy zachwyt tłumiony przez twardą powierzchowność.

Według samego Gaudiego

Piękno jest odbiciem prawdy. Nie istnieje sztuka pozbawiona prawdy. Aby odnaleźć prawdę należy zrozumieć początek stworzenia²²¹.

²¹⁸ Jak nazwała Hugowską katedrę Ewa Małgorzata Wierzbowska, por. Tejże: *Groteskowy świat Wiktora Hugo (Katedra Marii Panny w Paryżu)*, Gdańsk 2010, s. 246.

²¹⁹ Tamże, s. 248.

²²⁰ Tomasz Bagiński i Jacek Dukaj, *Katedra* (wydanie albumowe), Kraków 2003, s. 7.

²²¹ *Gaudi. Człowiek i jego dzieło*, fotografie Marc Llimargas, tekst Joan Bergos, Joan Bassegoda i Nonell,

W tym twierdzeniu może skrywać się wyjaśnienie wielu wizji Katalończyka, który w architekturze sakralnej mógł odnaleźć odbicie wspomnianego „początku stworzenia”. Tymczasem Dukajowska *Katedra* to przecież opowieść o poszukiwaniu prawdy, a na końcu drogi Pierre’a znajduje się nie tylko spełnienie i zakończenie pewnego cyklu życiowego, lecz jednocześnie ów „początek” życia i tego, co zostało stworzone we Wszechświecie. Gaudi mógł zainspirować Dukaję do powtórzenia pewnej artystycznej podróży, na początku której znajdowało się surowe profanum, a na końcu – trwającą chwilę odsłonięcie Tajemnicy, wejrzenie za zasłonę skrywającą absolutne sacrum, przez ułamek sekundy – zbyt krótki aby umysł człowieka mógł zapamiętać całość obrazu, lecz zbyt długi by nie wpłynąć na działanie i myślenie. Dukajowska *Katedra* może być zobrazowaniem dziejów życia umysłowego Antonio Gaudiego, co by tłumaczyło dedykowanie utworu właśnie jemu.

Gaudi zaczynał pracę architekta jako wierzący katolik szukający własnej drogi twórczego rozwoju – tak jak Lavonne, osoba duchowna, zaczyna swój pobyt na Izmiraidach usiłując odnaleźć się w całkowicie nowym świecie, powstałym dzięki domniemanej świętości Izmira Predu. A jak Gaudi kończył? Pragnieniem powrotu do źródeł, ale zupełnie innym niż pragnęli tego inni artyści modernizmu:

Jego powrót do źródeł nie polegał na adaptacji prymitywnych wyobrażeń ani na ich archaizacji. Chodził oraczej o powtórny powrót do natury ludzkiego ducha, tak by w nowy sposób stała się ona źródłem sztuki²²²

Ostatnie sceny *Katedry* można właśnie odczytać jako Gaudiański powrót do pierwotnego źródła życia, do pierwotnej wspólnotowości, do kanału komunikacyjnego, który wraz z rozwojem cywilizacji uległ wpięrcw deformacji, a potem zapomnieniu.

Bohater filmowej reinterpretacji wydaje się niezrozumiały dla samego siebie, bierny, w niczym nie uczestniczący wolą i świadomością, pełen niepewności i słabości. Ta postać musi „odczytać” samą siebie na nowo i takim odczytaniem są końcowe sceny zjednoczenia ze wszechświatem. Tajemniczy człowiek – nawet figura odpowiadająca postaci księdza Lavonne – ostatecznie podlega procesowi po części zbliżonemu do tego opisanego w encyklice św. Jana Pawła II *Redemptor hominis*, traktującej o niezrozumieniu własnego życia i swojej osoby bez zjednoczenia z Miłością, bez

Maria Antonietta Crippa, przeł. Agnieszka Uczciwek, Warszawa 2000, s. 35.

²²² Tamże.

uczestnictwa w Miłości²²³. Lavonne i Gazma w końcu uczestniczą w zjednoczeniu z czymś wyższym, sakralnym, świętym, i paradoksalnie – ostatnie słowa Pierre’a, wyglądające bardziej na zapis strumienia świadomości niż zwykłą relację, odzwierciedlają spełnienie natury człowieka poprzez stworzenie jedności dwóch istnień: sakralnego *acheiropoieton* oraz istotowości ludzkiej.

Katedra powstała na Izmiraidach początkowo mogła wydawać się artefaktem – czymś, w czego powstaniu uczestniczyły ludzka wola i wiedza. I jako artefakt mający swój początek w kodzie zapisanym w żywokryście Katedra nie była przedmiotem rozważań filozoficznych. Stała nim się wtedy, gdy przestała być artefaktem, gdy stało się jasne, że nie jest tworem człowieka i jego technologii. Wtedy filozofia stała się równą partnerką dyskursów wiedzy próbujących wyjaśnić żywokrystny fenomen: astronomii, fizyki, chemii, technologii informacyjnej. Działo się tak dlatego, że poza pewnymi wyjątkami (jak Arystoteles, niektórzy filozofowie średniowiecza, Roman Ingarden) artefakty nie są przedmiotem badań filozoficznych²²⁴; filozofia milczy na temat wytworów fizycznego działania człowieka, patrząc w dal ku sprawom wzniosłym. I właśnie wtedy, gdy Katedra straciła już wszelkie podobieństwo do artefaktu, stając się w świadomości Lavonne *acheiropoietonem*, ksiądz i Gazma muszą stać się filozofami, przynajmniej po części. Co szczególnie intrygujące, Pierre – być może inaczej niż Gazma – opiera się narzuceniu sobie tej roli, unika rozważań i analizy tego, co się z nim dzieje. Staje się taki jak jego filmowy odpowiednik – bierny i tajemniczy nawet dla siebie samego. Lavonne odrzuca ewentualną możliwość interpretacji tego, co dzieje się na planetoidach i, aż do momentu zjednoczenia z Katedrą, przypomina maszynę, której nikt nie zaprogramował w jakimkolwiek doraźnym celu. Ten stan księdza Lavonne w samym tekście został oddany poprzez zbliżony do strumienia świadomości chaos myśli, kontrastujący z wcześniejszymi partiami opisowymi i dialogowymi, które poddają się logicznemu wnioskowaniu, które wyróżnia lakoniczność rozmów i podporządkowanie relacji postaci związkom przyczynowo-skutkowym i – szerzej – osadzenie w realiach całych Izmiraid.

Ostateczna przemiana Pierre’a ma charakter niezwykle dynamiczny, zapisuje się w kilku zdaniach, co w świadomości czytelnika *Katedry* może skutkować wyobrażeniem przemiany istotowo-ontologicznej trwającej chwilę w ludzkim

²²³ Por. ks. Stanisław Mycek, *Persona socialis. Teologiczne wymiary człowieka w społeczeństwie*, Sandomierz 2009, s. 14.

²²⁴ Paweł Garbacz, *Logika i artefakty*, Lublin 2006, s. 7.

rozumieniu czasu. Przemiana i uświęcenie to dwie płaszczyzny pewnej dynamicznej całości²²⁵ i owa dynamika jest pojęciem nie tylko fizycznym, lecz także teologicznym, jako nieodłączny element życia we wspólnocie. Niemniej ostatni etap przemiany księdza trwał dni lub nawet tygodnie („Ile to dni, gdy opuściłem rękę?”). Wytworzył się dystans pomiędzy czytelniczym wyobrażeniem a opisanymi faktami, lecz nie należy tego uznawać za literacki niedostatek: ów dystans oddaje utratę znaczenia, jaką dla Gazmy i księdza Lavonne miał czas odmierzany ludzkimi miarami. Sakralne zjednoczenie z Katedrą i oczekiwanie na Architekta wymagają tak dalece idącej zmiany, iż przemienione istoty zdają się funkcjonować w innej przestrzeni czasowej.

Jakiego rodzaju doświadczenie mistyczne jest opisane w tym opowiadaniu? Nie można odpowiedzieć na tak postawione pytanie, ponieważ wymagałoby to sformułowania jakiejś typologii doświadczeń sakralnych i religijnych, a to z kolei nie jest możliwe do zrealizowania ze względu na jednostkowy i indywidualny charakter przeżywania własnej wiary. Dysponujemy oczywiście ogólnikowym rozróżnieniem (sacrum średniowiecza, sacrum modernizmu, sacrum współczesnej architektury religijnej etc.), jednak w żadnym wypadku nie oddaje on prawdziwego, indywidualnego charakteru doświadczenia prawd wiary oraz dogmatyki. Przecież pierwotnie mistyka chrześcijańska była głównie egzegezą biblijną, sposobem na zrozumienie Objawienia, a zmiana dokonała się w wieku XIII, kiedy to Franciszek z Asyżu, Mistrz Eckhart czy Bonawentura pragnęli mistyki dającej bezpośredni kontakt z Absolutem, a nie kolejnego sposobu na rozumienie Pisma Świętego²²⁶. Natomiast lata 70. XX wieku (Era Wodnika) to czas, kiedy substytutem doznania mistycznego był trans narkotyczny i odurzenie środkami psychodelicznymi, uważane za drogę ku samopoznaniu lub odkryciu nieznanych treści ludzkiego umysłu²²⁷.

Można zaryzykować stwierdzenie, że dokonujące się w historii przemiany w rozumieniu doświadczenia Absolutu odbijają się na kształcie sacrum w literaturze fantastycznej podejmującej problematykę religii i dogmatów. Sacrum wieków średnich, kiedy Bóg był natchnieniem do przekraczania własnej ułomności i cielesności, stanowi treść *Odysei Kosmicznej* Arthura C. Clarke’a. Sacrum psychodeliczne to domena

²²⁵ Jarosław Moskałyk, *Lokalna wspólnota eklezjalna jako miejsce przemiany dynamicznej osoby według Mikołaja Afanasjewa*, w: *Ja – wspólnota. Perspektywa teologii fundamentalnej* pod red. Elżbiety Kotkowskiej i Jarosława Moskałyka, Poznań 2009, s. 92 i nast.

²²⁶ Paweł Czaplą, *Fenomen doświadczenia mistycznego. Analiza filozoficzno-psychologiczna*, Kraków 2011, s. 10 – 11.

²²⁷ Tamże, por. rozdz. III “Mistyka środków halucynogennych”.

Philipa K. Dicka, który ulegając fascynacji teologią katolicką, nie rezygnował z popularnych kilkadziesiąt lat temu podróży w głąb siebie odbywanej przy pomocy narkotyków. Jednak takie uschematyzowanie problemu nie jest pomocne przy próbie odpowiedzi na pytanie o indywidualną postać sacrum zawartą w konkretnym utworze literackim. Przed Jackiem Dukajem wielu twórców SF opisywało własne doświadczenie Boga, czyniąc to na różne sposoby i przy użyciu najróżniejszych środków znanych literaturze (środki artystyczne, typ narracji, określona budowa dzieła, szczególnie metaforyka) więc polski autor mógł (a właściwie musiał) zmierzyć się z tą tradycją literacką i z niej czerpać. Sacrum dukajowskiej *Katedry* jest czymś indywidualnym, jednostkowym, nie poddającym się jakimkolwiek próbom schematyzacji, nawet po wymienieniu jego cech, takich, jak: wpływ architektury i sztuki sakralnej, biomorfizm, starcie żywotności i mechaniczności, animizacja, operowanie pojęciem *acheiropoietonu*. Część tego repertuaru jest znana czytelnikom fantastyki od dekad, inne są czymś nowym i świeżym w SF; lecz trudno odpowiedzieć na pytanie, do jakiej grupy motywów (klasycznych lub nowatorskich) można przypisać obecność liturgicznego „zgromadzenia świętego” w utworze Dukaja, ponieważ groziłoby to uwikłaniem w odwieczny dyskurs pomiędzy kolektywem a indywidualum, do tej poty nierozstrzygnięty.

IX. Pieśni eddaiczne jako inspiracja dla literatury fantasy – na przykładzie *Wilczej Zamieci* Jarosława Grzędowicza

Mówiąc o jakiegokolwiek mitologii mającej być tworzywem organizującym budowę powieści lub opowiadania fantasy, cały czas mówimy nie o rytuale, lecz o narracji. To mit jako opowieść zawierająca mniej lub bardziej rozmytą prawdę widoczną przez członków kultur archaicznych ostatecznie kształtuje mozaikę motywów, charakterów i wydarzeń fabularnych, którą nazywamy literaturą fantasy. Na tym tle *Edda poetycka* przedstawia się dosyć szczególnie, jako jedna z nielicznych dróg prowadzących do, chociażby częściowego, zrozumienia świata przedchrześcijańskiego, jego wartości, obaw, półmitycznych dziejów oraz obrazu wszechświata. Poezja *Eddy Starszej* jest, być może, jedynym dostępnym nam materiałem pozwalającej ujrzeć i zinterpretować to, o czym nie mówi nam historia powszechna ludów Północy.

Pieśni eddaiczne zawierają wplecione w przygody bogów i bohaterów pouczenia i sentencje moralne, a także obrazują myśl, światopogląd i obyczaje ludzi żyjących we wczesnośredniowiecznej Skandynawii²²⁸. Całość *Eddy* jest podzielona na dwie części: pierwsza to dzieje bogów i boskich istot od początku istnienia świata do dnia zagłady, znanego jako Ragnarok., natomiast druga traktuje o ludziach dokonujących heroiczych czynów i zmagających się z okrutnym przeznaczeniem, od którego nie można nigdy uciec.

Trudnością w interpretacji i w analizie poezji *Eddy Starszej* jest oczywiście istniejąca tysiąc lat temu odległość kręgów kulturowych; stosowane metrum i specyficzna metaforyka powstałe w zupełnej niezależności od tradycji łacińskiej lub greckiej. Skaldowie Północy stosowali tak zwane kenningi, czyli epitety metaforyczne często powtarzane i kodyfikowane przez ich kulturę jako stałe symbole. Już w pierwszej z pieśni zawartych w tomie *Eddy Poetyckiej* mamy do czynienia z zastosowaniem kenningu:

Bracia bić i zabijać się będą,

²²⁸ *Edda poetycka*, przeł. ze staroisł. Apolonia Załuska-Stromberg, Wrocław 1986, s. 19 – 20 wstępu.

Dzieci siostr rodzonych związki krwi kalają,
Czasy szaleństwa, bezwstydu, cudzołóstwa,
Wiek topora, wiek miecza i tarcz strzaskanych,
Wiek zamieci wilczych nim świat w przepaść
runie²²⁹

czwarta strofa tego fragmentu, przedstawiająca upadek ludzkości jako istot moralnych, zawiera wyrażenia stałe i łatwe do przetłumaczenia: to synonimy wojny i zniszczenia. Natomiast kenning obecny w strofie piątej – „wilcze zamiecie” – stawia przed dzisiejszym czytelnikiem pewną trudność. Należy się powstrzymać przed nadaniem mu ogólnego znaczenia moralnej degeneracji, ponieważ właśnie o niej traktuje cały przytoczony fragment. W takim wypadku „wilcze zamiecie” (znamienna jest liczba mnoga) musi się odnosić do jakiegoś konkretnego elementu owego upadku, do pewnego etapu wydarzeń poprzedzających Ragnarok. Odważną próbę wyjaśnienia znaczenia tego kenningu zawiera opowiadanie *Wilcza zamieć* Jarosława Grzędowicza.

Głównym bohaterem jest Reinhardt, dowódca U-boota walczący na Oceanie Atlantyckim w ostatnich miesiącach drugiej wojny światowej. Jest zmęczony wojną i jej okrucieństwem, jego załoga jest wyczerpana i po części zdemoralizowana, w jego myśleniu widać bardziej wartości wyznawane przez armię dawnych Prus niż wzorce kodyfikowane przez nazistowską Trzecią Rzeszę. Już pierwsze zdania tekstu mają na celu zbudowanie ponurej, przytłaczającej atmosfery:

Świat zalany ołowiem, pomyślał Reinhardt, wciskając się między chrapy a kolumnę peryskopu, by utrzymać równowagę na chybliwym pokładzie. Ołowiane morze marszczyło się długimi, gładkimi falami przypominającymi fałdy na dywanie. Ciężkie, sine niebo wisiało nad głowami jak nagrobna płyta. Dziób okrętu wbijający się w kolejne fale również był szary. Podobnie jak twarz stojącego obok Fanghorsta²³⁰.

Przed czytelnikiem otwiera się pejzaż pełen stalowej szarości, bezbarwny i okrutny dla bohaterów tego utworu. Wszystko jest ołowiane, sine, bolesne – takie barwy dominują w ostatnich miesiącach wojny, we wrześniu 1944 roku, gdy dla dumnych Aryjczyków nie ma już nadziei na zwycięstwo.

²²⁹ Tamże, *Wieszczba Wolwy*, s. 15.

²³⁰ Jarosław Grzędowicz, *Wilcza zamieć*, w: *Nagroda im. Janusza A. Zajdla 2006. Antologia utworów nominowanych za rok 2005*, Warszawa 2006, s. 81.

Nie ma tej nadziei zwykły żołnierz lub dowódca, jednak siła rządząca Rzeszą ma swój plan na odwrócenie losów konfliktu. Podczas przenoszenia zapasów z okrętu zaopatrzeniowego „Oxfolt” na U-boota Reinhardt otrzymuje nowe rozkazy: przewieźć kilkoro pasażerów (czterech SS-manów, ich dowódcę, jego towarzysza i śpiewaczkę operową Ewę Loewengang) wraz z ich bagażem do wyznaczonego punktu gdzieś na Morzu Arktycznym. Reinhardt nie rozumie celu swojej misji, nowi goście na jego okręcie nie spieszą się z objaśnieniami, jednak już po dotarciu blisko wyznaczonego punktu dochodzi do przerażającego wydarzenia: SS-mani zabierają na pokład na wpół żywych rozbitków dryfujących po lodowatym morzu, po czym już na pokładzie, ubrani w dziwne stroje rodem z czasów Wikingów, zabijają ich recytując starogermańskie zaklęcia. Jeden z podwładnych Reinhardta przypomina innym żołnierzom o istnieniu tajemniczej organizacji Thule – okultystach działających w wysokich kręgach Trzeciej Rzeszy, z których pośrednio wywodzą się ideolodzy nazizmu. Cała załoga – poza gośćmi – jest wstrząśnięta rytuałem, który odbył się na ich oczach, a Reinhardt nabiera złych przeczuc odnośnie do dalszej wyprawy na północ.

Po tych wydarzeniach U-boot płynie dalej, na północ od Islandii w celu wiadomym wyłącznie SS-manom, aż pojawia się zorza polarna i zachodzą kolejne niezwykle wydarzenia:

- Pan pierwszy oficer proszony na pomost!

Reinhardt westchnął i zgarnął swoją ciężką kurtkę ze skrzyni z mapami.

- O co chodzi?

- Lepiej niech pan sam zobaczy!

- Panie Wichtelmann, to nie są imieniny u cioci, tylko okręt podwodny! Czy muszę pana uczyć, co musi zawierać meldunek? Co to za zgadywanki?

- Tak jest, Herr Oberleutnant. Melduję posłusznie, że pomiar nawigacyjny jest niemożliwy z powodu braku znanych gwiazdozbiorów!²³¹

Okazuje się, że zgodnie z rozkazem SS-manów i ich towarzyszy U-boot Reinhardta dotarł przez Morze Północne do krainy nordyckich bogów – Asaheimu (Asgardu). Dowódca stara się zachować zimną krew i przytomność umysłu wobec starcia z czymś nigdy nie doświadczonym empirycznie, z czymś co wykracza poza doświadczenie, ludzką wiedzę czy możliwości poznawcze, jednak dalsze wydarzenia wymagają od

²³¹ Tamże, s. 125.

Reinhardta jeszcze większego wysiłku w tym zakresie. SS-mani oraz Ewa Loewengang opuszczają pokład i schodzą na ląd – ziemię Asgardu – i tam, przebrani na modłę wojowników i kapłanów Północy niczym bohaterowie opery Wagnera – odprawiają złowrogi rytuał i składają kilku pozostałych przy życiu jeńców w ofierze. Wtedy Reinhardt dzięki pokładowej lornetce zauważa pojawienie się olbrzymiej postaci pośród zebranych na lądzie. Liczy ona co najmniej cztery metry wzrostu i przypomina ubiorem mieszkańca dawnej Skandynawii. Jest to Odyn, największy z bogów Asgardu, stwórca człowieka i władca świata.

Pomocnik Reinhardta znający język, jakim posługiwali się wikingowie, tłumaczy swemu dowódcy rozmowę SS-manów z bogiem. Okazuje się, że władze Trzeciej Rzeszy, chcąc odwrócić losy przegrywanej wojny, postanowiły przywołać na pomoc dawnych bogów z Odynem na czele, aby dzięki nim i ich niszczylielskiej mocy zniszczyć wrogów nazizmu. Jako zachętę do podjęcia współpracy SS-mani chcą zaprezentować się bogom jako doskonali żołnierze, stratedzy i wodzowie opierający swą wizję wojny na honorze i rycerskich wartościach wyznawanych w Niemczech od czasu wieków średnich do czasów obecnych, jednak Odyn gardzi ich przedstawieniem i ofiarami, mówiąc: „dla ciebie kozi mocz a nie miód Walhalli”, po czym bez litości zabija zebranych na lądzie i odchodzi.

Ta sytuacja pokazuje, jak bardzo rycerskość i honor wyznawane przez Niemcy w ciągu ich całej historii uległy degeneracji w straszliwy „Ordnung”, w maszynę śmierci, którą dawni germańscy bogowie i władcy mogli tylko gardzić. Gdy Odyn widzi wielkie, lecz groźne dzieła Trzeciej Rzeszy i tę degenerację dawnych wartości, z obrzydzeniem zadaje śmierć SS-manom i Ewie Loewengang, mówiąc że dwudziestowieczna Rzesza nie zasługuje na miejsce pośród poległych na polu walki i na chwałę Walhalli. Bez wprowadzenia motywu nadprzyrodzonego (fantastycznego) znacznie trudniej byłoby Grzędowiczowi zawrzeć w utworze takie zdanie na temat wartości (czy też antywartości), jakimi kierowało się dowództwo nazistowskich Niemiec. Reinhardt, przez swoje działanie i sposób myślenia, wydaje się jednym z nielicznych, którzy widzą deformację odwagi i rycerskości, jednak nie ma on żadnej możliwości zmiany losów wojny w pojedynkę – a przynajmniej nie miał, do momentu aż sam po bezsensownej wędrówce po morzu otaczającym Asgard schodzi na ląd i usiłuje zbadać tajemnicę świata dawnych bogów.

Nawigacja okrętu praktycznie nie działała, dlatego Reinhardt opuszcza pokład i stawia stopę na ziemi Asaheimu. Początkowo ta kraina nie różni się od świata ludzi, jednak po pewnym czasie Niemcy słyszą straszliwy krzyk bólu dobiegający z głębi łądu. Choć załoga U-boota obawia się udzielić pomocy w tych całkowicie nowych warunkach, Reinhardt decyduje się sam zejść na łąd. Niezwykle interesująca jest motywacja dowódcy:

- Chyba nie powinien pan iść – odezwał się Wichtelmann – To nierozsądne, żeby dowódca szedł na zwiad. Pójdę z bosmanem i...

- Nie, panie drugi. Trochę to trudno wytłumaczyć, ale chcę choć raz zrobić coś jak człowiek. Rozumie pan? Nie rozstrzelać rozbitka, nie spalić bezbronnej kutery, nie powiesić jeńców, tylko postąpić po ludzku. Na przykład zareagować na wołanie o pomoc i pomóc komuś. Nie żeby go zaraz obrabować, zatłuc albo wysłać do obozu i zrobić z niego mydło. Chcę coś zrobić jak człowiek, raz w życiu, rozumie pan?²³²

W tym fragmencie najwyraźniej widać stosunek Reinhardta do prowadzonej przez nazistów wojny, do jej okrucieństwa, barbarzyństwa i zwyrodniałstwa. Zejście z pokładu w celu udzielenia pomocy komuś nieznanemu jest dla niego jedyną okazją, aby choć raz odwrócić się od nazizmu, od zła absolutnego. Na łądzie Reinhardt jest świadkiem niezwyklej sceny: olbrzymi człowiek jest przykuty do skały, a nad nim schyla się ogromny wąż z którego kłów jadowych skapuje trucizna – prosto na ciało olbrzyma. Jad zbiera partnerka więźnia do osobnej miski, jednak gdy staje się ona pełna musi ona oddalić się i wylać płyn, a w tym czasie olbrzym cierpi przez palącą truciznę. Reinhardt i jego przyboczny zabijają bestię strzelając z broni maszynowej, pozwalając ocalałym gigantom uciec z miejsca kaźni.

Po powrocie na pokład dowódca opowiada o tym zdarzeniu innym członkom załogi. Ich poczucie spełnienia szlachetnego obowiązku niweczy jeden z żołnierzy, znający mity dawnej Północy: Reinhardt uwolnił Lokiego, boga ognia i podstęp, który miał być uwolniony dopiero przed nadejściem Ragnarok – ostatecznej bitwy z siłami chaosu. Loki miał w niej poprowadzić zastępy bestii i demonów do walki przeciwko bogom i ludziom, w której cały świat miał zostać zniszczony. Reinhardt nie ma możliwości odwrócenia tego, co uczynił, lecz w tym momencie nadchodzi wiadomość radiotelegraficzna, w której upadły bóg zaprasza dowódcę powtórnie na łąd aby z nim porozmawiać.

²³² Tamże, s. 144.

Reinhardt schodzi na ląd uzbrojony, nawet pomimo pokojowego usposobienia Lokiego. Bóg ognia przyznaje, że to właśnie on ma być niszczycielem świata, że to jemu będą służyć potwory i demony, które zniszczą świat ludzi, jednak wskazuje też że zniszczenie ziemi (Midgardu) to jedynie połowa prawdy o Ragnarok. Otóż w tej bitwie mają polec okrutni i skłóceni bogowie, a ludzie dopuszczający się zła mają zostać ukarani. Ragnarok to nie tylko zagłada, ale także odrodzenie świata w którym nie ma miejsca na występki i zło. Dzięki tej bitwie (i dzięki wcześniejszemu uwolnieniu Lokiego) zostanie zniszczona Trzecia Rzesza, a zwyrodnialstwo i okrucieństwo nazistów ma zniknąć z powierzchni nowej ziemi. Loki pragnie, by U-boot Reinhardta stał się Naglfarem – upiornym statkiem zbudowanym z trupich paznokci zbieranych przez karły Lokiego, lecz zamiast transportować jego armię ma spełnić inne zadanie: być karzącą ręką boga niszczącą zło na świecie, a na początek – zbrodnicze dominium Hitlera. Reinhardt zgadza się spełnić tę rolę i staje się mścicielem, który oczekuje na zebranie wielu trupich paznokci z pól krwawych bitew drugiej wojny. Gdy zostaną zebrane

Nadejdzie nasz czas. Wkrótce zaszczeka Garm. Fenrir-wilk zerwie łańcuchy i połknie słońce. Wypłynie „Naglfar”. Przyjdzie wilcza zamieć. Już niedługo.

Nadchodzi czas. Niedługo²³³.

Tym właśnie jest wilcza zamieć (lub wilcze zamiecie) w interpretacji Grzędowicza: karą za zło i gniewem bogów na zdegenerowany świat, w którym już zabrakło miejsca na godność, honor i poświęcenie wolne od aksjologicznej deformacji. Tytuł utworu, jak sugerowałem na początku rozdziału, nie odnosi się do ogólnego charakteru apokaliptycznej wizji Ragnarok, lecz do jej części, jednego z przewidywanych elementów – kary za zło i niesprawiedliwość ziemskiego świata. „Wilcze zamiecie” to kenning bardzo łatwy do przyswojenia i zrozumienia przez członka dawnej kultury Północy, ponieważ obydwie jego człony to pojęcia doskonale wtedy znane: wilk był zwierzęciem żyjącym tam od zawsze, a zamieć jako zjawisko atmosferyczne również często występowała w Skandynawii. Grzędowicz dokonał interpretacji metafory, będącej również symbolem dla ludów tam mieszkających w zamierzchłych czasach, wskazując na jej żywotność również w odniesieniu do wydarzeń bliskich czasom nam

²³³ Tamże, s. 156.

współczesnym. Świadomość kary za zło tego świata jest stałą częścią pragnienia sprawiedliwości, które pojawia się między wierszami w analizowanym tu utworze.

Wizje apokaliptyczne i eschatologiczne są często najbardziej zagadkową i podatną na metaforyzację częścią określonych wierzeń religijnych. Teksty tego typu, łącznie z pisanymi „na boku” apokryfami, charakteryzują się rozbudowaną metaforyką, uogólnieniami oraz wewnętrznym porządkiem czasowym, co znaczy, że wydarzenia opisane w *Apokalipsie* św. Jana lub w *Eddie Poetyckiej* są połączone związkami przyczynowo skutkowymi i są ułożone w określonej hierarchii, gdzie poszczególne zdarzenia nigdy nie są czymś „zewnętrznym” wobec głównego wątku tekstu. Metaforyka *Apokalipsy* jest przedmiotem badań biblistów, lingwistów i historyków również dzisiaj, ponieważ odczytanie i zrozumienie chociażby jednego związku frazeologicznego lub epitetu metaforycznego może w znaczący sposób przyczynić się do bliższego poznania najważniejszych treści tradycji judeochrześcijańskiej, a także odkryć powtórnie coś, co przez dwa tysiące lat zostało zatarte i zapomniane. Poezja *Eddy Starszej* już od pierwszych wersów zapoznaje odbiorcę z eschatologią ludów Północy, ich lękami, marzeniami i oczekiwaniami. *Wieszczba Wolwy*, która rozpoczyna całą opowieść (ponieważ *Edda* to nie tylko zbiór opowieści, ale jednocześnie jedna wielka narracja mająca punkt początkowy, rozwinięcie oraz zakończenie) to nic innego jak *Apokalipsa* oraz *Księga Rodzaju* w jednym tekście, przepisane przez twórców mitologii germańskiej. Zbieżność oraz widoczne ślady podobieństwa wynikają z tego, że stawianie pytań o początek istnienia świata oraz o jego koniec i zjednoczenie człowieka z Praprzyczyną jest czymś uniwersalnym, czymś, co może łączyć ze sobą kultury i wierzenia oddalone od siebie o tysiące kilometrów, które fizycznie nigdy nie mogły się spotkać.

Artur Szejter uporządkował i usystematyzował eschatologiczne wizje zawarte w mitach nordyckich i przedstawił chronologiczny porządek, w jakim następują po sobie kolejne wydarzenia składające się na Ragnarok – zmiereź bogów²³⁴:

- nadejście mrozów i zamieci, ataki wilczych stad;
- upadek moralny ludzi, czas krwi i zamętu;
- szczekanie Garma (strażnika świata podziemnego) i uwolnienie Fenrira, bestii walczącej kiedyś z bogami;

²³⁴ Artur Szejter, *Mitologia germańska. Opowieści o bogach dawnej północy*, Gdańsk 2006, s. 178 i nast.

- powstanie zbrojne olbrzymów, wąż Midgardsorm oplatający świat wynurza się z odmętów morskich;
- bóg Heimdall dmie w róg i daje bogom znak rozpoczęcia bitwy z siłami chaosu;
- karły i duchy Nilfheimu (krajny zmarłych) pozostają bierne, nie włączają się do walki;
- pęknięcie niebios i skruszenie skał świata;
- śmierć Odyna w walce z Fenrirem;
- Widar pomści ojca zabijając Fenrira;
- śmierć bogów i ich nieprzyjaciół, seria pojedynków kończących się śmiercią obydwu uczestników;
- zagłada słońca i księżyca;
- ogień jedyne ocalałego olbrzyma Surta podpali wszystko co jeszcze nie zginęło;
- nastanie ciemności i kresu wszystkiego.

W świadomości religijnej dawnych mieszkańców Skandynawii po ostatecznej bitwie i zagładzie starego świata miały nastąpić narodziny nowego, wolnego od zła i sił chaosu. Otóż z Ragnaroku miało ocaleć dwoje ludzi: Lifthrasir i Lif, para, która da życie nowym pokoleniom ludzi. Z martwych powstaną niektórzy bogowie (jak Baldur), których zadaniem będzie uporządkowanie świata na nowo. Jednak Gimleą, jak nazwano ten przysły świat, nie będą rządzić bóstwa Germanów, tylko Wielowładny, Jeszcze Mocniejszy, który weźmie we władanie odrodzony wszechświat²³⁵. To, oczywiście, nawiązanie do wyobrażeń chrześcijańskich, które mogły być zaniezione na północ Europy przez wyznawców Chrystusa w pierwszych wiekach istnienia nowej wiary. Niemniej praca tych misjonarzy nie musiała być potrzebna do zaistnienia struktury henoteistycznej²³⁶: pojawienie się pierwiastka monoteizmu w religiach przedchrześcijańskich nie jest niczym zaskakującym i dotyczy wielu systemów religijnych świata starożytnego.

Edda Poetycka inspirowała autorów fantasy już od czasów Roberta E. Howarda oraz Fritza Leibera. Panuje jednak błędna opinia, iż mity Północy stały się trwałym

²³⁵ Tamże, s. 183 – 184.

²³⁶ Czyli łączącej ze sobą wyobrażenia poli- oraz monoteistyczne. Najczęściej Henoteizm polegał na wierze w istnienie obok siebie zarówno wielu bogów, jak i ich stwórcy, kogoś najpotężniejszego komu ludzie mogą zawdzięczać trwanie wszechświata i swoje życie w nim. Henoteizm był elementem wierzeń wielu kultur, często pierwotnych, plemiennych.

elementem tego typu literatury dopiero od publikacji *Władcy Pierścieni*, co jest efektem przypisywania Tolkienowi zasługi stworzenia fantasy w ogóle. Tolkien narzucił fantasy całkowicie nowy rytm, zmienił jej oblicze, lecz jej nie stworzył. W twórczości bardzo wczesnej, niemal zapomnianej i dziś już niestety martwej (na przykład Lord Dunsany czy Edgar Rice Burroughs) czytelnik mógł dostrzec wiele nawiązań do mitologii Germanów oraz do ich schrystianizowanych wersji (choćby folklor kultury południowogermanskiej i skandynawskiej). W wymyślonym świecie Hyborii, w którym dzieje się akcja opowiadań o Conanie, mamy krainy Asgard i Vanaheim i zamieszkujących je barbarzyńców. Przełom nastąpił dzięki twórczości Fritza Leibera, który czerpał inspirację dla swoich opowiadań o Fafrydzie i Szarym Kocurze nie tylko z tekstu samej *Eddy*, ale także z wybitnej literatury opartej na folklorze, magicznych wierzeniach i dawnych przekazach (niektóre dramaty Szekspira i Ibsena²³⁷, między innymi *Peer Gynt* oraz *Rycerze Północy* tego ostatniego). U Leibera mitologia Normanów (a raczej Germanów, gdyż sagi południowogermanskie również były inspiracją dla pisarzy fantasy) łączy się z fascynacją dramatem elżbietańskim i modernistycznym, powieścią przygodową (Talbot Mundy, Henry Ridder Haggard), *Sokołem Maltańskim* Hammeta czy opowieścią niesamowitą (Poe, Lovecraft). Tak bogata mozaika inspiracji pozwoliła Leiberowi na przełamanie zastygłych, skostniałych tradycji fantasy heroicznej i uczynienie tego, co blisko dwadzieścia lat później (w latach 50. XX wieku) uczynił Tolkien – stworzenie nowej jakości literatury fantastycznej.

Wymyślony przez Leibera świat Nehwon (czytane wspan to „nowhen”, co jest analogią do utopijnego dzieła *Erehwon*) łączy się z innymi światami poprzez magiczne przejścia – i tak bohaterowie Fafryd i Szary Kocur docierają również na Ziemię czasów posthelleńskich, a także spotykają przybyszów z niebiańskiego wymiaru. Motyw „wieloświatowości” dzięki Leiberowi na stałe wszedł do zbioru klasycznych motywów fantasy magii i miecza, do dzieł Michaela Moorcocka, Raymonda E. Feista czy Glena Cooka, z tym, że ten koncept został zaczerpnięty właśnie z mitów germańskich. Świat ludzi, Midgard to Świat Środkowy otoczony innymi wymiarami zamieszkanymi przez

²³⁷ Por. opinię Knuta Brynhildsvolla, badacza twórczości Henryka Ibsena: „Tekst [dramatu *Peer Gynt* – przyp. P. K.] bez przerwy i bez sygnałów porusza się między empirycznymi i fantastycznymi punktami odniesienia, zaś powrót do lokalnej świadomości często przybiera formę czytelnych kolizji, nagłych przebudzeń, zaskakujących demaskacji” (tegoż, *Kryzys tożsamości w dramacie poetyckim Henryka Ibsena „Peer Gynt”*, w: *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie* pod red. Marii Sibińskiej i Katarzyny Michniewicz-Veislana, Kraków 2007, s. 83). Taki właśnie schemat zapewnił opowiadaniom Leibera artystyczną nieśmiertelność, a jemu samemu – pozycję jednego z najbardziej cenionych i wartościowych autorów fantasy.

bogów, karły, elfy czy gigantów. Wieloświatowość jest często spotykanym motywem mitologii kręgu szamańskiego, czyli także ludów syberyjskich (Jakucja). Szamańskiego – gdyż to szamani mogli przemieszczać się pomiędzy wymiarami zamieszkanymi przez wyższe istoty i dzięki takim wyprawom polepszać jakość życia innym członkom społeczności. Mówiąc jednak o mitach Północy zauważmy, że to istnienie innych światów było stałym elementem wierzeń Germanów: świat ludzi był zawsze „pośrodku”, inne wymiary znajdowały się powyżej lub poniżej Ziemi. Analogicznie do wielu poziomów nieba czy piekieł w wierzeniach jakuckich, które znajdowały się nad i pod ziemią zamieszkaną przez ludzi.

Michaela Moorcocka uważa się za twórcę „Multiverse” – literackiego obrazu wymyślonego wszechświata składającego się z wielu planet połączonych magicznymi portalami. U Leibera Multiverse było zarysowane raczej nieśmiało, na zasadzie nowego pomysłu na opowiadanie, którego autor jeszcze nie wykorzystał, a chciał napisać coś nieszablonowego. U Moorcocka wieloświat jest podstawą literackiego światotwórstwa: zamiast budować odpowiednik Śródziemia wraz z jego mitologią, językami, mapą polityczną i cywilizacjami, proponuje on czytelnikowi podróż przez setki światów, bardziej lub mniej podobnych do naszego. Jeden świat był pustynny, drugi – porośnięty pradawną dżunglą, inny był zniszczony trwającą od lat wojną. Czytelnik tekstów Moorcocka nie poznaje procesu stwarzania nowego świata ani jego historii, lecz czuje się niczym turysta poznający różnorakie uniwersa, z których każdemu poświęca tyle uwagi, co miłośnik sztuki jednemu pejzażowi.

Innym rodzajem inspiracji pieśniami eddaicznymi jest zachowanie struktury opowieści o Sigurdzie, smoku Fafnirze, Brunhildzie i Gudrun – najważniejszej opowieści zawartej w *Eddie Poetyckiej*. Owa struktura składa się z kilku zazębiających się elementów:

- czas akcji odpowiada początkom średniowiecza lub schyłkowi starożytności;
- wszechobecne uczucie zmierzchu i końca pewnej epoki;
- niejednoznaczność zachowania bohaterów, brak czarno-białego podziału postaci;
- obecność magicznych stworzeń (smoki, karły, magowie, trolle);
- obecność przedmiotów o magicznej mocy, na przykład pierścieni czy mieczów;
- wyraźny wpływ świata magii na działania i zachowanie bohaterów;

- dokładnie przedstawione ambicje, namiętności i pragnienia kierujące postaciami;
- brak szczęśliwego zakończenia, klęska postaci jest również końcem znanego im świata; motyw przemijania i niestałości.

Tak przedstawiony typ opowieści fantasy nie odpowiada (w większości punktów) strukturze narzuconej przez *Władcę Pierścieni*. Jest natomiast stałym elementem „fantastyki leiberowskiej”²³⁸ – Moorcock, Glen Cook, Feist, Neil Gaiman, Terry Pratchett, Steven Erikson oraz wielu innych²³⁹. Akcja wielu takich opowieści toczy się w sprawnie zarysowanym, lecz nie rozbuchanym świecie pełnym magii i antybohaterów mierzących się z okrutnym losem nie mniej niż z potworami i czarnoksiężnikami. Więcej tu fascynacji ludzkimi dramataми niż smokami czy trollami; ludzie, ich marzenia, konflikty i pragnienia są ważniejsi niż konieczność ciągłej walki z siłami ciemności. Ten typ fantasy jest najbardziej zbliżony do literatury głównego nurtu i najmniej podatny na zarzucane tej literaturze eskapizm i schematyzm. Zresztą sama opowieść o Sigurdzie (Zygfyrdzie) i jego tragicznym losie to prawdziwy i pełny dramat, zamknięta historia o przeznaczeniu, pragnieniu zmieniania świata, poświęceniu i wszechobecnym złu zdolnym zapanować nad człowiekiem; wyklucza to proste historie o ratowaniu świata (Terry Goodkind, David Eddings) będące bardziej baśnią niż poważną fantastyką. O przeznaczeniu – ale takim pojmowanym przez starożytnych dramaturgów, jako coś nieubłaganego i okrutnego. Fatalizm jest również elementem tak historii o Sigurdzie i zakochanej w nim Walkirii, jak i fantastyki leiberowskiej, gdzie pogańskie fatum kroczy za bohaterami niczym złowrogi cień.

Wilcza zamieć pod wieloma względami różni się od tak zarysowanego schematu budowy dzieła fantasy. Przede wszystkim fantasy (i tolkienowska, i leiberowska) jest pełna motywów magicznych, które, wprowadzone w świat przedstawiony, nie zaburzają wewnętrznego porządku i przez bohaterów są postrzegane jako zjawiska naturalne. Inaczej funkcjonuje fantastyka grozy: wprowadzenie motywu nadprzyrodzonego stanowi wtargnięcie w ontologię rzeczywistości przedstawionej, wtargnięcie agresywne i odciskające trwałe ślad na postaciach występujących w powieści lub opowiadaniu

²³⁸ Nazwa analogiczna to „fantasy tolkienowskiej”. Fritz Leiber inspirował wielu pisarzy, których twórczość odbiega od wzorców tolkienowskich i tym samym jest mniej podatna na schematyzm i wtórność. Właśnie ich grono określa się w tej pracy mianem „fantastyki leiberowskiej”.

²³⁹ Współcześnie – oprócz Eriksona – można tu podać nazwiska Matthew Stovera i Michaela Sullivana.

grozy²⁴⁰. Tekst Grzędowicza bardziej przynależy do fantastyki grozy niż do fantasy operującej motywami mitologicznymi: na początku autor zarysowuje rzeczywistość przedstawioną funkcjonującą według znanych nam reguł i doświadczeń, co prawda odległą od dnia dzisiejszego o kilka dekad – niemniej realną, znaną i kiedyś doświadczoną. Koniec drugiej wojny światowej, zmęczenie i spadek morale żołnierzy niemieckich, wątpliwości natury moralnej, ostatnie walki na oceanie mające na celu oddalić ostateczną klęskę Trzeciej Rzeszy, wiara SS-manów w zwycięstwo ich zbrodniczej ideologii wbrew wszelkim logicznym przesłankom – tak można przedstawić świat opisany przez Grzędowicza. Świat okrutny, ponury, lecz prawdziwy. Pierwszy sygnał pojawienia się czegoś wykraczającego poza znane doświadczenie to złożenie w ofierze jeńców wojennych na pokładzie U-boota; jest to zapowiedź dalszych budzących groźbę wydarzeń. Złowroga nadprzyrodzoność wchodzi w doświadczalny świat stopniowo, a nie w sposób gwałtowny i jednorazowy. Odslania się przed czytelnikiem nie jako całość, tylko poprzez przesłanki, aluzje (wypowiedzi żołnierzy znających mitologię germańską) dochodzi do punktu kulminacji (lecz nie zakończenia) – którym jest pojawienie się Odyna i okrutna śmierć SS-manów oraz śpiewaczki Ewy Loewengang.

To, co dla klasyków takich jak Poe czy Lovecraft byłoby pogwałceniem pewnych reguł tworzenia opowieści niesamowitej, czyli kontynuowanie opowiadania po przemianach uczucia całkowitej grozy²⁴¹ otaczającej germańskiego boga wojny i los niemieckich fanatyków, dla Grzędowicza jest sposobem na zbudowanie złożonej, wielowarstwowej historii, której struktura jest bliska zarówno fantastyce grozy, jak i (w zakresie dość ograniczonym) fantasy magicznej. Zawarcie dwóch punktów kulminujących nastroj grozy (zamordowanie SS-manów przez boga Odyna oraz końcowe oczekiwanie Reinhardta na zbudowanie nowego Naglfara, mającego przynieść

²⁴⁰ Trudno zliczyć, ile razy tak formułowano definicję fantastyki grozy i w ten sposób odróżniano ją od innych rodzajów fantastyki – fantasy i science fiction, gdzie motywy magiczne i futurystyczne nie łamały wewnętrznego porządku empirycznego. Pierwszym mógł być Roger Caillois (*Odpowiedzialność i styl*), którego definicję powtarzano niemal przy każdej okazji, gdy należało określić pole semantyczne wyrażenia „fantastyka grozy”.

²⁴¹ Stosowanie zasady, iż czytelnikiem można wstrząsnąć tylko raz i to na końcu opowieści niesamowitej, to jedna z przyjętych podstaw tego gatunku. Mówi o tym bogata korespondencja Lovecrafta oraz teksty teoretycznoliterackie Poego, ale też praktyka pisarska i czytelnicza – Joseph Sheridan Le Fanu stosował ją niemal w każdym swym tekście zawartym w zbiorze *W ciemnym zwierciadle*, z tym że pozwalał on jeszcze na wygaśnięcie emocji i niepokoju poprzez dodatkową scenę następującą po finalnym wstrząśnięciu czytelnikiem. Na przykład w *Carmilli* po pokonaniu tytułowej wampirzycy następuje opis posiadłości protagonistki Laury jako miejsca wolnego od zła przyniesionego przez upiora.

kres zła i niesprawiedliwości), kiedyś niestosowne i wprowadzające dysharmonię, dziś już nie razi i nie czyni utworu mniej czytelnym, co należałoby uznać za sygnał ewolucji fantastyki grozy od literatury niemal pulpowej do zbioru dzieł poczytnych i szeroko znanych odbiorcom współczesnej kultury popularnej. Punkt, w którym pojawia się Odyn i dokonuje krwawego mordu, staje się w takim wypadku nie kulminacją grozy, a pewną cezurą wewnątrz tekstu, dzielącą wydarzenia i świat przedstawiony na „przed” i „po”. Otóż zanim zginęli SS-mani, nic nie burzyło porządku empirycznego i nic nadnaturalnego nie niszczyło kondycji umysłowej i moralnej bohaterów; dopiero po tym wydarzeniu wszystko – bohaterowie, rzeczywistość przedstawiona, nawet tok opowieści – uległy subtelnej, lecz nieodwracalnej zmianie. Reinhardt i jego ludzie zaczęli myśleć innymi kategoriami i inaczej się wypowiadać (nawet dowódca z trudem zachowuje zdolność lakonicznego wypowiedania się), a ich rzeczywistość zaczęła przypominać scenę horroru.

Ewa Loewengang, ważna postać w *Wilczej Zamięci*, jest znana z odgrywania ról kobiecych w dramatach muzycznych Ryszarda Wagnera, szczególnie w *Pierścieniu Nibelungów*. Poza tym w utworze pojawiają się inne nawiązania do tej opery – w rzuconych mimochodem wypowiedziach innych bohaterów, w ich skojarzeniach i porównaniach do nadnaturalnych wydarzeń rozgrywających się w Asgardzie. Nie są to nawiązania bezcelowe ani przypadkowe: idee Wagnera, jego praca artystyczna i jej odbiór są czymś bliskim ideologii nazistowskiej, są związane z tragiczną historią dwudziestowiecznej Europy. Nie chodzi tylko o fakt, że Adolf Hitler był wielbicielem dramatów muzycznych Wagnera, że motywy mitologii germańskiej uwiecznione przez tego kompozytora w jego *opus magnum* miały ogromne znaczenie dla badań nad prastarą religią Germanów, prowadzonych przez Heinricha Himmlera i SS w celu stworzenia uniwersalnej religii rasy aryjskiej. Zgłębienie zarówno warstwy ideowej *Pierścienia Nibelungów*, jak i biografii Wagnera może prowadzić do zaskakujących, ale również wstrząsających rezultatów.

Takie badania podjął między innymi Gottfried Wagner – prawnuk kompozytora, który poświęcił wiele lat studiom mającym na celu zrozumienie historii swojej rodziny i jej związków z najmroczniejszym okresem w dziejach – drugą wojną światową, ale też dziejami współczesnymi Niemiec. Poszukiwanie prawdy o swoich własnych korzeniach doprowadziło Gottfrieda do krytycznego spojrzenia na muzykę tworzoną przez

pradziadka, z czego tłumaczy się on już na wstępie pracy będącej ukoronowaniem tych poszukiwań:

[...] im więcej się wie o Wagnerze i im więcej ma się odwagi, by stworzyć sobie jego własny obraz, tym wyraźniejsze stają się kontury jego mętnego i ponurego światopoglądu w dźwiękowym świecie jego oper. Ryszard Wagner i międzynarodowy kult, jaki otacza jego osobę, to tykająca bomba²⁴².

Gottfried Wagner postawił sobie jasno sprecyzowany cel: odkryć przed światem bolesną prawdę o swojej rodzinie i o znanym festiwalu w Bayreuth, który co roku przyciąga rzesze miłośników opery. Miał przy tym – jako prawnuk i potencjalny spadkobierca spuścizny kompozytora – szczególne możliwości i dostęp do źródeł nieosiągalnych dla innych badaczy, a także coś więcej: poczucie misji i osobisty cel. Gottfried Wagner nie przedstawia jakoś szczegółowo samego procesu odkrywania prawdy, stąd z trudnością przychodzi nam odtworzenie metod i przebiegu jego pracy badawczej. Niemniej zdradza bardzo szybko te cechy charakteru pradziadka, które były ciągle ukrywane przed jego miłośnikami skupionymi głównie na warstwie muzyczno-tekstowej dramatów muzycznych; otóż Ryszard Wagner w pracy swego prawnuka okazuje się nihilistą, rasistą, mizoginem, nekromanem, narcyzem, antysemitą i egocentrykiem – by wymienić określenia najczęściej powtarzane w cytowanej książce.

[...] Wagnerowi nigdy nie chodziło o samą muzykę, on chciał za jej pomocą uzyskać jakiś dodatkowy efekt; że muzyka służyła mu jako środek do wyrażania światopoglądu. Ten z kolei okazał się niezwykle elastyczny, dostosowany do tego, co akurat było modne w kręgach wykształconego mieszczaństwa²⁴³.

Z trudem można jednoznacznie stwierdzić, co w danym momencie było „modne w kręgach wykształconego mieszczaństwa”, bo i mieszczański światopogląd, jak i panujące w tej warstwie mody, to sfera sama w sobie dosyć elastyczna. Nasuwa się jednak pytanie: czy kompozytor o ugruntowanej sławie i światowym rozgłosie rzeczywiście zasługuje na tak krytyczną ocenę, jaką wystawia mu jeden z żyjących jeszcze spadkobierców?

²⁴² Gottfried Wagner, *Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną. Ryszard Wagner – pole minowe*, przeł. Agnieszka Gazda, Kraków 2014, s. 11.

²⁴³ Tamże, s. 23.

Być może najbardziej zastanawia zarzut dotyczący nekromanii: owszem, wiele postaci występujących w *Pierścieniu Nibelungów* ginie i to śmiercią dosyć spektakularną, niemniej jest to zgodne zarówno w treścią pieśni eddaicznych, jak i z linią fabularną staroniemieckiego eposu *Niedola Nibelungów*, skąd Wagner zaczerpnął niemieckie imiona swoich bohaterów rezygnując z imion nordyckich (Sigurd, Gudrun, Gunnar). Jednak zarzut, choć zastanawiający, przynajmniej po części jest prawdziwy. Warto zwrócić uwagę na jeden z fragmentów końcowych opery, zatytułowany (w tłumaczeniu na język polski) „Pogrzeb Zygryda” – a raczej na to, jak wiele ekspresji i siły, jak wiele impetu towarzyszy odsłuchaniu tej części dzieła. „Pogrzeb Zygryda” zaraz po pierwszym fragmencie „Walkirii” jest najmocniejszą częścią całego dramatu, wymagającą od orkiestry maksymalnej ekspresji; żadna z bardziej radosnych czy „żywych” partii *Pierścienia* (jak zaloty Alberyka czy przebudzenie Brunhildy) nie zawiera w sobie aż takiej muzycznej witalności. Śmierć i pogrzeb Zygryda zostały oddane przez kompozytora z ogromną pasją i zaangażowaniem, których trudno szukać w innych partiach jego największego dzieła.

Rasizm – lub bardziej pełen wywyższenia nacjonalizm, to także ukryty motyw dziejów Nibelungów w interpretacji Ryszarda Wagnera. Zresztą nawet niemiecki epos ukazuje odwagę i dzielność rasy germańskiej, niemiecką witalność i rycerskość, deprymując ich wrogów przedstawionych jako słabi wojownicy i nieudolni przywódcy. Jest to tak widoczna cecha zarówno opery, jak i literackiego dzieła, że w nazistowskich Niemczech życzliwe stosunki z sojusznikami określano jako „braterstwo Nibelungów” (z Węgrami lub Finami). Jednym z celów Wagnera było zaakcentowanie walorów etosu niemieckiego przy jednoczesnym lekceważeniu i ignorowaniu etosów innych nacji.

Mizoginia to również interesujący punkt, trudny do zaakceptowania dla kogoś, kto pamięta klasyczne operowe przedstawienie Brunhildy: potężna władająca włóczęgą wojowniczką o donośnym głosie, w hełmie z rogami i w pełnej zbroi. *Niedola Nibelungów* tak właśnie przedstawia tę ważną postać, jednak w *Pierścieniu* Wagner nadał jej zupełnie inne znaczenie i zobrazował ją jako niewinną, oszukaną dziewicę którą wszyscy mężczyźni bohaterowie chcą wykorzystać do własnych celów. Walka Brunhildy z jej nieubłaganym przeznaczeniem jest z góry skazana na klęskę, a starania o miłość Zygryda są wysiłkiem daremnym. Walkiria Wagnera to nie niemiecka dama – wojowniczką, lecz kobieta o zbrukanej niewinności, wpędzona wbrew swej woli w

męskie rozgrywki. Taki obraz Brunhildy to nic innego jak dzieło mizogina, dla którego mit o germańskich dziewicach-wojowniczkach był treścią niewygodną i nie pasującą do jego światopoglądu.

Nihilizm *Pierścienia* ujawnia się w tym, jak Wagner potraktował całą opowieść o skarbie Nibelungów. Jego dramat kończy się śmiercią Zygryda i zniszczeniem Walhali, tymczasem zarówno w pieśniach eddaicznych, jak i w zdemitologizowanej *Niedoli* te wydarzenia kończą dopiero część pierwszą wielkiej epepei. Po śmierci Zygryda (Sigurda) z rąk Hagena historia o przeklętym złocie nadal się toczy, przy czym jej główną bohaterką jest Krymhilda (Gudrun). U Wagnera wszystko się kończy wraz ze „Zmierzchem bogów” i przeminięciem ich świata, tymczasem w tradycji nordyckiej i południowogermańskiej klątwa skrzywdzonego karła Alberyka (Andwariego) dotyka jeszcze inne osoby, prowadząc do dalszych krwawych konfliktów, do okrucieństwa i walki o władzę. Kompozytor uciął w połowie tę ważną narrację i dopasował ją do własnej wizji, w której wszystko się kończy na „Pogrzebie Zygryda”, co stanowi daleko idące okaleczenie istotnej dla Niemiec tradycji.

Tak więc większość zarzutów stawianych przez Gottfrieda Wagnera swojemu zasłużonemu pradziadkowi pozostaje wciąż aktualna. Oczywiście, cechy wymieniane przez Gottfrieda w postaci słabszej, nie agresywnej można nazwać inaczej: fatalizmem germańskim lub wyczuciem tragizmu ludzkiego losu, tak jak to ujęła Nina Witoszek:

Literatura norweska roi się od historii o bohaterach, którzy wybierają śmierć w wodach fiordu, w lesie czy w przepaści [...] Vinje tak oto pisze o norweskim marzeniu „powrotu na halę”: „Ale gdy złożą moje ciało w trumnie, mój duch zamieszka tam w górach, między szczytami, gdzie będę sobie siedział na samym Falketindet i patrzył na całą Norwęgę”²⁴⁴.

Jednak nie trzeba być pasjonatem dziejów literatury skandynawskiej ani prahistorii ludów Germańskich, by zrozumieć, że Ryszard Wagner w pewien sposób okroił i dopasował do swojego mrocznego światopoglądu wielką tradycję, jaką jest opowieść o złocie Nibelungów. To z kolei uczyniło z *Pierścienia* materiał tak samo elastyczny, dopasowany do wielu idei artystycznych czy społecznych – jak nazizm. Trudno było o lepszą inspirację dla nazistów do badania pradziejów rasy aryjskiej, do kodyfikacji

²⁴⁴ Nina Witoszek, *Opowieści o przestrzeni: rytuały przejścia u Ibsena i Muncha*, w: *Ibsen czytany, Ibsen oglądany* pod red. Ewy Partygi i Lecha Sokoła, Warszawa 2008, s. 13.

wzorców i praktyk istniejących w zamierzchłej przeszłości Germanów.

Grzędowicz, nieśmiało nawiązując do największego dramatu muzycznego w kulturze niemieckiej, robi to nie tylko dla wzmocnienia fantastyczności i niesamowitości w swoim tekście; on zarysowuje niezwykle istotny kontekst, który jest niezbędny dla zrozumienia ideowej wymowy *Wilczej zamieci*. Kara za zbrodnie drugiej wojny światowej jest również karą za degenerację wielkich wartości narodu niemieckiego, za potworne odkształcenie dawnej potęgi, odwagi i rycerskości. Nazistów i Wagnera łączy przede wszystkim fakt świadomego uelastyczniania dawnej tradycji narodowej i dopasowywania jej do własnego obrazu tradycji nowszej. Uświadomienie tego faktu jest równe podkreśleniu istnienia nihilizmu zarówno w świecie oper Wagnera, jak i w pseudo-etosie narzuconym narodowi niemieckiemu przez nazistów.

Autor *Wilczej zamieci*, jak nietrudno zauważyć, podejmuje kwestie pozostające mimo wszystko marginesem wydarzeń z lat 1939 – 1945 i na tym marginalnym polu konstruuje fantastyczność, niesamowitość tekstu. Budzi to słuszne skojarzenia z literaturą gotycką, która tak w czasach osiemnastego i dziewiętnastego wieku, jak i pisana współcześnie (Iain Banks, Ann Rice) pozostaje literaturą tego, co marginalne i niepowседневne. Tekst Grzędowicza w pewnym sensie jest utworem neogotyckim, umożliwiającym reinterpretację motywów dawnych we współczesnym, szerszym niż kiedyś kontekście. Zamiast ponurego zamku jest nie mniej ponure Morze Północne, są obecne tajemnicze rytuały szokujące swym satanizmem, a rzeczywistość bohaterów stopniowo traci status realności jasnej i zrozumiałej dzięki brutalnej ingerencji sił nadprzyrodzonych. *Wilcza zamieć* pozostaje na styku poszczególnych odmian fantastyki: fantasy magicznej, historycznej i fantastyki grozy, co wydaje się cechą wielu utworów pisanych przez polskich autorów, tak rzadko obecną w dziełach klasyków zachodnich.

X. Konflikt magii i religii w opowiadaniu *Mag Feliksa W. Kresa*

Przy okazji rozważań nad nowoczesną literaturą science fiction, zawartych w rozdziale *Cyberprzestrzeń i atomizacja*, wspomniano, że lata osiemdziesiąte dwudziestego wieku były czasem szczególnym dla rozwoju literatury fantastycznej. Nie tylko fantastyka naukowa przeżywała swój renesans; typowe dla lat osiemdziesiątych progres i ubogacenie kultury popularnej dotyczyło także literatury fantasy. Klasyczne wzorce tolkienowskie były reinterpretowane, co zaowocowało tym, iż dzieła pisarzy takich jak: Terry Brooks, Stephen Reeder Donaldson, David Eddings, Patricia McCillip, Tad Williams lub Guy Gavriel Kay, zafascynowały uznanym wcześniej (i potem) za niemożliwe połączeniem dosyć wąskiego zbioru toposów z czymś świeżym i nowatorskim. Uczniowie Fritza Leibera, Raymonda Ellias Feist oraz Glen Charles Cook, dokonali rewolucji równoległej, przekładając na język fantasy pozycje klasyczne pokroju Victora Hugo czy Roberta Stephensona (Feist) i po prostu sprowadzając opowieść baśniową do poziomu zwykłego człowieka, żyjącego w świecie gdzie nie istnieje absolutne dobro i równie absolutne zło (Cook). Rozwijała się fantasy posthowardowska, czyli pisana pod wpływem twórczości Roberta Ervina Howarda; jego gorliwi czytelnicy, jak: Poul Anderson, Lin Carter, Harry Turtledove, Sprague Le Camp, Robert Jordan, David Gemmel czy Karl Edward Wagner, przełamali ograniczenia ciążące na prozie Howarda i odrzucając mroczną fascynację barbarzyństwem jako stanem ponurym, krwiożerczym²⁴⁵, uczynili z Conana ikonę ówczesnej popkultury rozsławioną dzięki rewelacyjnemu filmowi Johna Miliusa. Ten filmowy Conan nie był już, jak w oryginalnych opowieściach Howarda, kimś, kogo waleczne czyny i tak nie mogły zmienić barbarzyńskiego, okrutnego świata, którego historia zaczynała się jednym kataklizmem (gwałtowne powstanie nowych lądów), a kończyła drugim (epoką lodowcową). Conan Cartera, Miliusa i Jordana miał władzę nad swoim losem, nie był niewolnikiem losu ani swojej epoki, a jego dokonania

²⁴⁵ Fakt, że to ograniczenie było na początku drogi pisarskiej Howarda nowatorstwem, gdyż zaprzeczało popularnemu wizerunkowi „szlachetnego dzikusa” i „szczęśliwego dziecka natury”.

zmieniały okrutną Erę Hyboryjską w czas choć odrobinę lepszy.

Pomimo ograniczeń rzeczywistości Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej także nasza literatura fantastyczna skorzystała na dokonującym się renesansie fantastyki zachodniej. Polscy miłośnicy fantasy poznali wiedźmina, a wraz z nim – pośrednio dzięki podróżom Andrzeja Sapkowskiego na zachód – amerykańską fantasy (Howarda, Leibera, Moorcocka). Debiutował i zyskał uznanie Jacek Piekara, miłośnik gier fabularnych i powoli wchodzącej na rynek polski fantastyki zachodniej. Dzięki „Fantastyce”, zasłużonemu dla polskiej popkultury czasopiśmu, debiutowali także inni; niektórzy po debiucie rozstali się z pisarstwem, a inni, jak Jarosław Grzędowicz czy Rafał Aleksander Ziemkiewicz, kontynuowali przygodę z nim, budując polską kulturę fantastyczną, która szybko wyszła poza literaturę (powstanie fandomu można z całą pewnością uznać za początek kodyfikacji rzeszy odbiorców fantastyki jako grupy funkcjonującej na swoich zasadach, w sposób niemal podobny do rodzących się wtedy subkultur²⁴⁶). Pod koniec tej niezwykłej dekady pojawiła się powieść *Gar’Ingawi Wyspa Szczęśliwa* benedyktyнки Anny (Małgorzaty) Borkowskiej, która udowodniła, że istota wiary katolickiej (Odkupienie świata przez Boga, który przybiera postać śmiertelnika) może być wspaniałą inspiracją dla fantastyki. Jednocześnie opowiadanie o krótkim i wymownym tytule *Mag* nieznanego wcześniej młodego autora podpisującego się pseudonimem Feliks W. Kres wygrywa konkurs miesięcznika „Fantastyka” i pozwala mu rozpocząć trwającą lata bogatą karierę pisarską.

Kres po wielu latach jest najbardziej znany jako autor niedokończonego cyklu fantasy *Księga Całości*, opisującego świat Szereru – samotnego lądu umiejscowionego pośrodku ogromnego oceanu nazywanego Bezmiarami. Cechą wyróżniającą to miejsce akcji na tle innych „neverlandów” jest oszczędność będąca immanentnym elementem kreacji: oprócz ludzi Szerer zamieszkują tylko dwie inne rozumne rasy (koty i sępy), także spojrzenie na mapę umieszczoną na końcu każdej publikacji z tego cyklu pozwala zauważyć, że ilość królestw i państw stworzonych przez ludzi nie jest nadmiarowa. Cały Szerer został podbity przez Imperium Armektańskie, tak więc inne królestwa (Dartan, Grombelard, archipelagi otaczające kontynent) są jego prowincjami. Role bogów spełniają tu istoty będące zagadką dla mieszkańców tego świata, a władcą i stwórcą życia na Szererze jest Szerń – ktoś bardziej podobny do bytu Solaris z powieści

²⁴⁶ Członkowie fandomu mieli swoje czasopisma, swoje panele dyskusyjne, nawet przeznaczone na swój użytek neologizmy językowe – „adek” oznaczał gracza w *Advanced Dungeons and Dragons*, „trek” oznaczał miłośnika serialu science fiction „Star Trek”.

Lema niż do wyobrażenia jakiegoś boga znanego z mitów. Poszczególne części cyklu są poświęcone próbom odkrycia prawdy o Szerni i innych potęgach; w chronologicznie pierwszej, *Północnej Granicy*, bohaterowie wiedzą niewiele więcej niż człowiek pierwotny o swoich przyszłych bóstwach. W tej powieści pojawia się również potęga wroga Szererowi i Szerni – szalone bóstwo Aler, zajmujące północne rubieże kontynentu. W *Magu* są widoczne motywy i wątki, które Kres rozwinął kilka lat później w swoim niedokończonym siedmioksięgu.

Mamy zatem świat chylącej się ku końcowi starożytności i zapowiedź nadchodzących zmian, koniec pewnej epoki i początek następnej. Pojawiający się bohaterowie – Deloa, Koldoron, Delteros – to magowie, których pozycja społeczna i polityczna jest szczególnie uprzywilejowana. Władczynią wielkiego imperium jest Najpiękniejsza, w której osobie czczony jest Piękno – idea zastępująca bogów lub Boga. Pomocnikami magów są Sprzymierzeńcy, mający wiele wspólnego zarówno z totemami, jak i z chowańcami, czyli duchami lub żywymi istotami zniewolonymi przez czarowników i im służącymi. Opowieść zaczyna się, gdy Deloa zostaje wezwany do komnat Najpiękniejszej na rozmowę, co dla każdego mieszkańca pałacu jest największym zaszczytem. Jednak rozmowa dotyczy spisku, jaki zawiązali magowie przeciwko swojej władczyni. Chce ona dowiedzieć się o szczegółach tajemnych zebrań i poznać treść rozmów, jakie prowadzili zbuntowani magowie. Deloa, który cudem unika śmierci, ma stać się oczami i uszami władczyni w środowisku renegatów; zamiast tego, kontaktuje się z mistrzem Delterosem, najpotężniejszym czarodziejem, a ten nakazuje mu skontaktować się z Ludźmi Zza Gór, którzy nie są poddanymi Najpiękniejszej i nie czczą Piękna, aby uzyskać od nich pomoc. Jednak Koldoron, wierny sługa władczyni, dzięki swoim Sprzymierzeńcom (silniejszym niż Sprzymierzeńcy Deloa) ubiega buntowników i zabija Deloę jeszcze w pałacu. W chwili śmierci maga, w odróżnieniu od zwykłego człowieka, nie nawiedzają go wspomnienia układające się w trwający sekundy obraz, kalejdoskop, lecz wizje odkrywające sekrety przyszłości. Ta część opowiadania jest pisana techniką strumienia świadomości: bez znaków przestankowych, interpunkcyjnych, co obrazuje natłok obrazów nawiedzający Deloę. Wpierw poznajemy różnorakie myśli maga pozostające w luźnym lub wręcz nijakim związku z wydarzeniami w pałacu, by następnie poznać wizję przyszłości odsłoniętej przed nim – kult Najpiękniejszej zanika, a dla jej poddanych równie piękny

co ona będzie widok jej martwego ciała leżącego na brudnej ziemi przed pałacem. Ta wizja udziela się także władczyni i opowieść kończy się opisem jej smutku oraz głębokiej rozpacz.

Mag opowiada nie tylko o degeneracji idei Piękna, o tym, co w przyszłości ludzie będą uważać za piękne: turpizm? dekadentyzm? Pierwszą i najbardziej widoczną płaszczyzną jest konflikt magii i religii rozgrywający się wewnątrz zaawansowanej cywilizacji, dotykający jej podstaw, wręcz ją przenikający – co jest zapowiedzią nieodwołalnych i gwałtownych zmian. Analiza tego konfliktu odkrywa jeszcze inną płaszczyznę – Najpiękniejsza jest jedyną w utworze kobietą, a magowie budujący podstawy nowego świata to sami mężczyźni. Te trzy płaszczyzny są oczywiście ze sobą powiązane: Piękno to religia, magowie mężczyźni stanowią opozycję wobec kobiecości i wobec panującego kultu jednocześnie. Właściwą strukturą tego tekstu jest sieć skomplikowanych relacji pomiędzy wspomnianymi płaszczyznami i analiza *Maga* z konieczności musi być analizą owych relacji.

Termin „kult” nie jest do końca przejrzysty, można mu nadać kilka różnych znaczeń – w tym subiektywną postawę wobec pewnej kategorii postaci lub obiektów mających znaczenie sakralne, liturgiczne²⁴⁷. Mimo tego można ułożyć pewną otwartą definicję kultu; otwartą w takim rozumieniu, że jej treść można uzupełnić w miarę dostrzegania kolejnych widocznych elementów procesu sakralizowania rzeczywistości – gdyż kult jest właśnie (między innymi) próbą ukonstytuowania takiego procesu. Jest to także „określony rodzaj działalności religijnej, posługującej się skodyfikowanym systemem znaków, gestów, symboli i formuł modlitewnych”²⁴⁸. Jest to, jak łatwo można zauważyć, definicja dosyć uniwersalna, a za tym co idzie – otwarta w powyższym rozumieniu. Stąd zaraz po jej ułożeniu Jan Wierusz Kowalski dodaje pewne uzupełnienie, wskazując, że kult jest także interpretacją stanów emocjonalnych jednostek i społeczności, a nawet ich powtarzaniem i utrwalaniem (Pasja, Droga Krzyżowa, święta liturgiczne) w celu spełniania oczekiwanych przez twórców kultu zadań społecznych.

Natomiast wszystkie próby zrozumienia i ułożenia definicji wyrażenia „kult” muszą zawierać pewien istotny element – obecność strony kodyfikującej, która nadaje kultowi określony kształt i jednocześnie stanowi pewną barierę pomiędzy człowiekiem i

²⁴⁷ Jan Wierusz Kowalski, *Dramat a kult*, Warszawa 1987, s. 5.

²⁴⁸ Tamże, s. 7.

Absolutem. W ten sposób kult jednocześnie zbliża śmiertelnika do Praprzyczyny i wyznacza pomiędzy nimi przestrzeń, w której kontakt jest nieosiągalny. Paradoksalnie, adorowanie Absolutu musi odbywać się także w tej przestrzeni; kult jako także pewna forma narracji, dramatu²⁴⁹ uwzględnia istotny motyw faktycznej odległości człowieka od Boga, stworzenia od Stwórcy.

W *Magu* i opisanym w nim kulcie Piękna nie ma żadnej strony kodyfikującej. Jedyłą i nieprzekraczalną barierą pomiędzy ideą – właśnie ideą, a nie osobą – a człowiekiem jest jej prymitywna wyższość nad zwykłym wyznawcą. Najpiękniejsza, zdaniem Deloa mająca zaledwie kilkanaście lat, jest niedostępna dla nikogo oprócz dbających o jej wygląd niewolników. Mag na początku utworu, wezwany do jej prywatnych komnat, używa czarów aby nadać swojej fizjonomii postać ułomnego, zakłopotanego sługi, co podkreśliłoby prawdziwy charakter relacji pomiędzy Deloą a dziewczyną. W prawdziwym kulcie religijnym kontakt liturgiczny z Absolutem jest zbliżaniem się do Niego pomimo koniecznej odległości, nieśmiałą próbą wstąpienia w przestrzeń, gdzie kontakt jest niemożliwy, i przekroczenia samego siebie, aby mimo wszystko ten kontakt miał miejsce. Kult Piękna, którego jedyną kapłanką jest Najpiękniejsza, wyklucza tę możliwość: jego wyznawcy nigdy nie mogą zaznać bliskości z tym, co czczą, gdyż niemożliwość przekroczenia teoretycznie nieprzekraczalnej granicy w tym kulcie po prostu nie istnieje.

Nie istnieje w nim także żaden ponadczasowy mit, żadna narracja, której powtarzalność kodyfikowałaby ten kult. W tekście nie ma żadnej informacji o objawieniu jakiejś wyższej mądrości, o zstąpieniu bóstwa na ziemię, o Pięknie które zbawi świat²⁵⁰. Teoretycznie omięcie strony kodyfikującej w tym kulcie powinno zaowocować bezpośrednim kontaktem z rzeczywistością boską, sakralną; tak jednak się nie dzieje. Złudna możliwość dostąpienia takiej łaski jest głównym spoiwem religii Piękna, jednak złączenie człowieka z sacrum jest w niej niemożliwe do osiągnięcia.

Tak zarysowany kształt kultu może przypominać idolatrię – bałwochwalstwo. Jego skutkiem jest nie tylko degeneracja wewnętrznej postawy kultowej, lecz również rozpad strony kodyfikującej kult. Ludzie żyjący w imperium Najpiękniejszej czczą

²⁴⁹ Tamże, s. 10: „Kult jest dramatem, którego osnową jest zawsze mit religijny o cechach ponadczasowych”.

²⁵⁰ „Piękno zbawi świat” – myśl księcia Myszkina w *Idiocie* Dostojewskiego, mocno zakorzeniona w chrześcijańskiej koncepcji piękna i dobra. Por. Anna Rażny, *Fiodor Dostojewski: piękno zbawi świat*, w: *Dobro, piękno, rozum i wiara w kontekście nauczania Jana Pawła II* pod red. Joachima Dieca i Rafała Łętochy, Oświęcim 2009, s. 40.

mniej lub bardziej abstrakcyjną ideę zamiast osoby, co odpowiadałoby określonej, historycznej postaci kultu – mowa o takim etapie rozwoju kultury, kiedy obiektem adoracji były siły sprawcze zamiast konkretnych istot wyższych. Dotyczy to wielu kultur archaicznych, na przykład Rzymian na pierwszym etapie powstania ich cywilizacji, których panteon nie zawierał bóstw o charakterze osobowym, lecz nieupersonifikowane siły sprawcze (*numina*) odpowiedzialne za prace rolne i domowe²⁵¹. Może to rodzić pytanie o koherentność świata przedstawionego i jego zgodność z realiami historycznymi – w *Magu* jest zarysowana kultura zaawansowana, a nie plemienna. Niemniej konwencja fantasy dopuszcza, a nawet aprobejuje, częściowe oderwanie fantastycznych realiów od faktów historyczno-kulturowych, co jest często widoczne zarówno w polskiej, jak i zachodniej fantasy. W *Grze o tron* George’a Martina politeizm funkcjonuje obok rzetelnie oddanych realiów świata wieków średnich (dwunastego, a nawet trzynastego wieku naszej ery), a w prozie Leibera oraz Davida Eddingsa są umieszczone obok siebie kultury i religie, które w rzeczywistości nigdy nie mogły nawiązać kontaktu (wikingowie obok starożytnych Egipcjan, Rzymianie obok plemion polinezyjskich, etc.).

Relacja magii i kultu Piękna oddaje natomiast faktyczny stan z czasów cywilizacji zaawansowanej – szczególnie cywilizacji rzymskiej. Otóż konflikt magii z państwowym kultem rozwija się równolegle z kolejnymi etapami rozwoju zaawansowanej kultury. Oficjalna pozycja Deloi i innych magów w społeczeństwie to archaizm z czasów dawniejszych, kiedy czarownik dzięki swoim praktykom nie uczestniczył w produkcji dóbr plemienia (żywności, narzędzi, ubioru etc.) i był najważniejszym pośrednikiem między światem ludzi a światem bogów. Jednak z biegiem lat sytuacja się zmienia: wzrasta opozycyjność magii wobec religii, obydwie oddalają się od siebie, by już nigdy więcej nie stanowić jedności typowej dla kultur plemiennych.

Obrzędy stosowane przez magów służą osiągnięciu kontaktu z bogami czy też uzyskaniu boskiej przychylności i pomocy. Niemniej opozycyjność wobec oficjalnego kultu państwowego oraz związki z propagatorami nieuznawanych przez państwo bóstw ekstatycznych ściągają na magów podejrzliwość, a wreszcie oskarżenia o szarlatanerię i

²⁵¹ Tomasz Sapota, *Magia i religia w twórczości Lucjusza Apulejusza z Madaury. Studium wpływów orientalnych w kulturze rzymskiej w drugim wieku naszej ery*, Kraków 2001, s. 11 – 12.

Powyższy fragment w rozprawie Tomasza Sapoty odnosi się do magii praktykowanej w Grecji, która była jedną z nielicznych starożytnych cywilizacji nie opierających swoich wyobrażeń sacrum na magii. Niemniej można go również odnieść do ogólnego konfliktu magii i religii, który był czymś nieuchronnym – szczególnie w pierwszych wiekach rozkwitu chrześcijaństwa i przyniesionych przez tę religię wyobrażeń Boga. Magia zawsze zakładała, że człowiek jako istota śmiertelna może w mniejszym lub większym zakresie wpływać na świat bogów, duchów i demonów, a nawet narzucać swą wolę wyższym bytom. Całkowite odrzucenie magii jest elementarną częścią tradycji judeochrześcijańskiej, w której nikt i nic nie stało ponad Bogiem, co dla ludów starożytnych było metafizycznym absurdem – gdyż zakładały one, że pomiędzy człowiekiem a bóstwem nie było przepaści nie do przeskoczenia.

Już na początku opowiadania Kres zarysowuje podstawy konfliktu magii i religii państwowej w imperium Najpiękniejszej. Obecność licznych czarodziejów wymienianych z imienia może wskazywać na osiągnięcie przez nich ugruntowanej pozycji społecznej, skoro poza nimi i władczynią nie pojawiają się żadne inne postacie odgrywające równie znaczącą rolę. Jednak magia musi ustępować przed boskim majestatem Piękna: Deloa przed spotkaniem z Panią przybiera za pomocą magii służalczy wyraz twarzy, aby podkreślić swe uniżenie przed czymś boskim. Można jednak zadać pytanie: czy dla Deloi było możliwe przybranie takiej postawy w sposób naturalny, bez uciekania się do sztuczek czarodziejskich? Jeśli nie, to uniżenie maga może mieć charakter przemocy rytualnej, gdzie sacrum brutalnie odkształca wolę i umysł człowieka. Magia w znaczeniu podkreślanym przez antropologię kulturową jest również w pewien sposób przemocą, niemniej działającą w drugą stronę: to śmiertelnik ingeruje w świat nadprzyrodzoności, nadając mu oczekiwany przez siebie kształt. To właśnie przemoc rytualna, duchowa jest tym, co łączy magię i religię Piękna w *Magu*.

Magia oparta na wierze, że człowiek może bezpośrednio opanować przyrodę pod warunkiem, że zna prawa, które rządzą nią w sposób magiczny, jest w tym zakresie pokrewna nauce. Religia, przyznanie się człowieka do własnej niemocy w pewnych sprawach, unosi człowieka ponad płaszczyznę magii i później staje się niezależna od

²⁵² Tamże, s. 154 – 155.

nauki, której magia musi jednak ulec²⁵³.

W *Magu* nie pojawiają się bohaterowie – uczeni w znaczeniu świeckim czy niemagicznym, ponieważ w przedstawianej kulturze funkcje czarownika i uczonego są związane, tak jak w wielu kulturach i to nie tylko plemiennych (jak na przykład w starożytnej Persji). Kult Piękna jest nie tyle przyznaniem się do jakiejś typowo ludzkiej niemocy, co do swoich niedostatków względem Najpiękniejszej jako kapłanki najwyższej idei; do tej niedoskonałości przyznają się nawet magowie z Deloą na czele, co po raz kolejny zbliża do siebie dwie opozycyjne wobec siebie siły. Jednocześnie to, że czarownicy służący Najpiękniejszej znają wspomniane w cytowanym fragmencie prawa rządzące przyrodą, powoduje znowu odsunięcie się ich od siebie. Rodzi to paradoksalną sytuację, w której dwie siły na przemian to łączą się ze sobą, to odłączają się, by kontynuować ten proces, co jednak nie jest oderwaniem realiów przedstawionych utworu od historii religii, która odnotowuje (i u Frazera, i u Malinowskiego) różnego rodzaju konflikty i paradoksy wynikające ze złączenia praktyk magicznych i religijnych w świadomości zbiorowej dawnych kultur. Chociaż cytowany ustęp z *Mitu, magii, religii* odnosi się do charakterystyki społeczności plemiennych, to można go równie dobrze rozumieć w nieco innym kontekście, mianowicie jako opis początków zaburzenia relacji pomiędzy triadą: magia – nauka – religia, dokonującego się w świecie, który z pierwotności już się przebudził i w którym to zaburzenie jest nieuniknione.

Zafascynowanie Pięknem, będące podstawą jego kultu, udziela się także magom. Sam Deloa, mimo że uczestniczy w spisku imperialnych czarowników, widzi w swojej władczyni pewien ideał, odzwierciedlenie ponadczasowej wartości. Być może ginie on nie tylko dlatego, że Sprzymierzeńcy Koldorona byli silniejsi, ale również przez swą nieuwagę i rozproszenie w momencie, gdy potrzebował całkowitego skupienia myśli na sprawie, której służył. Potwierdza to fragment utworu, w którym Deloa i Delteros podsłuchują Najpiękniejszą w jej komnatach; starszy z czarowników cały czas upomina Deloę by skupił się na słowach władczyni (która zapowiadała śmierć głównego bohatera) a nie na jej fizycznym pięknie.

Malinowski pisał, że w kulturach zaawansowanych i pierwotnych

²⁵³ Bronisław Malinowski, *Mit, magia, religia*, Warszawa 1980, s. 371 – 372.

występują tradycyjne czynności i obrzędy uważane [...] za święte, wykonywane ze czcią i lękiem, obwarowane zakazami i specjalnymi regułami odnoszącymi się do zachowań. Tego rodzaju czynności i obrzędy – zwłaszcza gdy wchodzi w zakres magii – są zawsze powiązane z wiarą w siły nadprzyrodzone, albo z wyobrażeniami dotyczącymi istot żywych, dusz, duchów, zmarłych przodków lub bóstw²⁵⁴.

W ten sposób można dowieść, że opisany w *Magu* system relacji pomiędzy Najpiękniejszą a podległym jej królestwem (lub imperium) ma cechy kultu, praktyki religijnej. Już sam kontakt Deloi z władczynią jest „obwarowany zakazami” oraz nawiązywany „ze czcią i lękiem” wywoływany dzięki magii. To szczególny punkt – nabożność przywoływana, a nie zrodzona z potrzeby duchowej. Otóż cały kult Piękna ma niewiele wspólnego z prawdziwymi pragnieniami wyznawców, z ich duchowością; to, co w wielkich religiach świata istnieje dzięki staraniom i potrzebom wyznawców, czyli świadome uczestnictwo w obrzędach i liturgii, w „religii” opisanej przez Kresa musi być stymulowane – nawet poprzez łamanie woli człowieka. Ten system miałby może szansę na przetrwanie, gdyby, powtarzając za Malinowskim, czynności mające na celu zbliżenie wyznawcy do Piękna opierały się na jakimś konkretnym wyobrażeniu, upersonifikowaniu obiektu adoracji; tak jednak się nie dzieje, w świecie przedstawionym *Maga* nie istnieje skonkretyzowany obraz osoby – bóstwa. Mieszkańcy imperium czczą pojęcie pozbawione kształtu, ram, fizycznej postaci, tak jak praprzodkowie Rzymian i Celtów. Z tą jednak różnicą, że w przypadku tych dwóch cywilizacji naturalną konsekwencją ich rozwoju jest nadanie siłom sprawczym imion i cielesnego wyglądu, czyli upersonifikowanie wyższych bytów; quasi-religia Najpiękniejszej może mieć tylko jedną opcję rozwoju przedstawioną przez autora – rozmycie najwyższej idei i panowanie relatywizmu estetycznego. Tak bowiem można zrozumieć końcową scenę utworu, w której lud imperium uznał martwe ciało swej władczyni za coś równie pięknego, jak jej postać za życia: jako nastanie epoki dominacji postawy relatywistycznej wobec stałych i pewnych idei.

Gdyby utwór Kresa zanalizować dogłębnie w relacji do dziejów i istoty piękna, niniejszy rozdział przybrałby postać i rozmiar *Dziejów sześciu pojęć* Władysława Tatarkiewicza – filozofa, którego myśl bardzo wyraźnie koreluje z wymową *Maga*. Stąd należy posłużyć się skrótami i próbami ukonkretyzowania teorii wielkiego myśliciela. Postrzegał on estetykę jako naukę, co przed wiekiem siedemnastym było jeszcze nie do

²⁵⁴ Tamże, s. 368 – 370.

pomyślenia²⁵⁵. Tymczasem, jak wykazano powyżej, u Kresa piękno nie jest jeszcze przedmiotem refleksji naukowej, tylko obiektem religijnej adoracji. Nie posiada własnych pojęć ani teorii, a dopiero zgromadzenie zbuntowanych magów zaczyna kłaść podwaliny pod zdefiniowanie estetyki, co Najpiękniejsza odbiera jako zagrożenie dla siebie i swojego kultu. W pewien sposób można uznać *Maga* za ogromny skrót dziejów pewnego pojęcia, jednego z trzech – obok prawdy i dobra – najważniejszych fundamentów myśli cywilizacji Zachodu²⁵⁶.

Początek należał do starożytnych Greków, którzy nazwą piękna obejmowali

Nie tylko piękne rzeczy, kształty, barwy, dźwięki, ale również piękne myśli i piękne obyczaje. Platon w „Hippiaszu Większym” jako przykłady przytacza piękne charaktery i piękne prawa. To, co w słynnym ustępie „Uczty” [...] nazywał ideą piękna, mógł być również nazwać ideą dobra, nie chodziło bowiem o piękno widzialne i słyszalne. Filozofowie klasycznej Grecji za najprawdziwsze piękno mieli właśnie duchowe, moralne piękno charakteru, umysłowe piękno myśli²⁵⁷.

Ponadto w starożytności helleńskiej dominowały, ścierając się ze sobą, dwa stanowiska wobec piękna: pitagorejczycy twierdzili, iż jest ono efektem proporcji harmonijnej struktury i odpowiedniości jej elementów, z kolei dla Plotyna było ono objawieniem się absolutu w rzeczach²⁵⁸. Chrześcijański świat w osobie Pseudo-Dionizego rozwinął i ubogacił teorię tego drugiego z filozofów, a Bazyli Wielki zadał ponadto pytanie o stosunek osoby postrzegającej piękno do przedmiotu będącego pięknym – co zaniedbali jego poprzednicy. W kulturze chrześcijańskiej sztuka i piękno pośredniczyły między Bogiem a człowiekiem, ponieważ to drugie było przymiotem bytu stworzonego i było rozważane w kontekście metafizyki²⁵⁹. Ostatecznie to w obrębie Bizancjum zagadnienia prawdy, dobra i piękna zostały poddane reinterpretacji w odniesieniu do myśli greckiej, a warto pamiętać, że kultura bizantyjska była jednocześnie i kontynuacją, i zaprzeczeniem kultury Grecji²⁶⁰.

²⁵⁵ Ponieważ dopiero w okresie między XVII a XX wiekiem estetyka zyskała miano nauki, por. Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 5.

²⁵⁶ Tamże, s. 9.

²⁵⁷ Tamże, s. 138.

²⁵⁸ Hanna Kowalska-Stus, *Bizantyjskie zmagania z pięknem*, w: *Dobro, piękno, rozum i wiara w kontekście nauczania Jana Pawła II* pod red. Joachima Dieca i Rafała Łętochy, Oświęcim 2009, s. 31.

²⁵⁹ Tamże.

²⁶⁰ Tejże, *Dobro w kulturze antycznej a chrześcijańskiej*, w: dz. cyt., s. 17.

Tatarkiewicz wymienia trzy możliwe pojęcia piękna²⁶¹:

- piękno w najszerszym znaczeniu (jak na przykład u Platona);
- piękno w znaczeniu wyłącznie estetycznym;
- piękno zawężone do dziedziny wzroku (bliższe sensualistom).

Kult Piękna opisany przez Kresa oddaje szczególnie to drugie znaczenie – szersze niż ograniczenie się wyłącznie do dziedziny zmysłu, ale zubożone w odniesieniu do myśli Platona. Najpiękniejsza sama jest obiektem adoracji wynikającej z uznania jej za pewien ideał i za objawienie się czegoś najwyższego w ciele materialnym. Piękno w *Magu* nie jest żadnym elementem pośredniczącym pomiędzy człowiekiem a Praprzyczyną, tylko nieupersonifikowanym, bóstwem które samo domaga się czci. Po raz kolejny widać rozbitcie, typowego bodajże dla każdej religii, systemu relacji: Bóg – piękno i dobro – człowiek. Nie ma mowy o rozumieniu wspomnianej idei jako doboru proporcji i właściwego układu części obiektu uważanego za piękny, jak chcieli filozofowie antyczni, ani o wcieleniu formuły świętego Augustyna: „umiar, kształt i ład”, utrzymującej się przez całe średniowiecze²⁶². Deloa jest zafascynowany Najpiękniejszą jako ideałem estetycznym, ale na czym się ten ideał opiera? Na pewno nie na proporcjonalności i odpowiedniości przymiotów władczyni. Tak naprawdę odpowiedź może paść wtedy, gdy zbuntowani magowie jako zacznyn kasty naukowców stworzą teorię i wskażą przedmiot badań nauki zwanej estetyką, jednak tak daleko treść utworu nie sięga.

Jako że Piękno jest w nim religią, naturalnym odniesieniem jest dla niego refleksja filozoficzna, oferowana przez magów – rebeliantów. To oni, mędracy i mężczyźni, mogą zmienić skostniałą sieć relacji pomiędzy religią, nauką, magią, pięknem, kobietą oraz mężczyzną – kategoriami szczególnymi dla kultur archaicznych, ale też dla cywilizacji rozwiniętych i świeżo przebudzonych ze snu pierwotności. Zadane przez Tertulliana pytanie „cóż wspólnego Atenom i Jerozolimie?”, odwrócone przez Wernera Beiervaltesa w „czym byłaby teologia chrześcijańska bez Jerozolimy i Aten?”²⁶³, sygnalizowały fakt dojrzwania myśli teologicznej na gruncie tradycji dawniejszej; religia, samookreślając się w historycznym kontekście, potrzebowała

²⁶¹ *Dzieje sześciu pojęć*, s. 139.

²⁶² Tamże, s. 146.

²⁶³ Werner Beiervalt, *Platonizm w chrześcijaństwie*, przeł. Piotr Domański, Kęty 2003, s. 3 – 4.

wyrazistej formy refleksji, którą od zawsze ofiarowała filozofia²⁶⁴. Odnosząc się do tych stałych wyznaczników, można stwierdzić, że bunt Deloi i innych magów był czymś naturalnym, następstwem prawidłowego rozwoju historycznego nienazwanej przez Kresa cywilizacji. Nie istniała nigdy taka kultura, może poza tymi zaistniałymi wyłącznie w wyobraźni fantastów, która wiecznie opierałaby się swojej własnej historyczności.

Ten opór jest często wskazywanym niedostatkiem fantastyki polegającej na kreacji fikcyjnego neverlandu. Nie jest to zarzut do końca słuszny, niemniej pozostaje w mocy w odniesieniu do wielu dzieł z gatunku fantasy lub science fiction. Tolkien, tworząc własne języki jak quenya, Czarną Mowę czy adunaik, nadał im również pewną historyczność, zaznaczył zmianę form i wyrażen dokonującą się równoległe z tokiem dziejów elfów, orków czy Ludzi Zachodniego Łądu. Robert E. Howard spisując historię Ery Hyboryjskiej nieustannie zaznaczał nietrwałość jej dzieł, przemijanie żyjących w niej narodów, które musiały ustępować ze sceny przed prężniejszymi, bardziej walecznymi ludami barbarzyńców. U Stevena Eriksona w *Malazańskiej Księdze Poległych* rozwój techniki został zahamowany na kilkaset tysięcy lat, co jest skutkiem działania magii nieodwracalnie zmieniającej świat Malazu. To właśnie nieuznawanie rozwoju technologicznego jest często wypominane twórcom fantasy: u każdego z klasyków magiczne średniowiecze trwa tysiące lat, w ciągu których nikt nie wymyśli na przykład druku lub broni palnej. Ta szczególna ahistoryczność fantastyki baśniowej nie wynika jednak z lekceważącego traktowania realiów przez autorów, lecz z ahistoryczności mitu. To on jest podstawą literackości utworu fantasy, a nie wierność historycznie uwarunkowanym realiom wieków średnich, antyku czy czasów pierwotnych (zależnie od wybranego przez twórcę okresu, który go interesuje). Ahistoryczność mitologii i jej elementarnych składników – pojedynczych narracji – narzuca literaturze fantasy podobną ahistoryczność pozorowanej historii. Tak jak Beowulf i Zygryd są ujmowani jako silni mężczyźni z mieczami w dłoni w momencie starcia ze smokiem, bez względu na epokę, w której dokonuje się takiego ujęcia, tak w fantasy średniowiecze samo w sobie jest mitem i jako taki nie może ewoluować do, powiedzmy, epoki odrodzenia czy pełnego przepychu baroku²⁶⁵.

²⁶⁴ Tamże, s. 12.

²⁶⁵ Oczywiście i tu są wyjątki, gdyż w ostatniej dekadzie pojawiło się wiele pozycji (cykle Naomi Novik oraz Adriana Tchaikowskiego) próbujących mitologizować renesans, epokę napoleońską czy wiek dziewiętnasty, wprowadzając w barwnie oddane realia elementy magii i czarodziejskie istoty.

Kontynuując jednak przerwany wątek, Kres w swym debiutanckim utworze buntuje się przeciw tej ahistoryczności, kładąc pierwszy kamień pod polską wersję czegoś, co po latach określi się mianem „fantastyki realistycznej”, czyli bardziej odpowiadającej myśleniu i przeżyciom zwykłego człowieka: ujęcie historyczności zamiast baśniowości, moralna niejednoznaczność charakterów i działań postaci, ich antyheroizm, zastąpienie dominującej konwencji epopei przez strukturę dramatyczną. W *Magu* czytelnik może poczuć nastrój zagrożenia – ale czym? Przeminięciem świata, nastaniem czegoś nowego i wcześniej niespotykanego, przebudzeniem skrupulatnie ukrywanych wartości i postaw. Deloa ginie, lecz rebelia, w której brał udział, może trwać nadal. Chwieją się podstawy kultu Piękną, co zapowiada, być może, nastanie jakiejś nowej religii (bo jakaś musi zastąpić umierającą wiarę w ideał Najpiękniejszej) albo – co znacznie bardziej prawdopodobne – rozbicie podstaw kultury matriarchalnej, nastanie oświeconych i pożądaných rządów magów mężczyzn.

To już ostatni z analizowanych w tym rozdziale wątków interpretacyjnych *Maga*. Najpiękniejsza reprezentuje władzę matriarchalną, która jest równa tyranii i rządowi absolutnym, pozbawionym logiki i jakichkolwiek podstaw ideowych (pomimo stopienia polityki i religii w jedną teokratyczną całość). Otaczają ją mędrcy – mężczyźni, którzy są reprezentantami nauki, oświecenia, rozumu i logiki. W *Matriarchacie* Jakoba Bachofena przemianę kultury rządów kobiecych w cywilizację patriarchalną autor opisuje jako drogę „od ciemności i materialności do światła i jasności”, od prastarych mroków do naukowości i racjonalizmu²⁶⁶. Od 1861 roku, w którym ta książka ukazała się w druku, nauka przyniosła wiedzę uzupełniającą bądź nawet dyskwalifikującą dla teorii Bachofena – na przykład ujęcie historii ludzkości nie w tysiącach, a milionach lat, historii pełnej symboliki kobiecości i macierzyństwa. Mit miłującego życie matriarchatu prehistorycznego obala sama archeologia, podając wiele przykładów przemocy rytualnej (krwawe ofiary) istniejącej już w czasach przed powstaniem starożytnych królestw i imperiów. Mimo to matriarchat wciąż kojarzy się z biofilią²⁶⁷, co wynika z utarcia się wygodnych skojarzeń historycznych. To przecież kapłanki – kobiety były opiekunkami sakralnych przedmiotów i miejsce, co pokazuje przykład rzymskich westalek dbających o trwanie świętego ognia – najstarszego

²⁶⁶ Georg Baudler, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. Antoni Baniukiewicz, Gdynia 1995, s. 21.

²⁶⁷ Tamże, s. 24 – 27.

elementu kultu religijnego, nad którym opiekę sprawowały kobiety i bóstwa żeńskie²⁶⁸.

Najpiękniejsza u Kresa też jest powierniczką czegoś świętego, nadprzyrodzonego: Piękna, które mężczyźni usiłują zdławić i podporządkować męskiej cywilizacji. Następuje tu odwrócenie porządku mitycznego; najczęściej to kobiety wyzwalały mężczyzn ze świata dzikości i prymitywizmu:

Wiele mitów mówi o uwolnieniu mężczyzny przez kobietę od zwierzęcej dzikości i skierowaniu go ku bardziej osobowemu „cywilizowanemu” życiu²⁶⁹.

Dotyczy to niemal każdej mitologii, także tych europejskich i klasycznych: celtyckiej, rzymskiej, greckiej, germańskiej. Opowieści mitologiczne bardzo często obrazują (także na płaszczyźnie symbolicznej, a nie tylko dosłownej) wyciągnięcie mężczyzny ze świata tego, co prymitywne, dzikie i emocjonalne do przestrzeni uporządkowanej, niepodlegającej już siłom pierwotnego chaosu. Natomiast u Kresa jest odwrotnie: to Najpiękniejsza reprezentuje to, co pierwotne, jest – cytując tytuł fundamentalnego dla współczesnego feminizmu tekstu – „tańcząca z wilkami”, nieskrępowana moralnością ani męskim ładem, jest jednocześnie przed i ponad cywilizacją budowaną przez mędrców. To przede wszystkim postać tragiczna, przegrana w starciu z mężczyznami, a jedyne, co po niej zostanie, to mgliste wspomnienie „jakiegoś tam piękna” w czasach estetycznego relatywizmu, przewidzianych przez umierającego Deloę. Opresyjność cywilizacji męskiej ujawnia się w samym fakcie rebelii magów, której Najpiękniejsza nie może zdławić, oraz w nieuchronnie nadciągającym zmierzchu jej teokratycznych rządów. „Tańcząca z wilkami” traci władzę i boski mandat do jej sprawowania przez to, że nie potrafi przyjąć form i ograniczeń kulturowych narzucanych przez patriariat, będący naturalnym następstwem mrocznych rządów kobiecych. Odwrotnie niż w mitach i baśniach, u Kresa to mężczyźni usiłują budować cywilizację rozumu i doznają nieefektywnej opresji od ciągnącej ludzkość w otchłań kobiety.

Po powstaniu kultur osiadłych (rolniczych) pojawia się odmienne od biofilskich przedstawienie kobiety – Gorgony i Kali pożerających ludzi, co ma związek z kumulacją przemocy rytualnej i z przemianami dziejowymi. Te ostatnie to znana z kart historii początków cywilizacji transformacja wielkich ośrodków miejskich (na przykład miasta Uruk) w moloichiczne twory „pożerające” mniejsze ośrodki, wsie i małe osady,

²⁶⁸ Tamże, s. 103.

²⁶⁹ Tamże, s. 111.

wchłaniając je w swój obręb. Jest to, oczywiście, zobrazowanie „matki”, która najpierw dała życie mniejszym „potomkom” – wioskom i obozowiskom, by następnie je wchłonąć i utworzyć wielką aglomerację (Uruk jest najlepszym przykładem). Doświadczenie dziejowe zostało utrwalone przez kultury archaiczne w symbolice kobiety pożerającej ludzi, także dzieci, i pochłaniającej ich siłę. I ma to stosunkowo niewiele wspólnego z jakimkolwiek negatywnym charakterem kobiecości, co wykazał cytowany powyżej Baudler.

Wszystkie omówione płaszczyzny interpretacyjne *Maga* mają jeden wspólny mianownik: tematyczną przynależność do dorobku antropologii kulturowej, dziedziny, która odcisnęła niezbywalne piętno na historii fantastyki. Kończąc analizę utworu Kresa można wskazać na jego podobieństwo do dzieł, których autorzy mniej lub bardziej świadomie korzystali z narzędzi i formy refleksji ofiarowanych przez klasyczną antropologię. Chociaż za szczególne wydarzenie w tym względzie uważa się publikację *Czarnoksiężnika z Archipelagu*, to również autorzy aktywni całe dekady wcześniej interesowali się kulturami plemiennymi i dziejami pierwotności – wiele zawdzięczamy Howardowi i Lovecraftowi, którzy swoje fantasmagoryczne światy opierali zarówno na własnych refleksjach dotyczących charakteru życia plemiennego, jak i na pozycjach książkowych, które na początku dwudziestego wieku kształtowały obraz antropologii kulturowej bądź stanowiły kompendia wiedzy na temat mitologii europejskich. W tym właśnie okresie trudno było odróżnić poważną teorię naukową od wniosków paranaukowych, wysnutych z rozważań ezoterycznych na temat zaginionych kontynentów czy zapomnianych cywilizacji, co niezwykle wyraźnie odbiło się na kształcie autorskich wizji Howarda i Lovecrafta.

Współcześnie to Steven Erikson, archeolog i antropolog z wykształcenia, jest uważany za tego, który łączy w swojej malazańskiej sadze poetykę fantasy z bogatym dorobkiem swojej dziedziny; tworząc własne kultury nadał im realistyczne podobieństwo do faktycznie istniejących cywilizacji archaicznych. Także obecna w jego cyklu magia ma wiele wspólnego z magią uprawianą przez czarowników plemiennych w różnych częściach naszego globu, oczywiście z zachowaniem reguł literackiego egzorcyzmu ekonomicznego. Świat Malazu nie zaistniałby w fantastyce, gdyby nie *Złota Gałąź* i wiele innych monografii opisujących życie dawno nie istniejących kultur.

Można zaryzykować stwierdzenie, że każdy autor fantasy lub science fiction,

który paralelnie do konstruowania fabuły kreuje fikcyjny świat ubogacając go licznymi detalami, musi w pewien sposób odnieść się do tej dziedziny. Gdy Tolkien tworzył pierwsze historie ze świata Śródziemia (a działo się to w okopach na froncie zachodnim pierwszej wojny światowej), jego Noldorowie czy plemiona pierwszych ludzi bardzo szybko zyskały swoje własne dzieje będące mieszaniną mitologii i inspiracji historią jak najdawniejszą, ale już nie prehistoryczną. W miarę dodawania kolejnych szczegółów oraz zaistnienia relacji między nimi, tak że kreacja tolkienowska stała się zwartym i niezwykle spójnym systemem, fikcyjne kultury elfów, ludzi i kransoludów były coraz bardziej bliższe historii prawdziwego świata – przykładem jest podobieństwo Rohirrimów do plemion anglosaskich albo Gondoru do Grecji lub Bizancjum. Samo porównanie kultury wykreowanej przez pisarza do tej istniejącej realnie wymusza refleksję antropologiczną.

Dotyczy to także fantastyki naukowej, której klasyczne dzieła często dotyczyły cywilizacji pozaziemskich, ich obyczajów, historii, technologii, struktury społecznej. Za przykład może posłużyć szkocki pisarz Iain Banks, który w swoim cyklu o wymownym tytule *Kultura* najpierw przedstawił drobiazgowo galaktyczne dominium stworzone przez ludzi oraz ich wrogów, różniących się od *homo sapiens* przede wszystkim kulturowymi wartościami i paradygmatami (nie wspominając o różnicach biologicznych i zewnętrznych), by następnie potraktować wykreowane cywilizacje tak, jak dramaturg traktuje postaci swoich dzieł: zestawia je w szczególnych warunkach, na przykład w stanie wojny totalnej (bo obejmującej całą galaktykę) i pozwala ujawniać się w działaniu ich właściwościom oraz ukrytym cechom.

Feliks W. Kres nie tylko w *Magu* zdradził swoje zainteresowanie kwestiami, które bardziej interesują antropologa i archeologa. W swoistej kontynuacji tego utworu, czyli w niedokończonyj *Księżce Całości*, czytelnik również zapoznaje się z bardzo dobrze wykreowanymi systemami kulturowymi, poznaje zachodzące między nimi relacje, które najczęściej są reprezentowane przez konkretne osoby, jak na przykład łuczniczka Karenira z *Grombelardzkiej Legendy*, która jest przedstawicielką liberalizmu obyczajowego imperium Armektu, albo Tereza z *Północnej Granicy*, która reprezentuje z kolei drugą twarz tej kultury – dyscyplinę wojskową i oddanie wartościom narodowym, dzięki którym Cesarstwo Armektańskie zdołało podbić cały kontynent. Niemniej to właśnie *Mag* pozostanie utworem, który jako pierwszy ukazał

polkiemu czytelnikowi w latach 80. możliwości płynące z oparcia wizji innych światów, pełnych magii i czarodziejskich sekretów, na kulturze i dorobku świata prawdziwego. I przede wszystkim pozostanie utworem, dzięki któremu w świadomości polskiego czytelnika gatunek zwany fantasy magiczną mógł mieć coraz więcej wspólnego z realną rzeczywistością, co dla kogoś nieobznajomionego z tego typu literaturą nie jest, niestety, łatwe do zaakceptowania.

Zamiast zakończenia: ogólne warunki czerpania inspiracji z mitologii i sacrum przez autorów fantastyki

Podjęta w tej rozprawie próba zbudowania pewnych podstaw dla dalszych badań nad polską i zagraniczną literaturą fantastyczną domaga się obszernego podsumowania oraz zestawienia najważniejszych wątków dokonywanych tu interpretacji. Tego typu zadanie wykracza znacznie poza prosty zamiar sporządzenia raportu z poszukiwań wspólnych mianowników, które najczęściej nazywa się zakończeniem pracy, ewentualnie zwykłym podsumowaniem. Stąd ostatni rozdział rozprawy ma charakter zarówno naukowego eseju, jak i obszerniejszego niż zwykle się to czyni zakończenia. Taka postawa jest umotywowana obszernością materiału wyjściowego, którego różnorodność i konieczność spojrzenia nań z wielu punktów widzenia wykluczała ujednolicenie metodologii badawczej.

Jak zaznaczono na wstępie, każda z przedstawionych tu interpretacji zawiera nieco inne spojrzenie na mitologię i sacrum. Każdy z omawianych utworów, zakwalifikowanych jako „literatura podmiotu”, wymagała odmiennego ujęcia mitu oraz sakralności, co pozwoliło na objęcie badaniami tak obszernego materiału jak polska fantastyka – i nie tylko polska, gdyż, jak łatwo można zauważyć, literatura tego typu pisana na Zachodzie stanowiła od początku wyjątkowo cenny punkt odniesienia.

Jak w przypadku każdej inspiracji artystycznej bądź autorskich poszukiwań, które współcześnie nazywa się z angielskiego „research”, także pisanie literatury pod wpływem fascynacji mitologią i treściami religijnymi dokonuje się z uwzględnieniem określonych warunków wpływających na powstawanie utworu literackiego. Rozważania nad tym często wychodzą poza obręb teorii i historii literatury, każąc badaczowi zajmować się sprawami mającymi niewiele wspólnego z nauką o literaturze w najbardziej klasycznym ujęciu. I tak, odkrywając obecność podań mitologicznych i sacrum w konkretnym utworze na różnych poziomach tekstu, czytelnik bądź badacz zaczyna dostrzegać konieczność dokonania refleksji sięgającej do socjologii, antropologii kulturową, historii sztuki, nawet nauk ścisłych.

Badania nad sacrum w literaturze fantastycznej mogą mieć mniej lub bardziej

odmienny przebieg od tych prowadzonych nad literaturą klasyczną, mainstreamową (by użyć dziś już wytartego sformułowania). O różnorodności problematyki badawczej pisał w ten sposób Stefan Sawicki:

W realnej rzeczywistości relacja religia – literatura jest dwukierunkowa. Albo religia oddziałuje na literaturę, albo odwrotnie – literatura wpływa na zjawiska związane z religią. W tych ramach, zależnie od zainteresowań badacza, od pytań, które sobie stawia, można wyróżnić cały szereg problemów i celów badawczych²⁷⁰.

Jednym z tak wyróżnionych problemów może być zróżnicowanie aparatów i narzędzi dla badaczy podejmujących się pracy nad motywami religijnymi i mitologicznymi w literaturze fantastycznej. Może nie tyle narzędzi co warunków, problemów badawczych, charakteru fantastyki. Otóż inaczej będzie wyglądało udokumentowanie poglądów religijnych Josepha Conrada w jego powieściach z tłem malajskim, a inaczej odkrywanie stosunku do samej religii w prozie Karla Edwards Wagnera, fantasty pośrednio związanego z Conradem. Pośrednio – bo poprzez czytanie Moorcocka, który wskazał na Conrada jako na jedną ze swych głównych inspiracji. Cytując *Lorda Jima*

Urodził się na probostwie. Wielu dowódców pięknych statków handlowych pochodzi z tych przybytków spokoju i pobożności. Ojciec Jima posiadał ową wiedzę o Niewiadomym, stworzoną dla bogobojnych mieszkańców chat i nie mącąca spokoju ducha tym, którym nieomylna Opatrzność pozwala mieszkać w pałacach. Mały kościółek na wzgórzu przypominał w swej omszałej szarości skałę za postrzępioną zasłoną z gałęzi. Stał na tym miejscu już od stuleci, a drzewa wokół niego pamiętały zapewne chwilę, gdy kładziono kamień węgielny²⁷¹.

Nazwanie absolutu „Niewiadomym” rodzi słuszne skojarzenie ze światopoglądem agnostyckim, który wyklucza możliwość odpowiedzi na pytanie o istnienie Boga. Choć Conrad, a właściwie jeszcze Korzeniowski, dorastał w środowisku katolickim i został wychowany w duchu tej religii, to jako pisarz jest pamiętany jako agnostyk. „Wiedza” o owym niewiadomym jest (w tekście cytowanym) stworzona przez ludzi, a nie im dana. Ludzkie pochodzenie całości nauk teologicznych i kościelnych to przekonanie ateistów i agnostyków. Niemniej potem pojawia się „nieomylna Opatrzność” i to bez śladu

²⁷⁰ Stefan Sawicki, *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1979, s. 7.

²⁷¹ Joseph Conrad, *Lord Jim*, przeł. Aniela Zagórska, Warszawa 1973, s. 11.

sarkazmu bądź ironii, co może wskazywać na częściową przynajmniej zgodę na ewentualną możliwość istnienia bytu wyższego. Podkreślany w conradystyce agnostycyzm wybitnego pisarza znajduje potwierdzenie także w jego twórczości.

Karl Edward Wagner, żyjący w drugiej połowie XX wieku autor fantazy heroicznej, lekarz psychiatra, który porzucił ten rodzaj kariery dla pracy pisarskiej, od dziecka fascynował się fantastyką grozy oraz klasyczną fantazy amerykańską. Jest najbardziej znany jako twórca postaci Kane'a – obdarzonego nieśmiertelnością wojownika, który na początku istnienia ludzkości zamordował swojego brata Abla, za co szalony bóg, który stworzył ludzkość dla własnej zabawy i, po wielu nieudanych eksperymentach, obdarzył go wiecznym życiem i wzrokiem mordercy, który zdradza ciężącą na Kane'ie klątwę. Już w tak skromnie zarysowanej charakterystyce świata wykreowanego przez Wagnera można się doszukiwać autorskich antyreligijnych obsesji i braku wiary w teleologiczność losów ludzkości.

Znany z literaturze fantastycznej „world-building”, czyli wymyślanie własnego świata wraz z jego historią, kulturą i czymś, co można by nazwać teologią bądź mitologią, jest tym elementem fantazy i science fiction, w którym autor zakodował najwięcej własnych poglądów i refleksji natury religijnej, aksjologicznej, ontologicznej. Agnostycyzm Conrada jest możliwy do odczytania w samym tekście, podczas gdy nihilizm i antyteizm Wagnera uwidacznia się w samej kreacji świata. W literaturze klasycznej jest to możliwe wyłącznie u pisarzy demiurgów, jak Schulz, oraz u poetów o podobnym profilu artystycznym, jak Blake. Dodawane, jako coś w rodzaju suplementu, do samych tekstów kroniki wymyślonych światów (jak na przykład liczne dodatki do *Władcy Pierścieni*) komentarze nie tylko zawierają jakąś wiedzę o neverlandzie jako całości ontologicznej, odrębnej od naszego świata, ale również mogą odkryć przed czytelnikiem treści psychiczne dotyczące religii, teologii, wiary oraz osobistego stosunku autora do tych zagadnień. Klasyczna fantazy tolkienowska często zawierała w tym procesie budowy świata problem chrystianizacji uniwersum mitologicznego: Valarowie, jako bóstwa czczone przez elfów i ludzi, w *Silmarillionie* bardziej przypominają archaniołów naznaczonych ułomnością greckich bogów niż amoralne i często omylnie bóstwa pogańskie. Manwe, najpotężniejszy z Valarów i główny przeciwnik Morgotha (upadłego Valara/archanioła) jest jedną z dwóch (obok Gandalfa) postaci bliskich ewangelicznemu i tradycyjnemu przedstawieniu Chrystusa, podczas

gdy najpotężniejsza z Valier (Valarów – kobiet), Elbereth, była z pewnością wzorowana na postaci Matki Bożej; Morgoth szczególnie się jej obawiał, a jej pomoc nadchodziła w najczarniejszych dla bohaterów godzinach (jak chociażby przy uwięzieniu Froda w cytadeli Cirith Ungol).

Osobiste postawy wobec religii, jej głównej istoty, narracji religijnej, stanowią ważne, wręcz jedno z najważniejszych, uwarunkowanie w pracy pisarza fantasty, który bardziej lub mniej świadomie korzysta z bogatego zasobu symboliki i istotowych treści religijnych. W przypadku fantastyki baśniowej, magicznej, pisarzowi z trudem przychodzi zachowanie neutralności i obojętności na sprawy religijne (mowa tu oczywiście nie o socjologii religii, a o jej istocie). W pierwszym rozdziale przedstawiono, jak niemal każdy z „budulców” fantasy – mitografia, folklor, gotycyzm, etc. – był na przestrzeni kolejnych epok uwikłany w dyskurs religijny (by nie powiedzieć: kościelny). I tak w pracy nad tekstem, a szczególnie nad tłem (świat przedstawiony, jego ramy pseudohistoryczne, obecność Boga lub bogów w neverlandzie) autor ustosunkowuje się do konkretnego zagadnienia religijnego, o ile jego utwór rzeczywiście zawiera spójny obraz wymyślnego świata (co nie zawsze jest regułą i obowiązkiem autorów). Sataniczny nihilizm Karla Wagnera został przedstawiony w pięcioksięgu o przygodach Kane’a w postaci wcześniej rzadko spotykanej w fantasy: przedstawił on siły ciemności jako mocniejsze i bardziej gotowe do starcia z siłami dobra, a mroczną stronę psychiki bohaterów jako dominującą nad odruchami człowieczeństwa, nad współczuciem, litością, zrozumieniem innej osoby. Tymczasem na gruncie fantasy polskiej Anna (Małgorzata) Borkowska usiłowała zamknąć w swojej autorskiej demiurgicznej kreacji całą istotę katolicyzmu: jego główną narrację mówiącą o Bogu przybierającym postać śmiertelnika (barda Łazęgi) aby ocalić go przed zniszczeniem i całkowitym upadkiem. W *Gar’Ingawi Wyspie Szczęśliwej* tejsze autorki jasny podział sił wyższych na przyjazną Głębię Południa i okrutną Otchłań Północy kontrastuje z niejednoznacznością postaw licznie występujących w książce postaci oraz z amoralnością (przynajmniej pozorną) samej historii pełnej królestw, dynastii, imperiów i ludzkich dramatów.

To właśnie owa amoralność dziejów ludzkości może albo deprecjonować (zgodnie z zamysłem autora) wartość sacrum (gdyż okrucieństwo historii świadczy o nieistnieniu dobrego Boga), albo ją podkreślać i podtrzymywać, tym samym

przełamując tę amoralność i czyniąc z niej fakt pozorny (gdyż Bóg i tak ograniczył zło na świecie do ilości minimalnej). Doskonałym przykładem jest zestawienie powieści *Anny* (Małgorzaty) Borkowskiej oraz *Gry o Tron* George'a R. R. Martina, czyli dwóch utworów, w których para autorów podejmowała refleksję na temat historii i jej teleologii. U amerykańskiego pisarza dziejowość nie rozróżnia moralnych wartości postaw bohaterów: postaci pozytywne giną w wyniku zdrady lub własnej słabości, nie pozostawiając po sobie nic prócz chwilowego wspomnienia. Ich wielkie dokonania umierają wraz z nimi, a na ich miejsce wkraczają inni królowie czy rycerze, gdyż historia jest nie tylko amoralna, lecz także dynamiczna. Losy Eddarda Starka, chyba najbardziej pozytywnej ze wszystkich postaci wykreowanych w cyklu *Pieśń Lodu i Ognia*, w ostatecznym rozrachunku mają nikłą wartość, gdyż postaci negatywne miały o wiele lepsze warunki dla swoich działań (spiski, zabójstwa, intrygi), a Eddardowi brakowało odpowiednich możliwości do zażegnania niebezpieczeństwa ciężącego nad Siedmioma Królestwami. Choć był typowym przykładem „dobrego” protagonisty, historia świata Westeros potraktowała go w zupełnie innych kategoriach, jak: skuteczność w działaniu, dopasowanie do zmieniających się warunków politycznych, umiejętne poruszanie się na scenie pełnej intryg i dramatów.

W powieści Borkowskiej dzieje Imperium Połowy Świata, które obejmuje niemal cały obszar świata przedstawionego (neverlandu), są również naznaczone okrucieństwem, niepewnością, wojnami i dramatami, jednak jest to tylko pierwsza warstwa powieści, pod którą kryje się odwieczny konflikt między światłem i ciemnością – Hallorem, Głębią Południa, który stworzył świat i nieustannie się nim opiekuje, oraz Haldirem, Otchłanią Północy, który pragnie jego zniszczenia. Drobiazgowo opisane przez autorkę konflikty polityczne, okrutne intrygi i tragiczne losy wybitnych jednostek wynikają z odrzucenia nauki Hallora i zwrócenia się ku innym siłom, którym służą całe kultury poza mieszkańcami wyspy Gar'Ingawi – wiernymi wyznawcami Hallora. Raz na kilka pokoleń Hallor pojawia się w postaci cielesnej pośród nich i przemierza całą wyspę, co jest najdonioślejszym wydarzeniem dla Ludu Wyspy. Wszystko to, co się dzieje, gdy nie ma pośród nich Głębi Południa, jest szybko zapominane jako wydarzenie marginalne. Nawet budowa potężnego imperium i krwawe rządy Imperatora tylko na pewien czas zaburzają cykl dziejowy Gar'Ingawi, a po objawieniu się Hallora wszystkim plemionom świata długie, okrutne rządy zostały uznane za nic nie wnoszące

w dzieje odrodzonego świata.

U Borkowskiej uwyrażnia się klasyczna dychotomia historia – wieczność, przeciwstawienie ponadczasowego sacrum i doczesnych losów świata. To pierwsze jest czymś niezmiennym, stałym bez względu na kondycję i moment dziejowy dla istot zamieszkujących Imperium, podczas gdy owe doczesne losy są czymś zmiennym, subiektywnym i nietrwałym. Zwycięstwa i klęski odnoszone w świecie materialnym mogą być ponadto odbiciem odwiecznej walki między Hallorem i Haldirem, ponieważ niemal każdy z głównych bohaterów (a jest ich dosyć sporo nawet jak na epicką powieść fantasy) prędzej czy później musi się ustosunkować do prawdy o trwającym starciu sił nadprzyrodzonych.

Z powyższych rozważań może płynąć wniosek, że na kształt sacrum i mitologii w utworze fantasy może mieć wpływ relacja autor – historia, stosunek twórcy do samej historii i dziejowości. Już u Lovecrafta poczucie grozy i niepokoju płynące z lektury opowiadań wynika przede wszystkim z zaprzeczenia teleologii losów człowieka, która z kolei ma swój początek w charakterze dawnych przedludzkich władców Ziemi – istot amoralnych, funkcjonujących i myślących według całkowicie obcych ludziom kategorii. Temat ujmujący stosunek fantastyki do historii jest materiałem na rozprawę o znacznie większych rozmiarach niż niniejsza praca, tak więc należy się ograniczyć do szczątkowego zarysu dwóch cykli fantasy: *Wojna światów* Raymonda Elliasa Feista oraz *Koło Czasu* Roberta Jordana.

W tym pierwszym historia jest strukturą logiczną, koherentną, mającą również wiele wspólnego z narracją baśniową. Sam Feist przy okazji udzielania wywiadów czy spotkań z czytelnikami wyrażał opinię, że nie tworzy on żadnej fantasy, tylko powieści historyczne rozgrywane się w wymyślonym świecie, a znaczną część inspiracji dla powstania sagi o Midkemii, moredhelach i czarodzieju imieniem Pug stanowią powieści historyczne i przygodowe (ulubionym pisarzem Feista jest Robert Louis Stevenson). Religia zajmuje ważne miejsce w kulturze i polityce midkemiańskich królestw, a w trylogii o Srebrnym Jastrzębiu (noszącej tytuł *Konklawe Cieni*) ma ona wiele wspólnego z magią: kapłan jednego z wielu czczonych w Midkemii bogów dzięki zaklęciom sprawia, że głównemu bohaterowi odrasta odcięte ramię. Można zaryzykować porównanie do *Faraona* Bolesława Prusa: religia u obu pisarzy jest częścią rozwoju cywilizacji, częścią czegoś organicznego i dynamicznego, ponadto oddziałuje na

mentalność i sposób wartościowania bohaterów, jednak ani książki Feista, ani powieść Prusa nie są zanurzone w mistycyzmie i nie można ich nazwać „fantastyką mistyczną”, jak określano czasem powieści Henry’ego Riddera Haggarda lub Rudyarda Kiplinga.

Nieżyjący już Robert Jordan rozpoczął pisanie swego cyklu *Koło Czasu* w 1990 roku, a po jego przedwczesnej śmierci sagę kontynuował Brandon Sanderson. Od pierwszego tomu zatytułowanego *Oko Świata* autor wprowadza czytelnika w opowieść mesjańską, gdzie wielkie wydarzenia wstrząsające światem są nieodłączną częścią losów Randa Al’Thora, ubogiego farmera mającego być inkarnacją Smoka Odrodzonego – istoty zdolnej zarówno do ocalenia świata przed Czarnym (odpowiednik Saurona z *Władcy Pierścieni*) jak i do jego zniszczenia. Całe dzieje Jordanowskiego neverlandu mają wiele wspólnego z historią zbawienia i oczekiwania na Mesjasza zawartą w Starym Testamencie, a każde wydarzenie w którym uczestniczy Rand zostało już przepowiedziane stulecia wcześniej; rozszyfrowywanie kolejnych objawień i przepowiedni jest jedną z najistotniejszych elementów fabuły cyklu. U Jordana historia doczesna to nie tylko powstawanie i upadki kolejnych imperiów, wojny dzielące narody i biografie wybitnych jednostek, ale również część dziejów zbawienia świata przepowiedzianych tak, jak przyjście na świat samego Smoka Odrodzonego. Warto zaznaczyć, że autor zawarł w *Kole Czasu* koncepcję nie tyle katolicką, co wolnomularską – należał on do rodziny od pokoleń związanej z masonerią i przelał na karty swej sagi wiele elementów wolnomularskiego mistycyzmu (na przykład wspomniane przepowiednie i ich rozszyfrowywanie za pomocą konkretnego klucza, symbolika liczb, nawiązania do ezoteryki).

Zainteresowanie historią i mitologią może (w konkretnym dziele literackim) zaowocować nawet opowiedzeniem na nowo klasycznej historii, która była powtarzana od tysiącleci – tak jak w powieściach Davida Gemmella. Jego twórczość można określić jako low fantasy (przeciwieństwo high fantasy), które charakteryzuje się ograniczoną rolą magii, minimalną obecnością ras innych niż ludzka, bliskości schematom fantasy realistycznej, a także mocnym oparciem na historii realnego świata. Ponadto wiele jego utworów to opowieści o odkupieniu, o czymś co w chrześcijaństwie określa się jako *metanoia* – zmiana sposobu życia, myślenia i wartościowania. W cyklu fantasy historycznej *Troja* Gemmell nakłada na narrację homerską nowy schemat, mianowicie opowieść rycerską, wskazując, iż bohaterowie *Iliady* (i antyczni

bohaterowie w ogóle, gdyż autor wprowadza wiele nieznanymi z tradycji postaci) mogli mieć więcej wspólnego z bohaterami chrześcijańskimi niż mogłoby się nam wydawać. Poddaje analizie klasyczny mit grecki o upadku Troi, odkrywając w nim liczne zbieżności z mitami średniowiecza i z jego etosem zachowań, a także odnajdując w duszy człowieka antyku pragnienie odkupienia, owej *metanoia*, przeobrażenia świata w byt zupełnie nowy – bo ocalony.

W kilku co najmniej rozdziałach tej rozprawy omówienie postaci sacrum bądź mitu w utworze literackim było, co łatwo zauważyć, zależne od autorskiego ujęcia historii, dziejowości, jako czegoś złączonego z tym, co nadprzyrodzone. Tak było na przykład w rozdziale o *Magu Kresa* lub *Interregnum* Oszubskiego. Nawet płynące z tych interpretacji wnioski pośrednio wynikały z analizy tych miejsc, gdzie sacrum lub mit łączyły się z historią jako czymś wtórnym wobec nadprzyrodzoności. Omówienie złożonych relacji religia – historia lub historia – mitologia mogłoby zająć naprawdę wiele miejsca²⁷², niemniej można dojść do wniosku że w literaturze fantastycznej, a właściwie w jej teorii, funkcjonuje stały układ: religia – mit – historia, który można rozrysować w formie typowego dla wykresów trójkąta. Religia dokonuje „literackiej chrystianizacji” opowieści mitycznej, mit narzuca narracyjność historii, a ta ostatnia uwyrażnia eschatologię, tworząc tak często spotykaną w fantasy opowieść „o czasach ostatecznych”; pokonanie Saurona we *Władcy Pierścieni*, Czarnego w *Kole Czasu* lub Toraka w *Belgariadzie* Davida Eddingsa, to fragmenty opisane jakby ręką autora *Apokalipsy*, który po spisaniu dziejów pełnych grozy i niepokoju odmalowuje nowy, odrodzony świat, w którym zło zostało pokonane raz na zawsze. Ten „trójkątny” schemat odnosi się przede wszystkim do tekstów kanonicznych dla fantasy, gdyż, w przypadku autorów reinterpretujących ten kanon lub wręcz go parodiujących, można zauważyć nieskuteczność zaproponowanej triady. Doskonałym przykładem może być nie tylko Terry Pratchett (parodysta), ale również Roger Zelazny (reinterpretator), autor powieści *Ja nieśmiertelny*, *Stwory światła i ciemności* oraz *Pan światła*. Rozbija on zarówno standardowy schemat herosa fantasy (w pierwszej z wymienionych książek), opisując bohatera-zagadkę mającego, w miarę rozwoju fabuły, coraz mniej wspólnego z

²⁷² Por. *Religia wobec historii, historia wobec religii* pod red. Elżbiety Przybył, Kraków 2006. Praca ta, pomimo rzetelnej analizy historycznej tytułowej dychotomii, nie dąży do wniosków, które miałyby wstrząsnąć dogmatyką katolicką ani przewartościować nowoczesną filozofię, zresztą nie to było celem autorów. Było nim głośne zasygnalizowanie problemu oraz diachroniczny przegląd relacji pomiędzy dziejowością a religijną tradycją judeochrześcijańską.

heroizmem Froda czy Conana, ale coraz więcej z Thomasem Sutpenem Faulknera (*Absalomie, Absalomie!*), którego wnętrza i duszy – tak jak wnętrza i duszy każdego człowieka – nie sposób poznać w pełni, jak i przedstawiony powyżej trójkąt, w którym relacje układają się w sposób zupełnie odwrotny. To mit narzuca religii swą archaiczność (w *Stworach światła i ciemności* obrzęd chrztu został przedstawiony jako krwawy, pogański rytuał), religia już zarchaizowana przekazuje ją historii, a ta ostatnia reorganizuje opowieść mitologiczną (w *Panu światła* opowieść o podboju nowego świata, wzorowana na wyprawach kolonistów i zdobywców z epoki odkryć geograficznych, stanowi fundament dla opowiedzenia mitu prometejskiego).

Triada: religia – mit – historia, i właściwe dla kanonu fantastyki relacje pomiędzy jej członkami ulega odwróceniu w fantastyce Nowej Fali, której cele to: porzucenie wytartych schematów fantasty heroicznej i klasycznej science fiction opisującej kosmiczne, niby-pozaziemskie cywilizacje (które zawsze miały wiele wspólnego z kulturami naszego świata; porównaj rozdział *Cyberprzestrzeń i atomizacja*) oraz skupienie się na człowieku i jego wszechświecie wewnętrznym. W sztandarowej dla tego nurtu powieści Samuela Delany'ego *Babel-17* fantastyka naukowa to nie fascynacja naukami ścisłymi i rozwojem technologii, ale opis języka Obcych, jego struktury i nieznanym ludziom właściwości wynikających z tego, co dla nas może być ujęte w kategoriach obcości, inności. Odkrywanie tajemnic języka *Babel-17* (jak go nazwali Ziemiańskie) jest kluczem do poznania najeźdźców walczących z ludźmi i ich sekretów, co może zmienić przebieg wyniszczającej galaktykę wojny.

Opisane do tej pory warunki inspirowania się sacrum bądź mitologią mają charakter zdecydowanie wewnętrzny – w odróżnieniu od warunków zewnętrznych, czyli od niezależnego od autora statusu religii i narracji mitologicznej w rzeczywistości, w której autor żyje. Do tych ostatnich można przede wszystkim zaliczyć socjologię religii, rozwój życia religijnego i właściwych mu praktyk kulturowych, a także zjawisko sekularyzacji czy też postsekularyzacji. Na przestrzeni XX wieku większość fantastyki naukowej – tej klasycznej, kanonicznej – przemawiała do czytelnika językiem pozytywizmu i właściwego dla tej epoki zafascynowania rozwojem naukowym oraz technologicznym, który w zamierzeniu posługiwał się Robert Anson Heinlein, posługiwali się nim Asimov, Clarke czy Gregory Benford. Opisywali oni Ziemię przyszłości, w której tradycyjne formy funkcjonowania społeczeństwa zostały

zastąpione nowymi, mogącymi wynikać z rewizji dotychczasowego paradygmatu rozwoju ludzkości. Bóg był w takim wypadku konkurentem dla człowieka, kimś zbędnym i niepotrzebnym – przynajmniej do chwili publikacji powieści Waltera Millera *Kantyczka dla Leibowitza*, pierwszej katolickiej powieści science fiction.

Miller, który w czasie drugiej wojny światowej uczestniczył w bombardowaniu klasztoru na Monte Casino, do końca życia (zginął śmiercią samobójczą) na różne sposoby przywoływał tę traumę, między innymi w swoich tekstach, niestety nieznanym polskiemu czytelnikowi. *Kantyczka* to powieść z popularnego nurtu postapokaliptycznej science fiction, opowiadająca historię ludzkości po wojnie atomowej. Składa się z trzech części. W pierwszej Miller opisuje świat zniszczony przez potęgę atomu, niezwykle podobny do realiów wczesnego średniowiecza: klasztory i inne siedziby ludzi Kościoła są jakby wyspami na morzu chaosu i zdziczenia, a największą wartość ma wiedza ocalała z czasów sprzed upadku cywilizacji. Część druga przenosi akcję o kilka stuleci, w czasy bliskie epoce Odrodzenia. Największe zaskoczenie przynosi część trzecia: świat zdołał się odrodzić, powstały nowe państwa i imperia przyszłości, odrodził się sekularyzm i idea świeckości państwa, a dwa największe mocarstwa zbroją się przeciw sobie i szykują rakiety atomowe. Widmo kolejnego spustoszenia świata staje się czymś coraz bliższym.

Wymowa powieści Millera jest bardzo prosta: jeśli człowiek odrzuci Słowo Boże, będzie skazany na wieczne powtarzanie tych samych tragicznych schematów, tych samych kalek ciążących nad ludzkością. Będzie wciąż uczył się podnosić po zniszczeniu swojej własnej cywilizacji, będzie wciąż przeżywał jakiś okres odrodzenia, aby na końcu, kierowany pychą, znów wszystko unicestwić.

Na gruncie fantastyki polskiej są widoczne warunki zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne, i trudno jednoznacznie wskazać, która grupa dominuje ilością tekstów oraz nazwisk. Na rozwój polskiej literatury fantastycznej miały wpływ tak samo indywidualne postrzeganie Boga, religii i mitu, jak i doświadczenie powszechne, status społeczny kultu religijnego. Specyficzne dzieje religijności polskiej, od początku budującej kulturę środkowoeuropejską, zaważyły na dziejach naszej fantasy, science fiction i literaturze grozy nie mniej niż na innych dziedzinach życia kulturalnego. To właśnie w fantastyce można odkryć, a właściwie przypomnieć i ujrzeć w pewnej odległości wyznaczanej przez relację czytelnik – tekst, dzieje kultury religijnej i jej

bogactwo, ujrzyć przemiany rytu narzuconego Polsce przez religię, wreszcie – poznać pewną strukturę od początku budowaną przez Kościół, gdyż to on odcisnął niezatarty ślad na naszym kręgu kulturowym, począwszy od rodzaju alfabetu stosowanego w Europie Środkowej, przez mentalność aż po nowożytne odczuwanie braku starszej tradycji „przed”. To fascynujące „przed” mieli Anglicy w postaci Morgany Le Fay lub Merlina, mieli Niemcy w postaci Nibelungów, miały je narody o znacznie krótszej i mniej spektakularnej dziejowości. Jego brak, wraz z faktem mówiącym, że istotne elementy naszej kultury zostały nam przyniesione przez misjonarzy i pierwszych biskupów, wygenerował zbiór pytań i refleksji, które najpełniej mogły być wyrażone przez fantastykę. Odczuwając, z jednej strony, dotkliwy brak tradycji starszej, a z drugiej presję kulturową strony kościelnej, polscy autorzy musieli posługiwać się materiałem o zupełnie innym charakterze niż pisarze angielscy bądź amerykańscy, tworząc też zbiór tekstów – analogicznie – odmiennych.

Streszczenie

Rozprawa doktorska pt. *Sacrum i mythos w polskiej literaturze fantastycznej* ma na celu udowodnienie, iż metody badawcze zarezerwowane do tej pory dla teologii czy też antropologii kulturowej, w połączeniu z klasycznym warsztatem literaturoznawcy, są niezwykle wartościowe w pracy badawczej nad literaturą fantastyczną – nad fantasy, fantastyką naukową i fantastyką grozy. Rozprawa składa się z dwóch części: z rozdziałów stanowiących podkład teoretyczny oraz z rozdziałów prezentujących właściwe już interpretacje indywidualnych utworów literackich. Część teoretyczna to trzy rozdziały wraz z rozdziałem kończącym rozprawę, natomiast część „praktyczna” to siedem rozdziałów, każdy poświęcony określonemu autorowi, powieści lub opowiadaniu.

Różnorodność materiału podmiotowego wykluczyła zastosowanie jednolitej metodologii badawczej, której można by oczekiwać w pracy poświęconej wybranemu autorowi lub wybranej powieści. Zamiast tego każda z przedstawionych interpretacji prezentuje inne spojrzenie na sacrum oraz mitologię. Poszczególne rozdziały mające postać analizy i wyjaśnienia sensu utworu są bez wyjątku poświęcone tekstom polskim, niemniej ciągle odwołania do klasyki angloamerykańskiej stanowią potrzebne tło dla zaprezentowania kolejnych zagadnień i motywów.

Całość pracy wieńczy rozdział zatytułowany *Zamiast zakończenia*, w którym przedstawiono następującą tezę, będącą już w zasadzie wnioskiem końcowym: polska literatura fantastyczna wyrasta z zupełnie innych „korzeni” i innej tradycji niż jej angloamerykański odpowiednik, a na początku tej odmienności znajduje się nasze własne doświadczenie sacrum oraz brak w pełni skodyfikowanej i świadomie przeżywanej tradycji przedchrześcijańskiej.

The Summary

The doctoral thesis titled *Sacrum and Mythos in Polish Fantastic Literature* has the purpose in demonstration, that scientific methods, reserved for theology and cultural anthropology until now, in combination with classical research workshop of literary, are unusually valuable in research in fantastic literature – fantasy, science fiction and horror. The thesis consists of two parts: chapters which are theoretical groundwork and chapters presenting interpretations of individual literary works. The theoretical part consists of three chapters and a chapter which ends the content of thesis, whereas practical part consists of seven chapters, every devoted to particular author, novel or short story.

The variety of subjective material ruled out the application of a uniform research methodology, which may have been expected in a thesis devoted to specific author or specific literary work. Instead, every of presented interpretation consists of different seeing on sacrum and mythology. Particular chapters, being the pieces of analysis and interpretation of literary works, are devoted to polish texts without exception, although continuous appeals to english and american classics make the necessary background for presented issues and motives.

The whole thesis is ended by a chapter titled *Instead of the end*, which presents an argument, being also a conclusion: polish fantastic literature has grown up from completely different background and tradition than her equivalent in England or America, and at the beginning of this dissimilarity there is our own experience of sacrum and the lack of fully codified and consciously experienced pre-christian tradition.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

1. Asimov Issac, *Fundacja*, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 2001.
2. Bagiński Tomasz i Dukaj Jacek, *Katedra* (wydanie albumowe), Kraków 2003.
3. Borkowska Anna, *Gar'Ingawi Wyspa Szczęśliwa*, Kraków 1988.
4. Clarke Arthur Charles, *Odyseja Kosmiczna*, przeł. Jędrzej Polak i Radosław Kot, Kraków 2012.
5. Conrad Joseph, *Lord Jim*, przeł. Aniela Zagórska, Warszawa 1973.
6. Cook Glen, *Czarna Kompania*, przeł. Michał Jakuszewski, Poznań 1997.
7. Cyran Janusz, *Ciemne lustro*, Lublin 2006.
8. *Czarna msza. Antologia opowiadań science fiction*, pod red. Wojtka Sedeńko, Poznań 1992.
9. Dick Philip Kindred, *Blade Runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* przeł. Sławomir Kędzierski, wstęp Lecha Jęczmyka, Poznań 2013.
10. Dukaj Jacek, *Czarne oceany*, Warszawa 2001.
11. Dukaj Jacek, *Katedra*, w: tegoż, *W kraju niewiernych*, Kraków 2008.
12. *Edda poetycka*, przeł. ze staroisł. Apolonia Załuska-Stromberg, Wrocław 1986.
13. Erikson Steven, *Ogrody Księżycy*, przeł. Michał Jakuszewski, Warszawa 2012.
14. Faulkner William, *Kiedy umieram*, przeł. Ewa Życieńska, Gdańsk 1994.
15. Feist Raymond Ellias, *Szpon Srebrnego Jastrzębia*, przeł. Justyna Niderla, Warszawa 2004.
16. Gibson William, *Neuromancer*, przeł. Piotr Cholewa, Warszawa 1992.
17. Grzędowicz Jarosław, *Wilcza zamieć*, w: *Nagroda im. Janusza A. Zajdla 2006. Antologia utworów nominowanych za rok 2005*, Warszawa 2006.
18. Heinlein Robert Anson, *Kawaleria kosmosu*, przeł. Irena Lipińska, Warszawa 1994.

19. Howard Robert Ervin, *Conan i Godzina Smoka*, przeł. Stanisław Czaja, Warszawa 1998.
20. Howard Robert Ervin, *Conan i pradawni bogowie*, przeł. Tomasz Nowak, Poznań 2011.
21. Howard Robert Ervin, *Conan i Skrwawiona Korona*, przeł. Tomasz Nowak, Poznań 2012.
22. Howard Robert Ervin, *Tygrysy morza*, przeł. Jarosław Kotarski, Bydgoszcz 1990.
23. Hugo Victor, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. Hanna Szumańska – Grossowa, Kraków 2010.
24. Kossakowska Maja Lidia, *Ruda Sfora*, Lublin 2007.
25. Kossakowska Maja Lidia, *Więzy Krwi*, Lublin 2007.
26. Kossakowska Maja Lidia, *Zakon Krańca Świata*, Lublin 2006.
27. Kres Feliks W., *Mag*, w: *Trzecia Brama: opowiadania nagrodzone w konkursie miesięcznika "Fantastyka" 1982/83*, opr. Maciej Parowski, Kraków 1987.
28. Kroeber Ursula Le Guin, *Wracać wciąż do domu*, przeł. Barbara Kopeć, Warszawa 1996.
29. Kroeber Le Guin Ursula, *Ziemiomorze*, przeł. Stanisław Barańczak, Piotr Cholewa i Paulina Braiter, Warszawa 2013.
30. Le Fanu Joseph Sheridan, *W ciemnym zwierciadle*, przeł. Mira Czarnecka, Poznań 2015.
31. Leiber Fritz, *Oblężenie Lankmaru*, przeł. Dariusz Kopociński, Olsztyn 2005.
32. Leiber Fritz, *Zobaczyć Lankmar i umrzeć*, przeł. Dariusz Kopociński, Olsztyn 2004.
33. Lem Stanisław, *Solaris*, Kraków 1999.
34. Lewis Matthew Gregory, *Mnich. Romans grozy*, przeł. Zofia Sinko, Kraków 1991.
35. Lovecraft Howard Phillips, *Przypadek Charlesa Dextera Warda*, przeł. Katarzyna Bogiel, Toruń 2012.
36. Martin George Raymond Richard, *Gra o Tron*, przeł. Paweł Kruk, Poznań 2003.
37. Miller Walter M. jr., *Kantyczka dla Leibowitza*, przeł. Adam Szymanowski, Warszawa 2009.
38. Moorcock Michael, *Elryk z Melnibone*, przeł. W.T.K. (krypt.), Warszawa 1994.
39. *Niedola Nibelungów*, przeł. i opr. Ludomił German, Wrocław 1994.
40. Shelley Mary Wollstonecraf, *Frankenstein*, przeł. Henryk Goldmann, Poznań 1989.

41. Smith Clark Ashton, *Miasto Śpiewającego Płomienia*, przeł. Andrzej Polkowski, Jacek Manicki i Iwona Żółtowska, Warszawa 1994.
42. Tadeusz Miciński, *Poematy prozą*, wstęp Wojciech Gutowski, Kraków 1985.
43. Tolkien John Ronald Reuel, *Silmarillion*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 2011.
44. Tolkien John Ronald Reuel, *Władca Pierścieni*, przeł. Władysław Łoziński, Poznań 2008.
45. Wagner Karl Edward, *Pajęczyna utkana z ciemności*, przeł. Dorota Kamińska, Warszawa 1991.
46. Walpole Horace, *Zamczysko w Otranto: opowieść gotycka*, przeł. Maria Przymanowska, Kraków 1976.

Literatura przedmiotowa

1. Abba, *powiedz mi słowo... wybór apoftegmatów*, wprowadzenie i przekład s. Małgorzata Borkowska OSB, Kraków 1997.
2. Aldiss Brian, *O pochodzeniu gatunku: Mary Shelley*, w: *Spór o SF* pod red. Ryszarda Handkego, Lecha Jęczmyka i Barbary Okólskiej, Poznań 1989.
3. Bettelheim Bruno, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, przeł. i opr. Danuta Danek, Warszawa 2010.
4. Baudler Georg, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. Antoni Baniukiewicz, Gdynia 1995.
5. Beierwaltes Werner, *Platonizm w chrześcijaństwie*, przeł. Piotr Domański, Kęty 2003.
6. *Beowulf. Epos walki tyleż średniowiecznej co i współczesnej*, przełożył ze staroangielskiego wierszem aliteracyjnym Robert Stiller, Kraków 2010.
7. Bereś Stanisław, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Kraków 1987.
8. Bogdan Mirosław, *Architektura chóru gotyckiego i przestrzeń sakralna*, Katowice 2008.
9. Borkowska Małgorzata OSB, *Białe i bure. Historia życia monastycznego w dużym skrócie*, Kraków 2005.
10. Borkowska Małgorzata OSB, *Twarze Ojców Pustyni*, Kraków 2013.
11. Brożek Anna, *Fakty i artefakty*, Warszawa 2010.

12. Brynhildsvoll Knut, *Kryzys tożsamości w dramacie poetyckim Henryka Ibsena "Peer Gynt"*, w: *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie* pod red. Marii Sibińskiej i Katarzyny Michniewicz-Weisland, Kraków 2007.
13. Buchowski Michał, *Magia. Jej funkcje i struktura*, Poznań 1986.
14. Butor Michel, *Kryzys rozwojowy science fiction*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction* pod red. Ryszarda Handkego, Lecha Jęczmyka i Barbary Okólskiej, Poznań 1989.
15. Caillouis Roger, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. Jan Błoński i in., Warszawa 1967.
16. *Co większe muchy. Antologia SF*. Wybór, noty, opracowanie, posłowie: Maciej Parowski, Warszawa 1992.
17. Czapla Paweł, *Fenomen doświadczenia mistycznego. Analiza filozoficzno-psychologiczna*, Kraków 2011.
18. Eco Umberto, *Superman w literaturze masowej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 1996.
19. Eco Umberto, *Nauka i fantastyka*, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction* pod red. Ryszarda Handkego, Lecha Jęczmyka i Barbary Okólskiej, Poznań 1989.
20. Ehrlich Emilia OSU, *Apokalipsa księga Pocieszenia*, Poznań 1996.
21. Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wstęp Marcina Czerwińskiego, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
22. *Encyklopedia socjologii* tom I, pod red. nauk. Andrzeja Kojdera, Krzysztofa Koseły i in., Warszawa 1998.
23. *Folklor – sacrum – religia* pod red. Jerzego Bartmińskiego i Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej, Lublin 1995.
24. Frazer James George, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1996.
25. Fried Johannes, *Otton III i Bolesław Chrobry. Miniatura dedykacyjna z Ewangeliarza z Akwizgranu, zjazd gnieźnieński a królestwa polskie i węgierskie. Analiza ikonograficzna i wnioski historyczne*, przeł. Elżbieta Kaźmierczak i Witold Leder, Warszawa 2000.
26. Garbacz Paweł, *Logika i artefakty*, Lublin 2006.
27. *Gaudi. Człowiek i jego dzieło*, fotografie Marc Llimargas, tekst Joan Bergos, Joan Bassegoda i Nonell, Maria Antonietta Crippa, przeł. Agnieszka Uczciwek, Warszawa

2000.

28. Genzmer Feliks, *Jak powstał Beowulf? w: Beowulf, Epos walki dawnej i współczesnej*, przeł. i oprac. Robert Stiller, Kraków 2010.
29. Handke Ryszard, *Fantastyka wobec transcendencji*, w: *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty* pod red. Anny Martuszeńskiej, Gdańsk 1994.
30. Hevelone-Harper Jennifer, *Uczniowie pustyni. Mnisi świeccy i prymat ducha w Gazie VI wieku*, przeł. Ewa Dąbrowska, Kraków 2010.
31. *International Encyclopedia of the social sciences*, Volume I, edited by David L. Sills, The Macmillan Company and The Free Press, 1968.
32. *International Encyclopedia of Sociology*, Volume 1, edited by Frank N. Magill, Salem Press Inc., 1995.
33. Iogna-Prat Dominique, *Ład i wykluczenie. Cluny i społeczność chrześcijańska wobec herezji, judaizmu i islamu (1000 – 1150)*, przeł. Wanda Kosiorek, Kraków 2013.
34. Jameson Fredric, *Archeologie przyszłości: pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz i Andrzej Misk, Kraków 2011.
35. Jankowski Augustyn OSB, *Duch Święty dokonawcą zbawienia. Nowy Testament o posłannictwie eschatologicznym Ducha Świętego*, Kraków 2003.
36. Jarzębski Jerzy, *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*, w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku* pod red. Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej i Jerzego Święcha, Lublin 1997.
37. Kołakowski Leszek, *Herezja*, Kraków 2010.
38. Kowalska-Stus Hanna, *Dobro w kulturze antycznej a chrześcijańskiej*, w: *Dobro, piękno, rozum i wiara w kontekście nauczania Jana Pawła II* pod red. Joachima Dieca i Rafała Łętochy, Oświęcim 2009.
39. Kowalska-Stus Hanna, *Bizantyjskie zmagania z pięknem*, w: *Dobro, piękno, rozum i wiara w kontekście nauczania Jana Pawła II* pod red. Joachima Dieca i Rafała Łętochy, Oświęcim 2009.
40. Kowalski Jan Wierusz, *Dramat a kult*, Warszawa 1987.
41. Kręcidło Janusz, *Duch Święty i Jezus w Ewangelii Świętego Jana: funkcja pneumatologii w chrystologicznej strukturze czwartej Ewangelii*, Łódź 2006.
42. Krzemiński Krzysztof, *Historiozbawcze posłannictwo Ducha Świętego według Heriberta Mühlena*, w: *Duch Święty – Kościół – Człowiek. Tom I: Kościół w mocy*

- Ducha Świętego* pod red. Stanisława Celestyna Napiórkowskiego OFMConv, Lublin 2011.
43. Kuczyńska Alicja, *Modele wizualizacji zła a współczesna świadomość estetyczna*, w: *Gotycyzm i groza w kulturze* pod red. Grzegorza Gazdy, Agnieszki Izdebskiej i Jarosława Płuciennika, Łódź 2003.
44. Lasoń-Kochańska Grażyna, *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce*, Słupsk 2008.
45. Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 2003.
46. Lewis Clive Stampleton, *Bóg na ławie oskarżonych*, przeł. Maria Mroszczak, Warszawa 1985.
47. Linke Waldemar, *Jerozolima jako miejsce i uczestnik Sądu Bożego w Apokalipsie według św. Jana*, Warszawa 2005.
48. Linkner Tadeusz, *Słowiańskie bogi i demony. Z rękopisu Bronisława Trentowskiego*, Gdańsk 1998.
49. Malinowski Bronisław, *Mit, magia, religia*, Warszawa 1980.
50. Marrucchi Giulia, Nesti Elena, Sirigatti Cristina, *Wielka historia sztuki: sztuka gotycka*, przeł. Tamara Łozińska, Warszawa 2010.
51. Materska Dominika, *Stacja kontroli chaosu. Zjawiska i pisarze współczesnej fantastyki*, Warszawa 2004.
52. Merton Thomas, *Drogowskazy: fałszywa mistyka, mistycyzm, pokój monastyczny*, Wrocław 1998.
53. Moskałyk Jarosław, *Lokalna wspólnota eklezjalna jako miejsce przemiany dynamicznej osoby według Mikołaja Afanasjewa*, w: *Ja – wspólnota. Perspektywa teologii fundamentalnej* pod red. Elżbiety Kotkowskiej i Jarosława Moskałyka, Poznań 2009.
54. Mycek Stanisław, *Persona socialis. Teologiczne wymiary człowieka w społeczeństwie*, Sandomierz 2009.
55. Nadrowski Henryk MIC, *Sacrum czasoprzestrzeni. Reinterpretacja – kontrowersje – świat wartości*, Toruń 2012.
56. Oramus Marek, *Bogowie Lema*, Warszawa 2006.
57. Orliński Wojciech, *Fantastyczne 75 lat*, w: „Nowa Fantastyka” nr 12/2005.
58. Parowski Maciej, *Fantastyka i reszta świata*, w: *Była sobie krytyka... wybór tekstów*

z lat dziwieiędziesiątych i pierwszych, opr. Dariusz Nowacki i Krzysztof Uniłowski, Katowice 2003.

59. Piasecka Ewa, *Dolina mroku. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890 – 1918*, Opole 2006.

60. Piekarczyk Stanisław, *Mitologia germańska*, Warszawa 1979.

61. Pindel Tomasz, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004.

62. Porębski Mieczysław, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975.

63. Rażny Anna, *Fiodor Dostojewski: piękno zbawi świat*, w: *Dobro, piękno, rozum i wiara w kontekście nauczania Jana Pawła II* pod red. Joachima Dieca i Rafała Łętochy, Oświęcim 2009.

64. *Religia wobec historii, historia wobec religii* pod red. Elżbiety Przybył, Kraków 2006.

65. Rottensteiner Franz, *Mędrzec dielektyczny z Krakowa*, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i opr. Jerzy Jarzębski, Kraków 1989.

66. Sapota Tomasz, *Magia i religia w twórczości Lucjusza Apulejusza z Madaury. Studium wpływów orientalnych w kulturze rzymskiej w drugim wieku naszej ery*, Kraków 2001.

67. Sawicki Stefan, *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1979.

68. Scholes Robert, Rabkin Eric, *Mit i mitotwórstwo*, w: *Spór o SF* pod red. Ryszarda Handkego, Lecha Jęczyka i Barbary Okólskiej, Poznań 1989.

69. *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, pod red. Tony'ego Thorne'a, przeł. Zbigniew Batko, Warszawa 1995.

70. *Słownik socjologiczny* pod red. Krzysztofa Olechnickiego i Pawła Załęckiego, Toruń 1997.

71. *Słownik socjologii i nauk społecznych* pod red. Gordona Marshalla, przeł. Alina Kapciak i in., Warszawa 2006.

72. Strinati Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech Józef Burszta, Poznań 1998.

73. Strzelczyk Jerzy, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007.

74. Szczerba Wojciech, *Jednostkowy wymiar antropologii Grzegorza z Nyssy. W ujęciu*

- soteriologicznym. *Rzecz o boskiej pedagogii*, w: *Ja – wspólnota. Perspektywa teologii fundamentalnej* pod red. Elżbiety Kotkowskiej i Jarosława Moskałyka, Poznań 2009.
75. Szczuka Kazimiera, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.
76. Szrejter Artur, *Mitologia germańska. Opowieści o bogach dawnej północy*, Gdańsk 2006.
77. Świerkocki Maciej, *Magia gotycyzmu*, w: *Gotycyzm i groza w kulturze* pod red. Grzegorza Gazdy, Agnieszki Izdebskiej i Jarosława Płuciennika, Łódź 2003.
78. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.
79. *The Transcendent Adventure. Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy*, wyb. Robert Reilly, Westport, London 1985.
80. Tolkien John Ronald Reuel, *Beowulf: Potwory i krytycy*, przeł. Robert Stiller, Kraków 2010.
81. Urbańczyk Przemysław, *Rok 1000. Milenijna podróż transkontynentalna*, Warszawa 2001.
82. Wagner Gottfried, *Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną. Ryszard Wagner – pole minowe*, przeł. Agnieszka Gazda, Kraków 2014.
83. Walter Philippe, *Mitologia chrześcijańska. Święta, rytuały i mity średniowiecza*, przeł. Ewa Burska, Warszawa 2006.
84. Wierzbowska Ewa Małgorzata, *Groteskowy świat Wiktora Hugo (Katedra Marii Panny w Paryżu)*, Gdańsk 2010.
85. Witkowski Stanisław MS, *Dwa eschatologiczne obrazy Jeruzalem (AP 21, 1-22, 5) jako opis Niebiańskiego Kościoła*, Kraków 2000.
86. Witoszek Nina, *Opowieści o przestrzeni: rytuały przejścia u Ibsena i Muncha*, w: *Ibsen czytany, Ibsen oglądany* pod red. Ewy Partygi i Lecha Sokoła, Warszawa 2008.
87. Wojciszke Bogdan, *Psychologia społeczna*, Warszawa 2011.
88. Zajdler Ludwik, *Atlantyda*, Warszawa 1972.
89. Zgorzelski Andrzej, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunku*, Warszawa 1980.